

I Problématisation platonisante : le beau et le bon : distincts, dissociables ?

La beauté des marmites et des cuillers : *Hippias Majeur*

Socrate : Tu me charmes, en vérité. Allons, puisque tu le veux bien, je vais me mettre à sa place, et tacher de t'interroger. Car si tu récitais en sa présence ce discours que tu as, dis-tu, composé sur les belles occupations, après l'avoir entendu, et au moment que tu cesserais de parler, il ne manquerait pas de t'interroger avant toutes choses sur le beau (car telle est sa manie), et il te dirait : [287c] « Étranger d'Élis, n'est-ce point par la justice que les justes sont justes ? » Réponds, Hippias, comme si c'était lui qui te fit cette demande.

Hippias : Je réponds que c'est par la justice.

Socrate : La justice n'est-elle pas quelque chose de réel ? Hippias : Sans doute.

Socrate : N'est-ce point aussi par la sagesse que les sages sont sages, et par le bien que tout ce qui est bien est bien ? Hippias : Assurément.

Socrate : Cette sagesse et ce bien sont des réalités, car il n'y aurait, sinon, rien de tout cela ?

Hippias : Ce sont des réalités.

Socrate : Toutes les belles choses pareillement ne sont-elles point belles par le beau ? [287d]

Hippias : Oui. Par le beau.

Socrate : Ce beau est aussi quelque chose de réel, sans doute ?

Hippias : Certainement. Comment pourrait-il en être autrement ?

Socrate : Étranger, poursuivra-t-il, dis-moi donc ce que c'est que le beau.

Hippias : Celui qui fait cette question, Socrate, veut qu'on lui apprenne ce qui est beau ?

Socrate : Ce n'est pas là ce qu'il demande, ce me semble, Hippias, mais ce que c'est que le beau.

Hippias : Et quelle différence y a-t-il entre ces deux questions ?

Socrate : Tu n'en vois pas ? Hippias : Non, je n'en vois aucune.

Socrate : Il est évident que tu en sais davantage que moi. Cependant fais attention, mon cher. Il te demande, non pas ce qui est beau mais ce que c'est que le beau. [287e]

Hippias : Je comprends, mon cher ami : je vais lui dire ce que c'est que le beau, et il n'aura rien à répliquer. Tu sauras donc, puisqu'il faut te dire la vérité, que le beau, c'est une belle jeune fille.

Socrate : Par le chien, Hippias, voilà une belle et brillante réponse. Si je réponds ainsi, aurai-je répondu, et répondu juste à la question, et n'aura-t-on rien à répliquer ? [288a]

Hippias : Comment le ferait-on, Socrate, puisque tout le monde pense de même, et que ceux qui entendront ta réponse te rendront tous témoignage qu'elle est bonne ?

Socrate : Admettons... Mais permets, Hippias, que je reprenne ce que tu viens de dire. Cet homme m'interrogera à peu près de cette manière : « Socrate, réponds-moi : toutes les choses que tu appelles belles ne sont-elles pas belles, parce qu'il y a quelque chose de beau par soi-même ? » Et moi, je lui répondrai que, si une jeune fille est belle, c'est qu'il existe quelque chose qui donne leur beauté aux belles choses.

Hippias : Crois-tu qu'il entreprenne après cela de te prouver que ce que tu donnes pour beau ne l'est point ; ou s'il l'entreprend, qu'il ne se couvrira pas de ridicule ? [288b]

Socrate : Je suis bien sur, mon cher, qu'il l'entreprendra ; mais s'il se rend ridicule par là, c'est ce que la chose elle-même fera voir. Je veux néanmoins te faire part de ce qu'il me dira.

Hippias : Voyons.

Socrate : « Que tu es plaisant, Socrate ! me dira-t-il. Une belle jument n'est-elle pas quelque chose de beau, puisque Apollon lui-même l'a vantée dans un de ses oracles ? » Que répondrons-nous, Hippias ? N'accorderons-nous pas qu'une jument est quelque chose de

beau, je veux dire une jument qui soit belle ? Car, comment oser soutenir que ce qui est beau n'est pas beau ? [288c]

Hippias : Tu dis vrai, Socrate, et le dieu a très bien parlé. En effet, nous avons chez nous des juments parfaitement belles.

Socrate : « Fort bien, dira-t-il. Mais quoi ! Une belle lyre n'est-elle pas quelque chose de beau ? » En conviendrons-nous, Hippias ? Hippias : Oui.

Socrate : Cet homme me dira après cela, j'en suis à peu près sûr, je connais son humeur : « Quoi donc, mon cher ami, une belle marmite n'est-elle pas quelque chose de beau ? »

Hippias : Quel homme est-ce donc là, Socrate ? Qu'il est malappris d'oser employer des termes si bas dans un sujet si noble ! [288d]

Socrate : Il est ainsi fait, Hippias. Il ne faut point chercher en lui de politesse ; c'est un homme grossier, qui ne se soucie que de la vérité. Il faut pourtant lui répondre, et je vais dire le premier mon avis. Si une marmite est faite par un habile potier ; si elle est unie, ronde et bien cuite, comme sont quelques-unes de ces belles marmites à deux anses, qui tiennent six mesures, et sont faites au tour ; si c'est d'une pareille marmite qu'il veut parler, il faut avouer qu'elle est belle. Car comment refuser la beauté à ce qui est beau. [288e]

Hippias : Cela ne se peut, Socrate.

Socrate : « Une belle marmite est donc aussi quelque chose de beau ? » dira-t-il. Réponds.

Hippias : Mais, oui, Socrate, je le crois. Cet objet, à la vérité, est beau quand il est bien travaillé ; mais tout ce qui est de ce genre ne mérite pas d'être appelé beau, si tu le compares avec une belle jument, une belle fille, et toutes les autres belles choses. [289a]

Socrate : A la bonne heure. Je comprends maintenant comment il nous faut répondre à celui qui nous fait ces questions. « Mon ami, lui dirons-nous, ignores-tu combien est vrai le mot d'Héraclite, que le plus beau des singes est laid si on le compare à l'espèce humaine ? De même la plus belle des marmites, comparée avec l'espèce des jeunes filles, est laide, comme dit le sage Hippias. » N'est-ce pas là ce que nous lui répondrons, Hippias ?

Hippias : Oui, Socrate, c'est très bien répondu.

Socrate : Un peu de patience, je te prie ; voici à coup sûr ce qu'il ajoutera : « Quoi, Socrate ! N'arrivera-t-il pas aux jeunes filles, si on les compare avec des déesses, la même chose qu'aux marmites si on les compare avec des jeunes [289b] filles ? La plus belle jeune fille ne paraîtra-t-elle pas laide en comparaison ? Et n'est-ce pas aussi ce que dit Héraclite, que tu cites : l'homme le plus sage ne paraîtra qu'un singe vis-à-vis de Dieu, pour la sagesse, la beauté et tout le reste ? » Accorderons-nous, Hippias, que la plus belle jeune fille est laide, comparée aux déesses ? Hippias : Qui pourrait aller là contre, Socrate ?

Socrate : Si nous lui faisons cet aveu, il se mettra à rire, et me dira : « Socrate, te rappelles-tu la question que je t'ai faite ? » [289c] Oui, répondrai-je ; tu m'as demandé ce que c'est que le beau. « Et puis, reprendra-t-il, étant interrogé sur le beau, tu me donnes pour belle une chose qui, de ton propre aveu, n'est pas plus belle que laide ? » Je serai forcé d'en convenir. Ou que me conseilles-tu, mon cher ami, de lui répondre ?

Hippias : Réponds comme tu l'as fait. Il a raison de dire que l'espèce humaine n'est pas belle en comparaison des dieux.

Socrate : « Mais, poursuivra-t-il, si je t'avais demandé, [289d] au commencement, qu'est-ce qui est en même temps beau et laid, la réponse que tu viens de me faire eût été juste. Cependant, te semble-t-il encore que le beau par soi-même, qui orne et rend belles toutes les autres choses du moment qu'il vient s'y ajouter, soit une jeune fille, une jument ou une lyre ? »

Hippias : Si c'est là, Socrate, ce qu'il veut savoir, rien n'est plus aisé que de lui dire ce que c'est que ce beau qui sert d'ornement à tout le reste, et dont la présence embellit toutes choses. Cet homme, à ce que je vois, est un imbécile, qui ne s'y connaît pas du tout en belles choses. [289e] Tu n'as qu'à lui répondre : ce beau que tu me demandes n'est autre que l'or ; il

sera bien embarrassé, et ne trouvera rien à te répliquer ; car nous savons tous qu'un objet, même laid par nature, auquel l'or vient s'ajouter, en est embelli et paré.

Socrate : Tu ne connais pas l'homme, Hippias ; tu ignores jusqu'à quel point il est difficile, et combien il a de peine à se rendre à ce qu'on lui dit.

Hippias : Qu'est-ce que cela fait, Socrate ? Il faut, bon gré mal gré, qu'il se rende à une raison quand elle est bonne, ou, sinon, qu'il se couvre de ridicule. [290a]

Socrate : Hé bien, mon cher, bien loin de se rendre à cette réponse, il s'en moquera et me dira : « Insensé que tu es, penses-tu que Phidias fût un mauvais artiste ? » Bien au contraire, lui répondrai-je, ce me semble. Hippias : Et tu auras raison.

Socrate : Je le crois. Mais, lorsque j'aurai reconnu que Phidias est un habile sculpteur, mon homme répondra : [290b] « Quoi donc ! Phidias, à ton avis n'avait nulle idée de ce beau dont tu parles ? » Pourquoi ? Lui dirai-je. « C'est, continuera-t-il, parce qu'il n'a point fait d'or les yeux de son Athéna, ni son visage, ni ses pieds, ni ses mains, bien que tout cela en or dut paraître très beau, mais d'ivoire. Il est évident qu'il n'a fait cette faute que par ignorance, ne sachant pas que c'est l'or qui embellit toutes les choses auxquelles on l'ajoute. » Lorsqu'il nous parlera de la sorte, que lui répondrons-nous, Hippias ?

Hippias : Cela n'est pas difficile. Nous lui dirons que [290c] Phidias a bien fait, car l'ivoire est beau aussi, je pense.

Socrate : « Pourquoi donc, répliquera-t-il, Phidias n'a-t-il pas fait de même les pupilles en ivoire, mais dans une pierre précieuse, après avoir cherché celle qui va le mieux avec l'ivoire ? Est-ce qu'un beau marbre est aussi une belle chose ? » Le dirons-nous, Hippias ?

Hippias : Oui, lorsqu'il convient.

Socrate : Et lorsqu'il ne convient pas, accorderai-je ou non qu'il est laid ?

Hippias : Accorde-le, lorsqu'il ne convient pas.

Socrate : « Mais quoi ! me dira-t-il, ô habile homme que tu es ! L'ivoire et l'or n'enlaidissent-ils point celles auxquelles ils ne conviennent pas ? » Nierons-nous qu'il ait raison, ou l'avouerons-nous ? [290d]

Hippias : Nous avouerons que ce qui convient à chaque chose la fait belle.

Socrate : « Quand on fait bouillir, dira-t-il, cette belle marmite, dont nous parlions tout à l'heure, pleine d'une belle purée de légumes, quelle cuillère convient à cette marmite ? Une d'or, ou de bois de figuier ? »

Hippias : Par Héraclès ! Quelle espèce d'homme est-ce donc là, Socrate ? Ne veux-tu pas me dire qui c'est ? [290e]

Socrate : Quand je te dirais son nom, tu ne le connaîtrais pas.

Hippias : Je sais du moins dès à présent que c'est un homme sans éducation.

Socrate : C'est un questionneur insupportable, Hippias. Que lui répondrons-nous, cependant, et laquelle de ces deux cuillères dirons-nous qui convient mieux à la purée et à la marmite ? N'est-il pas évident que c'est celle de figuier ? Car elle donne une meilleure odeur à la purée ; d'ailleurs, mon cher, il n'est point à craindre qu'elle casse la marmite, que la purée se répande, que le feu s'éteigne, et que les convives soient privés d'un excellent mets : accidents auxquels la cuillère d'or nous exposerait ; en sorte que nous devons dire, selon moi, que la cuillère de figuier convient mieux que celle d'or, à moins que tu ne sois d'un autre avis. [291a]

Hippias : Elle convient mieux en effet, Socrate. Je t'avouerai pourtant que je ne daignerais pas répondre à un homme qui me ferait de pareilles questions.

Socrate : Tu aurais raison, mon cher ami. Il ne te conviendrait pas d'entendre des termes aussi bas, richement vêtu comme tu es, chaussé élégamment, et renommé chez les Grecs pour ta sagesse ; mais pour moi, je ne risque rien à converser avec ce grossier personnage. Instruis-moi [291b] donc auparavant, et réponds, pour l'amour de moi. « Si la cuillère de figuier, dira-t-il, convient mieux que celle d'or, n'est-il pas vrai qu'elle est plus belle, puisque tu es

convenu, Socrate, que ce qui convient est plus beau que ce qui ne convient pas ? »
Avouons-nous, Hippias, que la cuillère de figuier est plus belle que celle d'or ?

Hippias : Veux-tu, Socrate, que je t'apprenne une définition du beau, avec laquelle tu couperas court à toutes les questions de cet homme ? [291c]

Socrate : De tout mon cœur ; mais dis-moi auparavant des deux cuillères dont je parlais à l'instant quelle est celle que je lui donnerai pour la plus convenable et la plus belle ?

Hippias : Hé bien, réponds-lui, si tu le veux, que c'est celle de figuier.

Socrate : Dis maintenant ce que tu voulais dire tout à l'heure. Car pour ta précédente définition, que le beau est la même chose que l'or, il est aisé de la réfuter et de prouver que l'or n'est pas plus beau qu'un morceau de bois de figuier. Voyons donc ta nouvelle définition du beau. [291d]

Hippias : Tu vas l'entendre. Il me paraît que tu cherches une beauté telle que jamais et en aucun lieu elle ne paraisse laide à personne.

Socrate : C'est cela même, Hippias : tu conçois fort bien ma pensée.

Hippias : Écoute donc ; car si on a un seul mot à répliquer à ceci, dis hardiment que je n'y entends rien. Socrate : Dis au plus vite, au nom des dieux.

Hippias : Je dis donc qu'en tout temps, en tous lieux, et pour tout homme, c'est une très belle chose d'avoir des richesses, de la santé, de la considération parmi les Grecs, de parvenir à la vieillesse, et, après avoir rendu honorablement les derniers devoirs aux auteurs de ses jours, d'être conduit au tombeau par ses descendants avec le même appareil et la même magnificence. [291e]

Dialectique ascendante de l'amour

Socrate : Écoutez plutôt le discours sur Éros que j'ai entendu un jour de la bouche d'une femme de Mantinée, Diotime, qui était experte en ce domaine comme en beaucoup d'autres.

Diotime - *Voilà sans doute, Socrate, en ce qui concerne les mystères relatifs à Éros, les choses auxquelles tu peux, toi aussi, être initié. Mais la révélation suprême et la contemplation qui en sont également le terme quand on suit la bonne voie, je ne sais si elles sont à ta portée. Néanmoins, dit-elle, je vais parler sans ménager mon zèle. Essaie de me suivre, toi aussi, si tu en es capable.*

Il faut en effet, reprit-elle, que celui qui prend la bonne voie pour aller à ce but commence dès sa jeunesse à rechercher les beaux corps. Dans un premier temps, s'il est bien dirigé par celui qui le dirige, il n'aimera qu'un seul corps et alors il enfantera de beaux discours ; puis il constatera que la beauté qui réside en un corps quelconque est sœur de la beauté qui se trouve dans un autre corps, et que, si on s'en tient à la beauté qui réside dans une Forme, il serait insensé de ne pas tenir pour une et identique la beauté qui réside dans tous les corps. Une fois que cela sera gravé dans son esprit, il deviendra amoureux de tous les beaux corps et son impérieux amour pour un seul être se relâchera ; il le dédaignera et le tiendra pour peu de chose. Après quoi, c'est la beauté qui se trouve dans les âmes qu'il tiendra pour plus précieuse que celle qui se trouve dans le corps, en sorte que, même si une personne ayant une âme admirable se trouve n'avoir pas un charme physique éclatant, il se satisfait d'aimer un tel être, de prendre soin de lui, d'enfanter pour lui des discours susceptibles de rendre la jeunesse meilleure, de telle sorte par ail leurs qu'il soit contraint de discerner la beauté qui est dans les actions et dans les lois, et de constater qu'elle est toujours semblable à elle-même, en sorte que la beauté du corps compte pour peu de chose à son jugement. Après les actions, c'est aux sciences que le mènera son guide, pour qu'il aperçoive dès lors la beauté qu'elles recèlent et que, les yeux fixés sur la vaste étendue déjà occupée par le beau, il cesse, comme le ferait un serviteur attaché à un seul maître, de s'attacher exclusivement à la beauté d'un unique jeune homme, d'un seul homme fait ou d'une seule occupation, servitude qui ferait de lui un être minable et à l'esprit étroit ; pour que, au contraire, tourné vers l'océan du beau et le contemplant, il enfante de nombreux discours qui soient beaux et sublimes, et des pensées qui naissent dans un élan vers le savoir, où la jalousie n'a point part jusqu'au moment où, rempli alors de force et grandi, il aperçoive enfin une science qui soit unique et qui appartienne au genre de celle qui a pour objet la beauté dont je viens de parler.

Efforce-toi, poursuivit-elle, de m'accorder toute l'attention dont tu es capable. En effet, celui qui a été guidé jusqu'à ce point par l'instruction qui concerne les questions relatives à Éros, lui qui a contemplé les choses belles dans leur succession et dans leur ordre correct, parce qu'il est désormais arrivé au terme suprême des mystères d'Éros, apercevra soudain quelque chose de merveilleusement

beau par nature, cela justement, Socrate, qui était le but de tous ses efforts antérieurs, une réalité qui tout d'abord n'est pas soumise au changement, qui ne naît ni ne périt, qui ne croît ni ne décroît, une réalité qui par ailleurs n'est pas belle par un côté et laide par un autre, belle à un moment et laide à un autre, belle sous un certain rapport et laide sous un autre, belle ici et laide ailleurs, belle pour certains et laide pour d'autres. Et cette beauté ne lui apparaîtra pas davantage comme un visage, comme des mains ou comme quoi que ce soit d'autre qui ressortisse au corps, ni même comme un discours ou comme une connaissance certaine ; elle ne sera pas non plus, je suppose, située dans un être différent d'elle-même, par exemple dans un vivant, dans la terre ou dans le ciel, ou dans n'importe quoi d'autre. Non, elle lui apparaîtra en elle-même et pour elle-même, perpétuellement unie à elle-même dans l'unicité de son aspect, alors que toutes les autres choses qui sont belles participent de cette beauté d'une manière telle que ni leur naissance ni leur mort ne l'accroît ni ne la diminue en rien, et ne produit aucun effet sur elle.

Toutes les fois donc que, en partant des choses d'ici-bas, on arrive à s'élever par une pratique correcte de l'amour des jeunes garçons, on commence à contempler cette beauté-là, on n'est pas loin de toucher au but. Voilà donc quelle est la droite voie qu'il faut suivre dans le domaine des choses de l'amour ou sur laquelle il faut se laisser conduire par un autre c'est, en prenant son point de départ dans les beautés d'ici-bas pour aller vers cette beauté-là, de s'élever toujours, comme au moyen d'échelons, en passant d'un seul beau corps à deux, de deux beaux corps à tous les beaux corps, et des beaux corps aux belles occupations, et des occupations vers les belles connaissances qui sont certaines, puis des belles connaissances qui sont certaines vers cette connaissance qui constitue le terme, celle qui n'est autre que la science du beau lui-même, dans le but de connaître finalement la beauté en soi.

C'est à ce point de la vie, mon cher Socrate, reprit l'étrangère de Mantinée, plus qu'à n'importe quel autre, que se situe le moment où, pour l'être humain, la vie vaut d'être vécue, parce qu'il contemple la beauté en elle-même. Si un jour tu parviens à cette contemplation, tu reconnaîtras que cette beauté est sans rapport avec l'or, les atours, les beaux enfants et les beaux adolescents dont la vue te bouleverse à présent. Oui, toi et beaucoup d'autres, qui souhaiteriez toujours contempler vos bien-aimés et toujours profiter de leur présence si la chose était possible, vous êtes tout prêts à vous priver de manger et de boire, en vous contentant de contempler vos bien-aimés et de jouir de leur compagnie. A ce compte, quels sentiments, à notre avis, pourrait bien éprouver, poursuivit-elle, un homme qui arriverait à voir la beauté en elle-même, simple, pure, sans mélange, étrangère à l'infection des chairs humaines, des couleurs et d'une foule d'autres futilités mortelles, qui parviendrait à contempler la beauté en elle-même, celle qui est divine, dans l'unicité de sa Forme ? Estimes-tu, poursuivit-elle, qu'elle est minable la vie de l'homme qui élève les yeux vers là-haut, qui contemple cette beauté par le moyen qu'il faut et qui s'unit à elle ? Ne sens-tu pas, dit-elle, que c'est à ce moment-là uniquement, quand il verra la beauté par le moyen de ce qui la rend visible, qu'il sera en mesure d'enfanter non point des images de la vertu, car ce n'est pas une image qu'il touche, mais des réalités véritables, car c'est la vérité qu'il touche. Or, s'il enfante la vertu véritable et qu'il la nourrit, ne lui appartient-il pas d'être aimé des dieux ? Et si, entre tous les hommes, il en est un qui mérite de devenir immortel, n'est-ce pas lui ?

S - Voilà Phèdre, et vous tous qui m'écoutez, ce qu'a dit Diotime ; et elle m'a convaincu. Et, comme elle m'a convaincu, je tente de convaincre les autres aussi que, pour assurer à la nature humaine la possession de ce bien. »

Le Banquet, 210 a sq., Trad. Brisson édition G/F.

II Distinguer art et action, faire et agir

Hannah Arendt, *Vita activa* : travail, œuvre et action

« Je propose le terme de *vita activa* pour désigner trois activités humaines fondamentales : le travail, l'œuvre et l'action. Elles sont fondamentales parce que chacune d'elles correspond aux conditions de base dans lesquelles la vie sur terre est donnée à l'homme.

Le travail est l'activité qui correspond au processus biologique du corps humain, dont la croissance spontanée, le métabolisme et éventuellement la corruption, sont liés aux productions élémentaires dont le travail nourrit ce processus vital. La condition humaine du travail est la vie elle-même.

L'œuvre est l'activité qui correspond à la non-naturalité de l'existence humaine, qui n'est pas incrustée dans l'espace et dont la mortalité n'est pas compensée par l'éternel retour cyclique de

l'espèce. L'œuvre fournit un monde « artificiel » d'objets, nettement différent de tout milieu naturel. C'est à l'intérieur de ses frontières que se loge chacune des vies individuelles, alors que ce monde lui-même est destiné à leur survivre et à les transcender toutes. La condition humaine de l'œuvre est l'appartenance-au-monde.

L'action, la seule activité qui mette directement en rapport les hommes, sans l'intermédiaire des objets ni de la matière, correspond à la condition humaine de la pluralité, au fait que ce sont des hommes et non pas l'homme, qui vivent sur terre et habitent le monde. Si tous les aspects de la condition humaine ont de quelque façon rapport à la politique, cette pluralité est spécifiquement la condition — non seulement la *conditio sine qua non*, mais encore la *conditio per quam* — de toute vie politique. C'est ainsi que la langue des Romains, qui furent sans doute le peuple le plus politique que l'on connaisse, employait comme synonymes les mots « vivre » et « être parmi les hommes » (*inter homines esse*) ou « mourir » et « cesser d'être parmi les hommes » (*inter homines esse desinere*). Mais sous sa forme la plus élémentaire, la condition humaine de l'action est déjà implicite dans la Genèse. (« Il les créa mâle et femelle ») si l'on admet que ce récit de la création est en principe distinct de celui qui présente Dieu comme ayant créé d'abord l'homme (Adam) seul, la multitude des humains devenant le résultat de la multiplication. L'action serait un luxe superflu, une intervention capricieuse dans les lois générales du comportement, si les hommes étaient les répétitions reproductibles à l'infini d'un seul et unique modèle, si leur nature ou essence était toujours la même, aussi prévisible que l'essence ou la nature d'un objet quelconque. La pluralité est la condition de l'action humaine, parce que nous sommes tous pareils, c'est-à-dire humains, sans que jamais personne soit identique à aucun autre homme ayant vécu, vivant ou encore à naître.

Ces trois activités et leurs conditions correspondantes sont intimement liées à la condition la plus générale de l'existence humaine : la vie et la mort, la natalité et la mortalité. Le travail n'assure pas seulement la survie de l'individu mais aussi celle de l'espèce. L'œuvre et ses produits — le décor humain — confèrent une certaine permanence, une durée à la futilité de la vie mortelle et au caractère fugace du temps humain. L'action, dans la mesure où elle se consacre à fonder et maintenir des organismes politiques, crée la condition du souvenir, c'est-à-dire de l'Histoire. Le travail et l'œuvre, de même que l'action, s'enracinent aussi dans la natalité dans la mesure où ils ont pour tâche de procurer et sauvegarder le monde à l'intention de ceux qu'ils doivent prévoir, avec qui ils doivent compter : le flot constant des nouveaux venus qui naissent au monde étrangers. Toutefois, c'est l'action qui est le plus étroitement liée à la condition humaine de natalité; le commencement inhérent à la naissance ne peut se faire sentir dans le monde que parce que le nouveau venu possède la faculté d'entreprendre du neuf, c'est-à-dire d'agir. En ce sens d'initiative un élément d'action, et donc de natalité, est inhérent à toutes les activités humaines. De plus, l'action étant l'activité politique par excellence, la natalité, par opposition à la mortalité, est sans doute la catégorie centrale de la pensée politique, par opposition à la pensée métaphysique. »

Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Ch. 1, p. 41-43.

Marx *vindicatus* : spécificité du travail humain et analyse de l'activité artistique

L'abeille et l'architecte

« L'usage ou l'emploi de la force de travail, c'est le travail. L'acheteur de cette force la consomme en faisant travailler le vendeur. Pour que celui-ci produise des marchandises, son travail doit être utile, c'est-à-dire se réaliser en valeurs d'usage. C'est donc une valeur d'usage

particulière, un article spécial que le capitaliste fait produire par son ouvrier. De ce que la production de valeurs d'usage s'exécute pour le compte du capitaliste et sous sa direction, il ne s'ensuit pas, bien entendu, qu'elle change de nature. Aussi, il nous faut d'abord examiner le mouvement du travail utile en général, abstraction faite de tout cachet particulier que peut lui imprimer telle ou telle phase du progrès économique de la société.

Le travail est de prime abord un acte qui se passe entre l'homme et la nature. L'homme y joue lui-même vis-à-vis de la nature le rôle d'une puissance naturelle. Les forces dont son corps est doué, bras et jambes, tête et mains, il les met en mouvement, afin de s'assimiler des matières en leur donnant une forme utile à sa vie. En même temps qu'il agit par ce mouvement sur la nature extérieure et la modifie, il modifie sa propre nature, et développe les facultés qui y sommeillent. Nous ne nous arrêterons pas à cet état primordial du travail où il n'a pas encore dépouillé son mode purement instinctif. Notre point de départ c'est le travail sous une forme qui appartient exclusivement à l'homme. Une araignée fait des opérations qui ressemblent à celles du tisserand, et l'abeille confond par la structure de ses cellules de cire l'habileté de plus d'un architecte. Mais ce qui distingue dès l'abord le plus mauvais architecte de l'abeille la plus experte, c'est qu'il a construit la cellule dans sa tête avant de la construire dans la ruche. Le résultat auquel le travail aboutit, préexiste idéalement dans l'imagination du travailleur. Ce n'est pas qu'il opère seulement un changement de forme dans les matières naturelles ; il y réalise du même coup son propre but dont il a conscience, qui détermine comme loi son mode d'action, et auquel il doit subordonner sa volonté. Et cette subordination n'est pas momentanée. L'œuvre exige pendant toute sa durée, outre l'effort des organes qui agissent, une attention soutenue, laquelle ne peut elle-même résulter que d'une tension constante de la volonté. Elle l'exige d'autant plus que, par son objet et son mode d'exécution, le travail entraîne moins le travailleur, qu'il se fait moins sentir à lui, comme le libre jeu de ses forces corporelles et intellectuelles ; en un mot, qu'il est moins attrayant.

Voici les éléments simples dans lesquels le procès de travail se décompose : 1. activité personnelle de l'homme, ou travail proprement dit ; 2. objet sur lequel le travail agit ; 3. moyen par lequel il agit.»

K. Marx, *Le Capital*, L. I, S. III, Ch. VII, éd. sociales, Paris, 1950, p. 180-181.

"En certains agents, la similitude de la chose à faire préexiste selon son être naturel ; c'est le cas des êtres qui agissent par nature, comme l'homme engendre l'homme et le feu engendre le feu. En d'autres cette similitude préexiste selon l'être intelligible, comme chez ceux qui agissent par leur intelligence. C'est ainsi que la représentation de la maison est dans l'esprit de l'architecte. Et cette similitude peut être dite alors l'idée de la maison, parce que l'homme de l'art entend faire la maison à la ressemblance de la forme que son esprit a conçu.", Thomas d'Aquin, *Somme de théologie*, Ia, q. 15, a. 1.

Les causalités en art : une activité transitive et inspirée
Art et causalités : première analyse

Elaboration du projet (<i>idea</i>)	Réalisation du projet, travail proprement dit	Œuvre, objet réalisé
Causalité formelle exemplaire	Causalité matérielle et efficiente (du côté du travailleur)	Causalité finale d'une activité transitive

Analyse détaillée

Expérience **Inspiration** **Choix** **Projet** **Réalisation, travail** **Jugement** **Œuvre**

III De l'Expérience au projet

1. L'inspiration

Platon sur l'inspiration (*Phèdre*, 244a-265c)

« Figure-toi donc, bel enfant, [244a] que le premier discours était de Phèdre, fils de Pythoclès, du dème de Myrrhinos ; celui que je vais prononcer est de Stésichore, fils d'Euphémios, né à Himère. Il faut s'écrier en commençant : Non, ce discours n'est point vrai ; non, l'ami froid ne doit pas obtenir la préférence sur l'amant, par cela seul que l'un est dans son bon sens et l'autre en délire. Rien de mieux s'il était démontré que le délire fût un mal : au contraire, les plus grands biens nous arrivent par un délire inspiré des dieux. C'est dans le délire que la prophétesse de Delphes et les prêtresses [244b] de Dodone ont rendu aux citoyens et aux États de la Grèce mille importants services ; de sang-froid elles ont fait fort peu de bien, ou même elles n'en ont point fait du tout. Parler ici de la sibylle et de tous les prophètes qui, remplis d'une inspiration céleste, ont dans beaucoup de rencontres éclairé les hommes sur l'avenir, ce serait passer beaucoup de temps à dire ce que personne n'ignore. Mais ce qui mérite d'être remarqué, c'est que parmi les anciens ceux qui ont fait les mots n'ont point regardé le délire (*μανία*) comme honteux et déshonorant. [244c] En effet, ils ne l'auraient point confondu sous une même dénomination avec le plus beau des arts, celui de prévoir l'avenir, qui dans l'origine fut appelé *μαντική*. C'est parce qu'ils regardaient le délire comme quelque chose de beau et de grand, du moins lorsqu'il est envoyé des dieux, qu'ils en donnèrent le nom à cet art ; et nos contemporains, par défaut de goût, introduisant un *τ* dans ce mot, l'ont changé mal à propos en celui de *μαντική*. Au contraire, la recherche de l'avenir faite sans inspiration d'après le vol des oiseaux ou d'après d'autres signes, et essayant d'élever à l'aide du raisonnement l'opinion humaine à la hauteur de l'intelligence et de la connaissance, fut appelée d'abord *οιονιστική* ; dont les modernes [244d] ont fait *οιονιστική*, changeant l'ancien *ο* en leur emphatique *ω*. Les anciens nous attestent par là qu'autant l'art du prophète (*μαντική*) est plus noble que celui de l'augure (*οιονιστική*) pour le nom comme pour la chose, autant le délire qui vient des dieux l'emporte sur la sagesse des hommes. Il est arrivé quelquefois, quand les dieux envoyaient sur certains peuples de grandes maladies ou de grands fléaux en punition d'anciens crimes, qu'un saint délire, s'emparant de quelques mortels, les rendit prophètes [244e] et leur fit trouver un

remède à ces maux dans des pratiques religieuses ou dans des vœux expiatoires ; il apprit ainsi à se purifier, à se rendre les dieux propices, [245a] et délivra des maux présents et à venir ceux qui s'abandonnèrent à ses sublimes inspirations. Une troisième espèce de délire, celui qui est inspiré par les muses, quand il s'empare d'une âme simple et vierge, qu'il la transporte, et l'excite à chanter des hymnes ou d'autres poèmes et à embellir des charmes de la poésie les nombreux hauts faits des anciens héros, contribue puissamment à l'instruction des races futures. Mais sans cette poétique fureur, quiconque frappe à la porte des muses, s'imaginant à force d'art se faire poète, reste toujours loin du terme où il aspire, et sa poésie froidement raisonnable s'éclipse devant les ouvrages inspirés. [245b] J'aurais encore à citer beaucoup d'autres effets admirables du délire envoyé par les dieux. Gardons-nous donc de le redouter, et ne nous laissons pas effrayer par celui qui prétend prouver qu'on doit préférer un ami de sang-froid à un amant en délire : la victoire est à lui, s'il peut également démontrer que les dieux ne veulent pas du bien à deux personnes quand ils donnent à l'une de l'amour pour l'autre. Mais nous, au contraire, nous voulons prouver [245c] que les dieux ont en vue notre plus grande félicité, en nous accordant cette espèce de délire. Nos preuves seront rejetées par les faux sages, mais les vrais y souscriront. Il faut d'abord expliquer la nature de l'âme divine et humaine [...]

Pour faire comprendre ce qu'elle est, il faudrait une science divine et des dissertations sans fin; mais pour en donner une idée par comparaison, la science humaine suffit, et il n'est pas besoin de tant de paroles. C'est donc ainsi que nous procéderons. Comparons l'âme aux forces réunies d'un attelage ailé et d'un cocher. Les coursiers et les cochers des dieux sont tous excellents et d'une excellente origine ; [246b] mais les autres sont bien mélangés. Chez nous autres hommes, par exemple, le cocher dirige l'attelage, mais des coursiers l'un est beau et bon et d'une origine excellente, l'autre est d'une origine différente et bien différent : d'où il suit que chez nous l'attelage est pénible et difficile à guider. [...] Nous avons distingué deux espèces de délires : l'un causé par des maladies humaines, l'autre par une inspiration des dieux qui nous fait sortir de ce qui semble l'état régulier. [265b]

PHÈDRE. Il est vrai.

SOCRATE. Ce délire divin, nous l'avons encore divisé en quatre espèces sous la protection de quatre dieux; nous avons rapporté le délire des prophètes à Apollon, celui des initiés à Bacchus, celui des poètes aux Muses, le quatrième à Vénus et à l'Amour, et nous avons dit que cette dernière espèce était la meilleure de toutes. Puis, je ne sais comment, imitant, en quelque manière, le délire dont nous parlions, et marchant peut-être assez près de la vérité, peut-être aussi nous en écartant, faisant de tout cela un discours assez plausible, [265c] nous avons composé comme en badinant une espèce d'hymne mythologique, décent et pieux, à l'honneur de ton maître et du mien, mon cher Phèdre, l'Amour, qui préside à la beauté. »

Dans l'antiquité : les 9 muses : toutes filles de Zeus et de Mnémosyne :
lumière, foudre mystique et mémoire :

- Calliope : La plus éminente des muses, elle présidait à la poésie épique et quelquefois à l'éloquence. Dans les arts, elle est souvent représentée la tête couronnée de lauriers et tenant des tablettes, un stylet ou un rouleau de papyrus.
- Clio : la muse de la poésie épique et de l'histoire. Elle est souvent représentée assise ou debout couronnée de lauriers et tenant un livre à la main.
- Érato : Elle présidait à la poésie lyrique et érotique. Elle était vêtue d'une robe très ample, tenant à la main une lyre ou une cithare.
- Euterpe : Muse de la musique, Les statues de l'époque romaine la représentent avec une flûte simple ou double, instrument du culte dionysiaque car elle fut primitivement une divinité de la joie et du plaisir.

- Melpomène : Son nom signifie "la chanteuse" en grec. D'abord divinité du chant, elle devint plus tard la muse de la tragédie. On la représentait couronnée de pampres et tenant un masque. Le masque tragique : contraire d'un émoticône ? Pareil : smiley ou triste, mais pas réduit, amplifié : amplifie et déforme le son de la voix : *tremendum* et *fascinans*...
- Polymnie : Elle présidait aux hymnes et représentait la faculté d'apprendre et de se souvenir; plus tard sous l'empire romain elle présida à l'art mimique. Elle est souvent représentée dans une attitude pensive accoudée sur un appui.
- Terpsichore : Elle présidait à la danse et aux chants de chœur. On la représentait tenant à la main une lyre.
- Thalie : la muse de la comédie. On la représente sous les traits d'une jeune fille couronnée de lierre, tenant dans la main le pedum rustique et de l'autre un masque.
- Uranie : Elle présidait à l'astronomie et à la géométrie. On la représente vêtue d'azur, couronnée d'étoiles et parfois environnée de sphères et tenant à la main un compas.

Surtout Apollon et Dionysos ? Nietzsche, *L'origine de la tragédie*

« Nous aurons fait un grand pas en ce qui concerne la science esthétique, quand nous en serons arrivés non seulement à l'induction logique, mais encore à la certitude immédiate de cette pensée : que 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.

Figurons-nous tout d'abord, pour les mieux comprendre, ces deux instincts comme les mondes esthétiques différents du rêve et de l'ivresse, phénomènes physiologiques entre lesquels on remarque un contraste analogue à celui qui distingue l'un de l'autre l'esprit apollinien et l'esprit dionysien. C'est dans le rêve que, suivant l'expression de Lucrèce, les splendides images des dieux se manifestèrent pour la première fois à l'âme des hommes, c'est dans le rêve que le grand sculpteur perçut les proportions divines de créatures surhumaines, et le poète hellène, interrogé sur les secrets créateurs de son art, eût évoqué lui aussi le souvenir du rêve [...]

Si, outre cette horreur, nous considérons l'extase transportée qui, devant cet effondrement du principe d'individuation, s'élève du plus profond de l'homme, du plus profond de la nature elle-même, alors nous commençons à entrevoir en quoi consiste l'état dionysiaque, que nous comprendrons mieux encore par l'analogie de l'ivresse. C'est par la puissance du breuvage narcotique que tous les hommes et tous les peuples primitifs ont chanté dans leurs hymnes, ou bien par la force despotique du renouveau printanier pénétrant joyeusement la nature entière, que s'éveille cette exaltation dionysienne qui entraîne dans son essor l'individu subjectif jusqu'à l'anéantir en un complet oubli de soi-même. Encore pendant le moyen âge allemand,

des multitudes toujours plus nombreuses tournoyèrent sous le souffle de cette même puissance dionysiaque, chantant et dansant, de place en place : dans ces danseurs de la Saint-Jean et de la Saint-Guy nous reconnaissons les chœurs bachiques des Grecs, dont l'origine se perd, à travers l'Asie Mineure, jusqu'à Babylone et jusqu'aux orgies sacéennes. Il est des gens qui, par ignorance ou étroitesse d'esprit, se détournent de semblables phénomènes, comme ils s'écarteraient de « maladies contagieuses » [...] Maintenant, par l'évangile de l'harmonie universelle, chacun se sent, avec son prochain, non seulement réuni, réconcilié, fondu, mais encore identique en soi, comme si s'était déchiré le voile de Maïa, et comme s'il n'en flottait plus que des lambeaux devant le mystérieux Un-primordial. Chantant et dansant, l'homme se manifeste comme membre d'une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler, et est sur le point de s'envoler à travers les airs, en dansant. Ses gestes décèlent une enchanteresse béatitude. De même que maintenant les animaux parlent, et que la terre produit du lait et du miel, la voix de l'homme, elle aussi, résonne comme quelque chose de surnaturel : il se sent Dieu ; maintenant son allure est aussi noble et pleine d'extase que celle des dieux qu'il a vus dans ses rêves. L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : la puissance esthétique de la nature entière, pour la plus haute béatitude et la plus noble satisfaction de l'Un-primordial, se révèle ici sous le frémissement de l'ivresse. Le chant et la mimique de ces rêveurs à l'âme hybride étaient pour le monde grec homérique quelque chose de nouveau et d'inouï : et en particulier, la musique dionysienne faisait naître en eux l'effroi et le frisson. Si la musique, en apparence, était déjà connue comme art apollinien, à y regarder de près, elle ne possédait cependant ce caractère qu'en qualité de battement cadencé des ondes du rythme, dont la puissance plastique eût été développée jusqu'à la représentation d'impressions apolliniennes. La musique d'Apollon était une architectonique sonore d'ordre dorique, mais dont les sons étaient fixés par avance, tels ceux des cordes de la cithare. Comme non apollinien, en fut soigneusement écarté cet élément qui est l'essence même de la musique dionysienne et de toute musique, la violence émouvante du son, le torrent unanime [de la mélodie] et le monde incomparable de l'harmonie. Dans le dithyrambe dionysien, l'homme est entraîné à l'exaltation la plus haute de toutes ses facultés symboliques ; il ressent et veut exprimer des sentiments qu'il n'a jamais éprouvés jusqu'alors : le voile de Maïa s'est déchiré devant ses yeux ; comme génie tutélaire de l'espèce, de la nature elle-même, il est devenu l'Un-absolu. Désormais, l'essence de la nature doit s'exprimer symboliquement ; un nouveau monde de symboles est nécessaire, toute la symbolique corporelle enfin ; non seulement la symbolique des lèvres, du visage, de la parole, mais encore toutes les attitudes et les gestes de la danse, rythmant les mouvements de tous les membres. Alors, avec une véhémence soudaine, les autres forces symboliques, celles de la musique, s'accroissent en rythme, dynamique et harmonie. Pour comprendre ce déchaînement simultané de toutes les forces symboliques, l'homme doit avoir atteint déjà ce haut degré de renoncement qui veut se proclamer symboliquement dans ces forces : l'adepte dithyrambique de Dionysos n'est plus alors compris que de ses pairs ! Avec quelle stupéfaction dut le considérer le Grec apollinien ! Avec une stupéfaction qui fut d'autant plus profonde qu'un frisson s'y mêlait à cette pensée, que tout cela n'était cependant pas si étranger à sa propre nature ; oui, que sa conscience apollinienne n'était qu'un voile qui lui cachait ce monde dionysien. Pour comprendre cela, il nous faut démolir en quelque sorte pierre à pierre le merveilleux édifice de la culture apollinienne, jusqu'à ce que nous apercevions les fondations sur lesquelles il est établi. »

Nietzsche, *L'origine de la tragédie*, trad. J. Marnold et J. Morland, Paris, 1906, p. 16-22.

L'aporie de la philosophie nietzschéenne (parenthèse en 3 textes)

« Le rapport de l'art et de la vérité est le premier sur lequel j'ai réfléchi. Et maintenant encore leur inimitié me remplit d'effroi sacré. Mon premier livre a été consacré à ce fait ; la *Naissance de la Tragédie* croit à l'art, avec à l'arrière plan cette autre croyance, que l'on ne peut vivre avec la vérité..... (*La volonté de puissance*, II, III, 557, p. 172)

Par delà Kant et Schopenhauer : Sagesse esthétique ou religion ?

« Kant dit, dans la deuxième préface à la *Critique de la raison pure* : "J'ai dû abolir le savoir pour faire place à la croyance ; le dogmatisme métaphysique, c'est-à-dire le préjugé qu'on peut progresser en métaphysique sans faire la critique de la raison pure, est la source véritable de toute incrédulité, de toute révolte contre la morale, incrédulité extrêmement dogmatique en tout temps. " Très important ! C'est une nécessité de civilisation qui l'a poussé ! Etrange antinomie : *le savoir et la croyance!* Qu'en auraient pensé les Grecs ? Kant ne *connaissait pas d'autre antinomie ! Mais nous!*

Ce qui pousse Kant, c'est le péril que court la civilisation. Il veut *mettre à l'abri du savoir* un certain domaine ; c'est là qu'il place les racines de tout ce qu'il y a de plus élevé et de plus profond, l'art et la morale. - Schopenhauer.

D'autre part, il assemble tout ce qui est digne d'être su pour tous les siècles - ; la sagesse pratique du peuple et de l'humanité (point de vue des Sept Sages, des philosophes populaires de la Grèce).

Il analyse les éléments de cette croyance et montre à quel point la croyance chrétienne elle-même suffit au plus profond des besoins : besoin de connaître la valeur de l'existence.

Lutte du savoir contre le savoir / Schopenhauer lui-même rend attentif aux formes inconscientes de la pensée et du savoir. *Maîtriser l'instinct de la connaissance - est-ce au profit d'une religion ou d'une civilisation esthétique, c'est ce que l'on verra ; je suis du second parti...*

Chez les Grecs, la connaissance est maîtrisée au bénéfice d'une civilisation (et peut-être d'une religion) esthétique ; on veut *empêcher* une émancipation effrénée ; nous remettons sous le joug cet instinct effréné.

Le *philosophe de la connaissance* tragique maîtrise l'instinct de la connaissance effréné, mais ce n'est pas grâce à une nouvelle métaphysique. Il ne pose pas une croyance nouvelle. Il sent que le terrain dérobé à la métaphysique est un terrain tragique, mais il ne peut se satisfaire du tourbillon bariolé des sciences. Il travaille à édifier une *vie* nouvelle ; il rend à l'art ses droits. Le philosophe de la *connaissance désespérée* se jettera à corps perdu dans la science : savoir à tout prix.

Pour le philosophe tragique, ce qui achève *l'image de l'existence*, c'est que la vérité métaphysique n'apparaît que sous forme anthropomorphe. Il n'est pas sceptique. Il y a là une notion à *créer* ; car le scepticisme n'est pas *le but*. L'instinct de la connaissance parvenu à sa limite se retourne contre lui-même pour procéder à la *critique du savoir*. La connaissance au service de la vie meilleure. Il faut *vouloir* soi-même *l'illusion* - c'est le tragique.

La *science* ne peut plus être disciplinée que par l'art. Il s'agit de jugements de valeur relatifs au savoir et à la multiplicité des connaissances. Tâche immense et dignité de l'art qui l'accomplira ! Il lui faudra tout renouveler et à *lui seul enfanter la vie à nouveau* ! Ce que peut l'art, les Grecs nous l'indiquent ; sans eux, notre croyance serait chimérique. Peut-être l'art aura-t-il même le pouvoir de se créer une religion, d'enfanter un mythe. Ainsi chez les Grecs. L'histoire et les sciences naturelles ont été utiles pour vaincre le moyen âge ; le savoir contre *la croyance*. Nous dressons à présent l'art contre le savoir. Retour à la vie ! Mise au pas de l'instinct de la connaissance ! Renforcement des instincts moraux et esthétiques !

Nous apercevons en cela le *salut de l'esprit allemand, qui, sauvé, deviendra sauveur* !

L'essence de cet esprit nous est apparue dans la musique. Nous comprenons à présent que les Grecs aient placé leur civilisation dans la dépendance de la musique. »

La naissance de la Philosophie à l'époque de la Tragédie grecque, II, Idées Gallimard, 1969, p. 154-156.

Et pour finir : Dionysos contre le crucifié

« *Les deux types : Dionysos et le Crucifié.* - Déterminer si le type de l'homme *religieux* est une forme de décadence (les grands novateurs sont tous sans exception malades et épileptiques) ; mais n'est-ce pas là omettre un certain type de l'homme religieux, le type *païen* ? Le culte païen n'est-il pas une forme de la reconnaissance envers la vie, de l'affirmation de la vie ? Son représentant suprême ne devrait-il pas être, dans sa personne même, l'apologie et la divinisation de la vie ? Le type d'un esprit heureusement développé et débordant d'une extase de joie ! Un esprit qui absorbe en lui et *rachète* les contradictions et les équivoques de la vie !

C'est ici que je placerai l'idéal *dionysiaque* des Grecs : l'affirmation religieuse de la vie dans son entier, dont on ne renie rien, dont on ne retranche rien (noter que l'acte sexuel s'y accompagne de profondeur, de mystère, de respect). Dionysos contre le « Crucifié » ; voilà le contraste. La différence entre eux n'est pas celle de leur martyre, mais ce martyre a des sens différents. Dans le premier cas, c'est la vie elle-même, son éternelle fécondité et son éternel retour qui sont cause du tourment, de la destruction, de la volonté du néant. Dans l'autre cas, la souffrance, le « Crucifié innocent » portent témoignage contre la vie, la condamnent. On devine que le problème qui se pose est celui du sens de la vie : un sens chrétien, ou un sens tragique ? Dans le premier cas, elle doit être le chemin qui mène à la sainteté, dans le second cas, *l'existence* semble *assez sainte par elle-même* pour justifier par surcroît une immensité de souffrance. L'homme tragique affirme même la plus âpre souffrance, tant il est fort, riche et capable de diviniser l'existence ; le chrétien nie même le sort le plus heureux de la terre ; il est pauvre, faible, déshérité au point de souffrir de la vie sous toutes ses formes. Le Dieu en croix est une malédiction de la vie, un avertissement de s'en affranchir ; Dionysos écartelé est une *promesse* de vie, il renaîtra éternellement et reviendra du fond de la décomposition. », *VP*, t. II, l. IV, 464, p. 412-413.

Alain, de l'imagination créatrice niée à l'idée du métier créateur

« Il ne manque pas d'hommes, et fort cultivés, qui considèrent les créations de l'art comme des œuvres de l'imagination. Et cela est vrai d'une certaine manière. Mais, comme j'avais poussé assez loin la critique de l'imagination, comme j'avais sondé le creux des images, comme je les avais poursuivies jusqu'à les faire rentrer dans le corps humain, qui est leur lieu, je n'étais plus dupe de cette fiction des fictions, d'après laquelle l'artiste compose d'abord des êtres sans corps, selon des perfections qu'il imagine, et ensuite en exécute le portrait, soit par le marbre, soit par le dessin, soit par la parole ou l'écrit, de façon à les communiquer aux autres. Cette doctrine facile et évidente à tous, n'avait plus de base, puisque j'étais bien assuré que les prétendues créations de l'imagination étaient plutôt crues que vues, comme le voleur derrière la porte. Toutefois cette doctrine de l'imagination n'était encore, quant aux Beaux-arts, que négative. L'artiste n'avait plus de modèle intérieur, cela je le voyais bien. Mais où son modèle ? Il fallait jeter au panier toute cette imagerie. Le modèle n'est ni au-dedans, ni dans la nature extérieure ; il est dans l'œuvre même. Par quel détour ai-je pu passer de l'imagination créatrice niée à l'idée du métier créateur ? J'ai vu passage par la musique chantée, qui est à la fois imaginaire et réelle, et que l'oreille entend en même temps que la gorge l'invente. Je trouvais un autre passage dans la danse ; car il n'y a pas de danse imaginée qui ne soit dansée. Ici

l'image était toute dans le corps humain, et le corps humain lui-même dansant était vu et imité par un autre ; non pas vu par le danseur mais du moins intimement senti ; d'où paraissait la condition de la danse, qui est société. Mais que dire de l'architecture et de la peinture ? La série des arts tombait ici dans le vide ; car le corps de l'architecte n'est pas l'objet de l'architecture ; ni le corps du peintre de la peinture. Il fallait donc reprendre la série des objets de l'art en commençant par le monument, et cela n'allait point, car l'homme danse et chante premièrement.

J'essaie de dire en quels embarras je me trouvais, et toute l'affaire était de découvrir un ordre satisfaisant. Cependant je portais le souvenir de quelques expériences fortes, et qui d'abord m'emmenaient à mille lieues du chant et de la danse. »

Alain, *Les Arts et les Dieux, Histoire de mes pensées*, Paris, Pléiade, 1961, p. 138-139.

Apport extérieur de l'inspiration : Nietzsche, un fond de superstition qui ne peut être résorbé ?

« Quelqu'un a-t-il, en cette fin du XIXe siècle, la notion claire de ce que les poètes, aux grandes époques de l'humanité, appelaient l'inspiration ? Si nul ne le sait, je vais dire ce qu'est l'inspiré. Pour peu qu'on ait gardé en soi la moindre parcelle de superstition, on ne saurait en vérité se défendre de l'idée qu'on n'est que l'incarnation, le porte-voix, le médium de puissances supérieures. Le mot de révélation - entendu dans ce sens que tout à coup « quelque chose » se révèle à notre vue ou à notre ouïe avec une indicible précision, une ineffable délicatesse, « quelque chose » qui nous ébranle, nous bouleverse jusqu'au plus intime de notre être - est l'expression de l'exacte vérité. On n'entend, on ne cherche pas ; on prend, sans se demander d'où vient le don ; la pensée jaillit soudain comme un éclair, avec nécessité, sans hésitation, ni retouche. Je n'ai jamais eu à faire un choix. [...] Tout cela se passe sans que notre liberté n'y ait aucune part et pourtant nous sommes entraînés, comme en un tourbillon par un sentiment plein d'ivresse, de liberté, de souveraineté, de toute puissance, de divinité. Ce qu'il y a de plus étrange, c'est ce caractère de nécessité par quoi s'impose l'image, la métaphore : on perd toute notion de ce qui est image, métaphore ; il semble que ce soit toujours l'expression la plus naturelle, la plus juste, la plus simple, qui s'offre à nous. »

Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 126-128.

Inspiration mystique et artistique : Bernard de Clairvaux,
lumière divine et apport angélique : Zeus, Mnémosyne, les muses.

« "Nous vous ferons des pendants d'oreilles d'or, marquetés d'argent." S'il eût dit, je ferai, au lieu de nous ferons, je dirais sans hésiter que c'est l'Époux qui parle. Mais maintenant voyez si je ne ferais point mieux d'attribuer ces paroles à ses compagnons qui consolent l'Épouse, en lui promettant, qu'en attendant qu'elle arrive à la vision de l'Époux dont le désir consume son âme, ils lui feront de beaux et précieux pendants d'oreilles. Et cela, je pense, parce que la foi vient de l'ouïe, et purifie la vue. Car c'est en vain qu'on s'applique à contempler, si l'œil n'est purifié par la foi, puisqu'on ne promet cette vision qu'à ceux qui ont le cœur pur. Aussi est-il écrit que Dieu purifie le cœur par la foi (Matth. V, 7 ; Act. XV). Comme la foi vient par l'ouïe, et purifie la vue, c'est avec raison qu'ils avaient soin de lui orner les oreilles, puisque l'ouïe prépare à la vision de Dieu. [...] Il faut considérer encore quels sont ces pendants qu'ils lui offrent. " Ils sont d'or, disent-ils, et marquetés d'argent. " L'or marque la splendeur de la Divinité et la sagesse d'en haut. C'est de cet or que ces célestes ouvriers, à qui ce ministère est commis, promettent de former des images brillantes de la vérité, pour les faire entrer dans les oreilles intérieures de l'âme. Ce qui n'est autre chose, je crois, que faire des espèces de figures spirituelles, et d'y attacher les plus pures lumières de la sagesse divine, pour les mettre devant les yeux de l'âme en contemplation, afin qu'au moins elle voie comme dans un miroir et en

énigme, ce qu'elle ne peut pas encore voir face à face. Ces choses-là sont toutes divines, et ne sont connues que de ceux qui en ont fait l'expérience, il n'y a qu'eux qui savent comment il se peut faire que, dans ce corps mortel, dans l'état de la, foi, où la substance de la souveraine lumière n'est pas encore découverte, il arrive néanmoins quelquefois, que la contemplation de la pure vérité commence déjà à ébaucher son ouvrage en nous, en sorte que celui d'entre nous qui est assez heureux pour avoir reçu ce don d'en haut peut dire avec l'Apôtre : " Je connais maintenant en partie. " Puis encore : " En partie nous connaissons, et en partie nous devinons. " Mais lorsque l'esprit, sortant comme hors de lui-même, et étant ravi en extase, vient à entrevoir quelque chose de plus divin, qui lui paraît passer comme un éclair devant ses yeux, alors, soit pour tempérer l'éclat d'une si vive clarté, soit pour nous rendre capables de la communiquer aux autres, je ne sais comment il se fait, qu'il se présente aussitôt à nous des images et des figures de choses corporelles, proportionnées aux connaissances que Dieu répand en nous, qui couvrent en quelque sorte le rayon pur et resplendissant de la vérité, et rendent l'âme plus capable d'en supporter l'éclat, et d'en faire part à ceux à qui il lui plaît. Je crois pourtant qu'elles se forment en nous par le ministère des bons anges, comme au contraire il n'y a point de doute que les autres qui sont mauvaises ne soient produites par l'entremise des mauvais anges. Et peut-être que c'est là ce miroir et cette énigme par lesquels voyait saint Paul et qui étaient faits, si je puis parler ainsi, par les mains des anges, de ces pures et belles images qui nous donnent la connaissance de l'être de Dieu, qui est pur et qui se voit dans toutes ces figures corporelles, et nous font attribuer au ministère des anges ces images excellentes dont il nous paraît si dignement revêtu. Ce qu'une autre version semble avoir marqué plus expressément en disant : " Nous vous ferons des figures rehaussées de marqueterie d'argent. " Ce qui, selon moi, signifie que non-seulement ces images sont imprimées par les anges au dedans de nous, mais qu'ils nous donnent encore la grâce et la beauté de la parole extérieure, afin que cela serve à les orner et à les faire recevoir des auditeurs plus aisément, et avec plus de plaisir. Si vous demandez quel rapport il y a entre la parole et l'argent, écoutez la réponse du Prophète : " Les paroles du Seigneur sont toutes pures, c'est de l'argent éprouvé par le feu (Psal. XI, 7). " Voilà donc comment ces esprits célestes, qui sont les ministres des volontés de Dieu, font à l'Épouse, qui est étrangère sur la terre, des pendants d'oreilles d'or, marquetés d'argent. »

Bernard de Clairvaux : *Sermon 41 sur le Cantique*, 2-4

2. L'expérience artistique :

M. Proust : de l'expérience artistique à l'inspiration

« Quand j'essaye de faire le compte de ce que je dois au côté de Méséglise, des humbles découvertes dont il fut le cadre fortuit ou le nécessaire inspirateur, je me rappelle que c'est cet automne-là, dans une de ces promenades, près du talus broussailleux qui protège Montjouvain, que je fus frappé pour la première fois de ce désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle. Après une heure de pluie et de vent contre lesquels j'avais lutté avec allégresse, comme j'arrivais au bord de la mare de Montjouvain, devant une petite cahute recouverte en tuiles où le jardinier de M. Vinteuil serrait ses instruments de jardinage, le soleil venait de reparaître, et ses dorures lavées par l'averse reluisaient à neuf dans le ciel, sur les arbres, sur le mur de la cahute, sur son toit de tuile encore mouillé, à la crête duquel se promenait une poule. Le vent qui soufflait tirait horizontalement les herbes folles qui avaient poussé dans la paroi du mur, et les plumes du duvet de la poule, qui, les unes et les autres se laissaient filer au gré de son souffle jusqu'à l'extrémité de leur longueur, avec l'abandon de choses inertes et légères. Le toit de tuile faisait dans la mare, que le soleil rendait de nouveau réfléchissante, une marbrure rose, à laquelle je n'avais encore jamais fait attention. Et voyant

sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : « Zut, zut, zut, zut. » Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement. [...] Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant d'avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus plus penser à autre chose. », M. Proust, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, p. 206-207.

« Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus plus penser à autre chose. A ce moment et comme nous étions déjà loin de Martinville en tournant la tête je les aperçus de nouveau, tout noirs cette fois, car le soleil était déjà couché. Par moments les tournants du chemin me les dérobaient, puis ils se montrèrent une dernière fois et enfin je ne les vis plus. Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir, que cela m'était apparu, demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements : " Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Martinville. Bientôt nous en vîmes trois : venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieux vicq, les avait rejoints. ... », M. Proust, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, p. 292.

« Nous descendîmes sur Hudimesnil; tout d'un coup je fus rempli de ce bonheur profond que je n'avais pas souvent ressenti depuis Combray, un bonheur analogue à celui que m'avaient donné, entre autres, les clochers de Martinville. Mais cette fois il resta incomplet. Je venais d'apercevoir, en retrait de la route en dos d'âne que nous suivions, trois arbres qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient un dessin que je ne voyais pas pour la première fois, je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils étaient comme détachés mais je sentais qu'il m'avait été familier autrefois; de sorte que mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent, les environs de Balbec vacillèrent et je me demandai si toute cette promenade n'était pas une fiction, Balbec un endroit où je n'étais jamais allé que par l'imagination, Mme de Villeparisis un personnage de roman et les trois vieux arbres la réalité qu'on retrouve en levant les yeux de dessus le livre qu'on était en train de lire et qui vous décrivait un milieu dans lequel on avait fini par se croire effectivement transporté. Je regardais les trois arbres, je les voyais bien, mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi il n'avait pas prise, comme sur ces objets placés trop loin dont nos doigts allongés au bout de notre bras tendu, effleurent seulement par instant l'enveloppe sans arriver à rien saisir. Alors on se repose un moment pour jeter le bras en avant d'un élan plus fort et tâcher d'atteindre plus loin. Mais pour que mon esprit pût ainsi se rassembler, prendre son élan, il m'eût fallu être seul. Que j'aurais voulu pouvoir m'écarter comme je faisais dans les promenades du côté de Guermantes quand je m'isolais de mes parents. Il me semblait même que j'aurais dû le faire. Je reconnaissais ce genre de plaisir qui requiert, il est vrai, un certain travail de la pensée sur elle-même, mais à côté duquel les agréments de la nonchalance qui vous fait renoncer à lui, semblent bien médiocres. Ce plaisir,

dont l'objet n'était que pressenti, que j'avais à créer moi-même, je ne l'éprouvais que de rares fois, mais à chacune d'elles il me semblait que les choses qui s'étaient passées dans l'intervalle n'avaient guère d'importance et qu'en m'attachant à la seule réalité je pourrais commencer enfin une vraie vie. »

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, A l'ombre des jeunes filles en fleur*, p. 196.

Rilke : Contemplation cosmique et isolement social de l'artiste

« Il se souvint de l'heure passée dans cet autre jardin du Sud, où un appel d'oiseau retentissait à la fois hors de lui et en lui, ne se heurtant pour ainsi dire pas aux limites du corps, ramassant l'intérieur et l'extérieur en un espace continu, en un seul lieu, mystérieusement abrité, de la conscience la plus pure et la plus profonde. Il fermait alors les yeux, de peur d'être dérangé dans une expérience aussi généreuse par le contour de son corps, et de toutes parts l'infini pénétrait si intimement en lui qu'il pouvait croire que les étoiles qui venaient de poindre reposaient légèrement dans sa poitrine.

Il se rappela aussi combien il aimait [...] à découvrir le ciel étoilé à travers les doux branchages d'un olivier, combien cet espace de l'univers prenait sous ce masque l'apparence d'un visage, et comme tout cela - lorsqu'il le supportait assez longtemps - se dissolvait si complètement dans la solution claire de son cœur que le goût de la création passait en lui. [...] Une action délicatement isolante entretenait entre lui et les hommes un intervalle pur, presque apparent ; qui absorbait toutes relations en lui-même [...] Il ne savait pas encore combien son éloignement était sensible à autrui. Pour lui, il en tirait une certaine liberté à l'égard des hommes... »

R.M. Rilke, *Fragments en prose*, Paris, 1929, p. 23-24.

Henri Bergson : expérience artistique, perception désintéressée ?

Comment demander aux yeux du corps, ou à ceux de l'esprit, de voir plus qu'ils ne voient ? L'attention peut préciser, éclairer, intensifier : elle ne fait pas surgir, dans le champ de la perception, ce qui ne s'y trouvait pas d'abord. Voilà l'objection. – Elle est réfutée, croyons-nous, par l'expérience. Il y a, en effet, depuis des siècles, des hommes dont la fonction est justement de voir et de nous faire voir ce que nous n'apercevons pas naturellement. Ce sont les artistes.

À quoi vise l'art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience ? Le poète et le romancier qui expriment un état d'âme ne le créent certes pas de toutes pièces ; ils ne seraient pas compris de nous si nous n'observions pas en nous, jusqu'à un certain point, ce qu'ils nous disent d'autrui. Au fur et à mesure qu'ils nous parlent, des nuances d'émotion et de pensée nous apparaissent qui pouvaient être représentées en nous depuis longtemps, mais qui demeuraient invisibles : telle, l'image photographique qui n'a pas encore été plongée dans le bain où elle se révélera. Le poète est ce révélateur. Mais nulle part la fonction de l'artiste ne se montre aussi clairement que dans celui des arts qui fait la plus large place à l'imitation, je veux dire la peinture. Les grands peintres sont des hommes auxquels remonte une certaine vision des choses qui est devenue ou qui deviendra la vision de tous les hommes. Un Corot, un Turner, pour ne citer que ceux-là, ont aperçu dans la nature bien des aspects que nous ne remarquons pas. – Dira-t-on qu'ils n'ont pas vu, mais créé, qu'ils nous ont livré des produits de leur imagination, que nous adoptons leurs inventions parce qu'elles nous plaisent, et que nous nous amusons simplement à regarder la nature à travers l'image que les grands peintres nous en ont tracée ? – C'est vrai dans une certaine mesure ; mais, s'il en était uniquement ainsi, pourquoi dirions-nous de certaines œuvres – celles des maîtres – qu'elles sont vraies ?

Où serait la différence entre le grand art et la pure fantaisie ? Approfondissons ce que nous éprouvons devant un Turner ou un Corot : nous trouverons que, si nous les acceptons et les admirons, c'est que nous avons déjà perçu quelque chose de ce qu'ils nous montrent. Mais nous avons perçu sans apercevoir. C'était, pour nous, une vision brillante et évanouissante, perdue dans la foule de ces visions également brillantes, également évanouissantes, qui se recouvrent dans notre expérience usuelle comme des « *dissolving views* » et qui constituent, par leur interférence réciproque, la vision pâle et décolorée que nous avons habituellement des choses. Le peintre l'a isolée ; il l'a si bien fixée sur la toile que, désormais, nous ne pourrions nous empêcher d'apercevoir dans la réalité ce qu'il y a vu lui-même.

L'art suffirait donc à nous montrer qu'une extension des facultés de percevoir est possible. Mais comment s'opère-t-elle ? – Remarquons que l'artiste a toujours passé pour un « idéaliste ». On entend par là qu'il est moins préoccupé que nous du côté positif et matériel de la vie. C'est, au sens propre du mot, un « distrait ». Pourquoi, étant plus détaché de la réalité, arrive-t-il à y voir plus de choses ? On ne le comprendrait pas, si la vision que nous avons ordinairement des objets extérieurs et de nous-mêmes n'était une vision que notre attachement à la réalité, notre besoin de vivre et d'agir, nous a amenés à rétrécir et à vider. De fait, il serait aisé de montrer que, plus nous sommes préoccupés de vivre, moins nous sommes enclins à contempler, et que les nécessités de l'action tendent à limiter le champ de la vision. [...] Le cerveau sert à effectuer ce choix : il actualise les souvenirs utiles, il maintient dans le sous-sol de la conscience ceux qui ne serviraient à rien. On en dirait autant de la perception. Auxiliaire de l'action, elle isole, dans l'ensemble de la réalité, ce qui nous intéresse ; elle nous montre moins les choses mêmes que le parti que nous en pouvons tirer. Par avance elle les classe, par avance elle les étiquette ; nous regardons à peine l'objet, il nous suffit de savoir à quelle catégorie il appartient. Mais, de loin en loin, par un accident heureux, des hommes surgissent dont les sens ou la conscience sont moins adhérents à la vie. La nature a oublié d'attacher leur faculté de percevoir à leur faculté d'agir. Quand ils regardent une chose, ils la voient pour elle, et non plus pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir ; ils perçoivent pour percevoir, – pour rien, pour le plaisir. Par un certain côté d'eux-mêmes, soit par leur conscience soit par un de leurs sens, ils naissent *détachés* ; et, selon que ce détachement est celui de tel ou tel sens, ou de la conscience, ils sont peintres ou sculpteurs, musiciens ou poètes. C'est donc bien une vision plus directe de la réalité que nous trouvons dans les différents arts ; et c'est parce que l'artiste songe moins à utiliser sa perception qu'il perçoit un plus grand nombre de choses.

Eh bien, ce que la nature fait de loin en loin, par distraction, pour quelques privilégiés, la philosophie, en pareille matière, ne pourrait-elle pas le tenter, dans un autre sens et d'une autre manière, pour tout le monde ? Le rôle de la philosophie ne serait-il pas ici de nous amener à une perception plus complète de la réalité par un certain déplacement de notre attention ? Il s'agirait de *détourner* cette attention du côté pratiquement intéressant de l'univers et de la *retourner* vers ce qui, pratiquement, ne sert à rien. Cette conversion de l'attention serait la philosophie même. »

Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, La perception du changement, Conférences d'Oxford (26, 27 mai 1911), 1^{ère} conférence.

3. Le choix : exercice de la négativité en art

Tracé dans l'arborescence des possibles

« Peut-être serait-il intéressant de faire une fois une œuvre qui montrerait à chacun de ses nœuds, la diversité qui peut s'y présenter à l'esprit, et parmi laquelle il choisit la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et

imitatrice du réel, celle du possible-à-chaque-instant, qui me semble plus véritable. Il m'est arrivé de publier des textes différents de mêmes poèmes : il en fut même de contradictoires, et l'on n'a pas manqué de me critiquer à ce sujet. Mais personne ne m'a dit pourquoi j'aurais dû m'abstenir de ces variations. »

Paul Valéry, Mémoires du Poète, Pléiade, I, p. 1467)

Nietzsche - ZARATHOUSTRA - De la victoire sur soi-même

« De la victoire sur soi-même

Vous appelez « volonté de vérité » ce qui vous pousse et vous rend ardents, vous les plus sages parmi les sages.

Volonté d'imaginer l'être : c'est ainsi que j'appelle votre volonté !

Vous voulez rendre imaginable tout ce qui est : car vous doutez avec une méfiance que ce soit déjà imaginable.

Mais tout ce qui est, vous voulez le soumettre et le plier à votre volonté. Le rendre poli et soumis à l'esprit, comme le miroir et l'image de l'esprit.

C'est là toute votre volonté, ô sages parmi les sages, c'est là votre volonté de puissance ; et aussi quand vous parlez du bien et du mal et des évaluations de valeurs.

Vous voulez créer un monde devant lequel vous puissiez vous agenouiller, c'est là votre dernier espoir et votre dernière ivresse.

Les simples, cependant, ceux que l'on appelle le peuple, – sont semblables au fleuve sur lequel un canot vogue sans cesse en avant : et dans le canot sont assises, solennelles et masquées, les évaluations des valeurs.

Vous avez lancé votre volonté et vos valeurs sur le fleuve du devenir ; une vieille volonté de puissance me révèle ce que le peuple croit bon et mauvais.

C'est vous, ô sages parmi les sages, qui avez placé de tels hôtes dans ce canot ; vous les avez ornés de parures et de noms somptueux, – vous et votre volonté dominante !

Maintenant le fleuve porte en avant votre canot : il faut qu'il porte. Peu importe que la vague brisée écume et résiste à sa quille avec colère.

Ce n'est pas le fleuve qui est votre danger et la fin de votre bien et de votre mal, ô sages parmi les sages : mais c'est cette volonté même, la volonté de puissance, – la volonté vitale, inépuisable et créatrice.

Mais, afin que vous compreniez ma parole du bien et du mal, je vous dirai ma parole de la vie et de la coutume de tout ce qui est vivant.

J'ai suivi ce qui est vivant, je l'ai poursuivi sur les grands et sur les petits chemins, afin de connaître ses coutumes.

Lorsque la vie se taisait, je recueillais son regard sur un miroir à cent facettes, pour faire parler son œil. Et son œil m'a parlé.

Mais partout où j'ai trouvé ce qui est vivant, j'ai entendu les paroles d'obéissance. Tout ce qui est vivant est une chose obéissante.

Et voici la seconde chose : on commande à celui qui ne sait pas s'obéir à lui-même. C'est là la coutume de ce qui est vivant.

Voici ce que j'entendis en troisième lieu : commander est plus difficile qu'obéir. Car celui qui commande porte aussi le poids de tous ceux qui obéissent, et parfois cette charge l'écrase : – Dans tout commandement j'ai vu un danger et un risque. Et toujours, quand ce qui est vivant commande, ce qui est vivant risque sa vie.

Et quand ce qui est vivant se commande à soi-même, il faut que ce qui est vivant expie son autorité et soit juge, vengeur, et victime de ses propres lois.

D'où cela vient-il donc ? Me suis-je demandé. Qu'est-ce qui décide ce qui est vivant à obéir, à commander et à être obéissant, même en commandant ?

Écoutez donc mes paroles, ô sages parmi les sages ! Examinez sérieusement si je suis entré au cœur de la vie, jusqu'aux racines de son cœur !

Partout où j'ai trouvé quelque chose de vivant, j'ai trouvé de la volonté de puissance ; et même dans la volonté de celui qui obéit j'ai trouvé la volonté d'être maître.

Que le plus fort domine le plus faible, c'est ce que veut sa volonté qui veut être maîtresse de ce qui est plus faible encore. C'est là la seule joie dont il ne veuille pas être privé.

Et comme le plus petit s'abandonne au plus grand, car le plus grand veut jouir du plus petit et le dominer, ainsi le plus grand s'abandonne aussi et risque sa vie pour la puissance.

C'est là l'abandon du plus grand : qu'il y ait témérité et danger et que le plus grand joue sa vie.

Et où il y a sacrifice et service rendu et regard d'amour, il y a aussi volonté d'être maître.

C'est sur des chemins détournés que le plus faible se glisse dans la forteresse et jusque dans le cœur du plus puissant – c'est là qu'il vole la puissance.

Et la vie elle-même m'a confié ce secret : « Voici, m'a-t-elle dit, je suis ce qui doit toujours se surmonter soi-même.

« À vrai dire, vous appelez cela volonté de créer ou instinct du but, du plus sublime, du plus lointain, du plus multiple : mais tout cela n'est qu'une seule chose et un seul secret.

« Je préfère disparaître que de renoncer à cette chose unique, et, en vérité, où il y a déclin et chute des feuilles, c'est là que se sacrifie la vie – pour la puissance !

« Qu'il faille que je sois lutte, devenir, but et entrave du but : hélas ! Celui qui devine ma volonté, celui-là devine aussi les chemins tortueux qu'il lui faut suivre !

« Quelle que soit la chose que je crée et la façon dont j'aime cette chose, il faut que bientôt j'en sois l'adversaire et l'adversaire de mon amour : ainsi le veut ma volonté.

« Et toi aussi, toi qui cherches la connaissance, tu n'es que le sentier et la piste de ma volonté : en vérité, ma volonté de puissance marche aussi sur les traces de ta volonté du vrai !

« Il n'a assurément pas rencontré la vérité, celui qui parlait de la « volonté de vie », cette volonté – n'existe pas.

« Car : ce qui n'est pas ne peut pas vouloir ; mais comment ce qui est dans la vie pourrait-il encore désirer la vie !

« Ce n'est que là où il y a de la vie qu'il y a de la volonté : pourtant ce n'est pas la volonté de vie, mais – ce que j'enseigne – la volonté de puissance.

« Il y a bien des choses que le vivant apprécie plus haut que la vie elle-même ; mais c'est dans les appréciations elles-mêmes que parle – la volonté de puissance ! »

Voilà l'enseignement que la vie me donna un jour : et c'est par cet enseignement, ô sages parmi les sages, que je résous l'énigme de votre cœur.

En vérité, je vous le dis : le bien et le mal qui seraient impérissables – n'existent pas ! Il faut que le bien et le mal se surmontent toujours de nouveau par eux-mêmes.

Avec vos valeurs et vos paroles du bien et du mal, vous exercez la force, vous, les appréciateurs de valeur : ceci est votre amour caché, l'éclat, l'émotion et le débordement de votre âme.

Mais une puissance plus forte grandit dans vos valeurs, une nouvelle victoire sur soi-même qui brise les œufs et les coquilles d'œufs.

Et celui qui doit être créateur dans le bien et dans le mal : en vérité, celui-là commencera par détruire et par briser les valeurs.

Ainsi la plus grande malignité fait partie de la plus grande bénignité : mais cette bénignité est la bénignité du créateur. –

Parlons-en, ô sages parmi les sages, quoi qu'il nous en coûte ; car il est plus dur de se taire ; toutes les vérités que l'on a passées sous silence deviennent venimeuses.

Et que soit brisé tout ce qui peut être brisé par nos vérités ! Il y a encore bien des maisons à construire ! »

Hegel : Le talent et le génie
(*Esthétique*, I, ch. III, SI, 2, §, 1-2,4)

« Cette activité productrice de l'imagination, par laquelle l'artiste représente une idée sous une forme sensible dans une œuvre qui est sa création personnelle, c'est ce qu'on nomme le génie, le talent, etc.

I. Le *génie* est la capacité générale de produire de véritables ouvrages d'art, aussi bien que l'énergie nécessaire pour leur réalisation et leur exécution. Cette faculté et cette énergie émanent toutes deux de la personnalité de l'artiste ; elles sont essentiellement *subjectives* ; car il n'y a qu'un sujet ayant conscience de lui-même, et capable de se poser comme but une pareille création, qui puisse produire spirituellement.

II. On a coutume d'établir une distinction entre le *génie* et le *talent*, et en réalité l'un et l'autre ne sont pas immédiatement identiques, quoique leur identité soit nécessaire pour la parfaite création artistique. En effet, l'art, par cela même qu'il doit revêtir ses conceptions d'une forme individuelle et les réaliser dans une manifestation sensible, réclame pour chaque genre *particulier* une capacité *particulière*. On peut appeler une pareille disposition le *talent*. Ainsi l'un a un talent par lequel il excelle à jouer de tel instrument de musique, un autre est né pour le chant, etc. Néanmoins le simple talent, renfermé dans une aussi étroite spécialité, ne peut produire que des résultats d'une habile exécution. Pour être parfait, il exige la capacité générale pour l'art et l'inspiration, que le génie seul peut donner. Le talent sans le génie ne va pas au delà de l'habileté.

Puisque le génie présente un côté par où il est un don de la nature, un troisième caractère, qui doit le distinguer est la *facilité* de production intellectuelle et l'*adresse technique* à manier les matériaux propres à chacun des arts pris en particulier. On parle beaucoup, sous ce rapport, pour ce qui concerne le poète, des entraves de la rime et du mètre, ou, quand il s'agit du peintre, des nombreuses difficultés que présentent le dessin, la connaissance des couleurs, des ombres et de la lumière, etc., comme d'autant d'obstacles à l'invention et à l'exécution. Sans doute, tous les arts ont pour condition une longue étude et une application soutenue, une habileté exercée en tous sens et sur tous les points. Cependant plus le talent ou le génie est grand et riche, moins il éprouve de peine à acquérir cette habileté nécessaire pour la production ; car le véritable artiste a un penchant naturel et un besoin immédiat de donner une forme à tout ce qu'il éprouve et à tout ce que son imagination lui représente. C'est là sa manière de sentir et de concevoir à lui, qu'il trouve sans effort en lui-même, comme l'organe le plus propre pour exprimer sa pensée. Un musicien, par exemple, ne peut manifester ce qui l'émeut le plus profondément que dans des mélodies : ce qu'il ressent se transforme sur-le-champ en sons harmonieux. Le peintre emploiera les formes visibles et les couleurs. Le poète a un genre particulier de représentation qui s'adresse plus immédiatement à l'esprit ; il revêt ses images de mots et des sons articulés de la voix. Ce don de représenter, l'artiste ne le possède pas seulement comme faculté purement spéculative d'imaginer et de sentir, mais encore comme disposition pratique, comme talent naturel d'exécution. Ces deux choses sont réunies dans le véritable artiste. Ce qui vit dans son imagination lui vient ainsi en quelque sorte dans les doigts, comme il nous vient à la bouche de dire ce que nous pensons, ou comme nos pensées les plus intimes, nos idées et nos sentiments apparaissent immédiatement sur notre physionomie, dans le maintien, les gestes et les attitudes du corps. Dès lors le véritable génie a bientôt fait de se rendre facile la partie extérieure de l'exécution technique. Il a su tellement maîtriser les matériaux en apparence les plus pauvres et les plus rebelles, que ceux-ci sont forcés de recevoir et de représenter les conceptions les plus intimes de son imagination. Cette disposition naturelle que l'artiste trouve en lui-même, il doit sans doute la développer par l'exercice, pour arriver à une habileté parfaite ; cependant la faculté immédiate d'exécution ne doit pas moins être chez lui un don naturel, sans quoi l'habileté simplement apprise ne peut aller jusqu'à produire un ouvrage d'art réellement vivant. Ainsi, conformément à l'idée même de l'art, ces deux parties intégrantes de la composition, la production intérieure et sa réalisation, se donnent la main et sont inséparables. »

4. Le Projet : ni modèle, ni esquisse, ni pastiche, mais idée

Platon, critique de l'art d'imitation (*Rep X*, 596a-601a)

« Pourrais-tu me dire ce que c'est en général que l'imitation ? J'ai peine à bien comprendre quelle est sa nature.

Et moi, le comprendrai-je mieux ?

Il n'y aurait en cela rien d'étonnant. Souvent ceux qui ont la vue basse aperçoivent [596a] les objets avant ceux qui ont les yeux beaucoup plus perçants.

Cela arrive en effet. Mais je n'oserai jamais dire en ta présence mon sentiment sur quoi que ce soit. Vois toi-même, je t'en prie.

Veux-tu que nous procédions dans cette recherche selon notre méthode ordinaire ? Nous avons coutume d'embrasser sous une idée générale, cette multitude d'êtres, qui chacun ont une existence différente et que l'on comprend tous sous le même nom. N'entends-tu pas ?

J'entends.

Prenons celle que tu voudras de ces espèces d'êtres. [596b] Par exemple, il y a une multitude de lits et de tables.

Sans doute.

Mais tous ces meubles sont compris sous deux idées seulement, l'une du lit, l'autre de la table.

Oui.

N'avons-nous pas aussi coutume de dire que l'ouvrier qui fabrique ces deux espèces de meubles, ne fait le lit ou la table dont nous nous servons que d'après l'idée qu'il a de l'un et de l'autre de ces meubles, et ainsi des autres ? Car assurément ce n'est pas l'idée même qu'aucun de ces ouvriers ne fabrique. Cela peut-il être ?

Nullement.

Vois à présent quel nom tu donneras à l'ouvrier que je vais dire.

[596c] Quel ouvrier ?

Celui qui fait à lui seul tout ce que les divers ouvriers font chacun dans leur genre.

Tu parles là d'un homme bien habile et bien extraordinaire.

Attends ; tu vas admirer encore bien davantage. Ce même ouvrier n'a pas seulement le talent de faire tous les ouvrages d'art : il fait encore tout ce que nourrit dans son sein la nature, les plantes, les animaux, toutes les autres choses ; et lui-même enfin. Ce n'est pas tout : il fait la terre, le ciel, les dieux, tout ce qui existe au ciel, et sous terre, dans les enfers.

[596d] Voilà un artiste tout-à-fait admirable.

Tu doutes de ce que je dis ! Mais réponds-moi: crois-tu qu'il n'y ait absolument aucun ouvrier semblable, ou seulement qu'on puisse faire tout cela dans un certain sens, et que dans un autre sens on ne le puisse pas ? Ne vois-tu pas que tu pourrais toi-même en venir à bout, j'entends d'une certaine manière ?

Quelle manière veux-tu dire ?

Une manière qui n'est pas difficile, qui se pratique quand on veut et en très peu de temps. Veux-tu en faire à l'instant l'épreuve ? Prends un miroir, présente-le de tous côtés: [596e] en moins de rien tu feras le soleil, et tous les astres du ciel, la terre, toi-même, les autres animaux, les plantes, les ouvrages de l'art, et tout ce que nous avons dit.

Oui, je ferai tout cela en apparence ; mais il n'y aura rien qui existe réellement.

Fort bien. Tu entres parfaitement dans ma pensée. Le peintre est apparemment un ouvrier de cette espèce : n'est-ce pas ?

Sans doute.

Tu me diras peut-être qu'il n'y a rien de réel en tout ce qu'il fait. Cependant le peintre fait aussi un lit en quelque façon.

Oui, l'apparence d'un lit.

[597a] Et le menuisier que fait-il ? Ne viens-tu pas de dire qu'il ne fait pas l'idée même que nous appelons l'essence du lit, mais un tel lit en particulier ?

Je l'ai dit, il est vrai.

Si donc il ne fait pas l'essence même du lit, il ne fait rien de réel, mais seulement quelque chose qui représente ce qui est véritablement ; et si quelqu'un soutenait que l'ouvrage du menuisier ou de tout autre ouvrier a une existence réelle, il est très vraisemblable qu'il se tromperait.

C'est du moins le sentiment de ceux qui agitent ordinairement de semblables questions.

Ainsi ne soyons pas surpris que, comparés à la vérité, ces ouvrages soient bien peu de chose.

[597b] Non.

Veux-tu que d'après ce que nous venons de dire, nous examinions quelle idée on doit se former de l'imitateur de ces sortes d'ouvrages ?

Si tu veux.

Voici donc trois lits à distinguer : l'un essentiellement existant dans la nature des choses, et dont nous pouvons dire, ce me semble, que Dieu est l'auteur. A quel autre en effet pourrait-on l'attribuer ?

A nul autre.

Le second est celui que fait le tourneur.

Oui.

Et le troisième celui qui est de la façon du peintre : n'est-ce pas ?

A la bonne heure.

Ainsi le peintre, le menuisier, Dieu, président chacun à un des trois lits.

Soit.

[597c] A l'égard de Dieu, qu'il l'ait ainsi voulu, ou que c'ait été une nécessité pour lui de ne faire essentiellement qu'un seul lit, il n'en a fait qu'un seul qui est le lit proprement dit. Il n'en a jamais produit ni deux ni plusieurs, et jamais il n'en produira.

Pour quelle raison ?

C'est que s'il en faisait seulement deux, il s'en manifesterait un troisième, dont l'idée serait commune aux deux autres ; et celui-là serait le lit proprement dit, et non pas les deux autres.

Cela est vrai.

[597d] Ainsi Dieu l'a compris sans doute, et voulant être réellement auteur du vrai lit, et non de tel lit en particulier, ce qui aurait fait de Dieu un fabricant de lits, il a produit le lit qui est un de sa nature.

Probablement.

Donnerons-nous à Dieu le titre de producteur du lit ou quelque autre semblable ?

Qu'en penses-tu ?

Ce titre lui appartient, d'autant plus qu'il a fait de soi et l'essence du lit et celle de toutes les autres choses.

Et le menuisier, comment rappellerons-nous ? L'ouvrier du lit, sans doute ?

Oui.

Dirons-nous aussi du peintre, qu'il en est l'ouvrier et le producteur ?

Nullement.

Qu'est-il donc par rapport au lit ?

[597e] Le seul nom qu'on puisse raisonnablement lui donner, est celui d'imitateur de la chose dont ceux-là sont les ouvriers.

Fort bien. Tu appelles donc imitateur, l'auteur d'une œuvre éloignée de la nature de trois degrés ?

Justement.

Ainsi le faiseur de tragédies, en qualité d'imitateur, est éloigné de trois degrés du roi et de la vérité. Il en est de même de tous les autres imitateurs.

Il y a apparence.

Nous voilà d'accord sur ce qu'est l'imitation ; réponds maintenant à cette question.
[598a] Le peintre se propose-t-il pour objet d'imitation ce qui, dans la nature, est l'essence de chaque chose, ou ce qui sort des mains de l'ouvrier.

Ce qui sort des mains de l'ouvrier.

Tel qu'il est ou tel qu'il paraît ? Explique-moi encore ce point.

Que veux-tu dire ?

Ceci. Un lit n'est-il pas toujours le même lit, soit qu'on le regarde directement ou de biais ? Mais quoiqu'il soit le même en soi, ne paraît-il pas différent de lui-même ? Et j'en dis autant de toute autre chose.

Oui, l'apparence est différente, quoique l'objet soit le même.

[598b] Pense maintenant à ce que je vais dire. Quel est le but de la peinture ? Est-ce de représenter ce qui est, tel qu'il est, ou ce qui paraît, tel qu'il paraît ? Est-elle l'imitation de l'apparence ou de la réalité ?

De l'apparence.

L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai ; et ce qui fait qu'il exécute tant de choses, c'est qu'il ne prend qu'une petite partie de chacune ; encore ce qu'il en prend n'est-il qu'un fantôme. Le peintre, par exemple, nous représentera un cordonnier, un charpentier, ou tout autre artisan, [598c] sans avoir aucune connaissance de leur métier ; mais cela ne l'empêchera pas, s'il est bon peintre, de faire illusion aux enfants et aux ignorants, en leur montrant de loin un charpentier qu'il aura peint, de sorte qu'ils prendront l'imitation pour la vérité.

Assurément.

Ainsi, mon cher ami, devons-nous l'entendre de tous ceux qui font comme ce peintre ; et lorsque quelqu'un viendra nous dire qu'il a trouvé un homme instruit de tous les métiers et réunissant en lui seul dans un degré éminent [598d] toutes les connaissances partagées entre les autres hommes, il faut lui répondre qu'il n'est qu'une dupe qui s'est laissé éblouir apparemment par quelque magicien, par un imitateur qu'il a pris pour le plus habile des hommes, faute de pouvoir distinguer lui-même la science de l'ignorance, la réalité de l'imitation.

Cela est très vrai.

Nous avons donc à considérer maintenant la tragédie et Homère qui en est le père. Comme [598e] nous entendons dire sans cesse à certaines personnes que les poètes tragiques sont très versés dans tous les arts, dans toutes les choses humaines qui se rapportent au vice et à la vertu, et même dans tout ce qui concerne les dieux ; qu'il est nécessaire à un poète d'avoir les connaissances relatives aux sujets qu'il traite, s'il veut les traiter avec succès ; qu'autrement il lui est impossible de réussir : c'est à nous de voir si ces personnes ne se sont pas laissé tromper par cette espèce d'imitateurs ; si elles n'ont pas oublié de remarquer, en voyant leurs productions, qu'elles sont éloignées de trois degrés de la réalité, [599a] et que sans connaître la vérité, il est aisé de réussir dans ces sortes d'ouvrages, véritables fantômes, où il n'y a rien de réel ; ou si peut-être ces personnes ont raison dans leurs discours, et si en effet les bons poètes entendent les matières sur lesquelles le commun des hommes trouve qu'ils ont bien écrit.

C'est ce qu'il nous faut examiner avec soin.

Crois-tu que si quelqu'un était également capable de faire la représentation d'une chose ou la chose même représentée, il choisît de consacrer ses talents à ne faire que des images vaines et qu'il en fit l'affaire (599b) de sa vie, comme s'il ne voyait rien de mieux ?

Je ne le crois pas.

Mais s'il était réellement versé dans la connaissance de ce qu'il imite, je pense qu'il s'appliquerait avec bien plus d'ardeur à faire lui-même qu'à imiter ce que fait autrui ; qu'il essaierait de se signaler, en laissant après lui, comme autant de monuments, un grand

nombre de travaux et de beaux ouvrages, et qu'il aimerait bien mieux être l'objet que l'auteur d'un éloge.

Je le pense aussi, car il y trouverait à la fois plus d'avantage et plus de gloire.

N'exigeons donc pas d'Homère, [599c] ni des autres poètes, un compte rigoureux ; ne demandons pas à tel d'entre eux, par exemple, s'il était médecin et non pas seulement imitateur du langage des médecins ; si quelque poète ancien ou moderne a guéri, que l'on sache, quelques malades, comme Esculape, ou s'il a laissé après lui des disciples savants dans la médecine, comme ce même Esculape a fait de ses enfants. Faisons-leur grâce aussi sur les autres arts, et ne leur en parlons point. Mais quant à ces matières si importantes et si belles, dont Homère s'avise de parler, telles que la guerre, la conduite des armées, l'administration des États, [599d] l'éducation de l'homme, il est peut-être assez juste de l'interroger et de lui dire : « Cher Homère, s'il n'est pas vrai que tu sois un artiste éloigné de trois degrés de la réalité, incapable de faire autre chose à l'égard de la vertu que des fantômes, car telle est la définition que nous avons donnée de l'imitateur ; si tu es un artiste du second degré ; si tu as pu connaître quelles institutions peuvent rendre meilleurs ou pires les États et les particuliers ; dis-nous quel État te doit la réforme de son gouvernement, comme Lacédémone en est redevable à Lycurgue, et plusieurs États grands et petits [599e] à beaucoup d'autres? Quel pays parle de toi comme d'un sage législateur, et se glorifie d'avoir tiré avantage de tes lois? L'Italie et la Sicile ont eu Charondas ; nous autres Athéniens, nous avons eu Solon : mais toi, quel peuple peut te citer ? » Homère pourrait-il en nommer un seul ?

Je ne crois pas. Du moins les Homérides eux-mêmes n'en disent rien.

[600a] Fait-on mention de quelque guerre heureusement conduite par Homère lui-même ou par ses conseils ?

Nullement.

Ou bien encore, ce qu'aurait dû faire un homme habile, s'est-il signalé par beaucoup d'inventions utiles dans les arts ou autres métiers, comme on le dit de Thalès de Milet, et du Scythe Anacharsis?

On ne raconte de lui rien de semblable.

Si Homère n'a rendu aucun service au public, en a-t-il du moins rendu aux particuliers ? Dit-on qu'il ait présidé pendant sa vie à l'éducation de quelques jeunes gens [600b] qui se soient plu à l'accompagner, et qui aient transmis à la postérité un plan de vie Homérique, comme Pythagore, à ce qu'on dit, fut recherché pendant sa vie dans le même but, à ce point que l'on distingue encore aujourd'hui entre tous les autres hommes ceux qui suivent le genre de vie appelé par eux-mêmes Pythagorique ?

Non, Socrate, on ne dit rien de pareil d'Homère. Créophyle, son compagnon, a dû être encore plus ridicule pour ses mœurs que pour le nom qu'il portait. On dit en effet qu'Homère, pendant sa vie même, [600c] fut étrangement négligé par ce personnage.

On le dit en effet. Mais penses-tu, Glaucon, que si Homère eût été réellement en état d'instruire les hommes et de les rendre meilleurs, comme ayant une parfaite connaissance des choses au lieu de savoir seulement les imiter ; penses-tu, dis-je, qu'il ne se serait pas attaché un grand nombre d'amis qui l'auraient honoré et chéri ? Quoi ! Protagoras d'Abdère, Prodicus de Céos, et tant d'autres, peuvent, dans des entretiens particuliers, persuader aux hommes de leur temps [600d] que jamais ils ne seront capables de gouverner ni leur famille ni leur patrie, s'ils ne se mettent à leur école ; ce talent les fait tellement chérir qu'il ne leur manque que d'être portés partout en triomphe sur les têtes de leurs amis : et ceux qui vivaient du temps d'Homère et d'Hésiode, les auraient laissés aller réciter seuls leurs vers de ville en ville, s'ils en avaient pu tirer des leçons salutaires de vertu ? Ils ne se seraient point attachés à eux plus qu'à tout l'or du monde ? [600e] Ils ne les auraient pas obligés de se

fixer auprès d'eux, ou, s'ils n'avaient pu y réussir, ils ne les auraient pas suivis en tous lieux comme de fidèles disciples, jusqu'à ce qu'ils eussent assez profité de leurs leçons ?

Ce que tu dis, Socrate, me paraît tout-à-fait vrai.

Disons donc de tous les poètes, à commencer par Homère, que, soit que leurs fictions aient pour objet la vertu ou toute autre chose, ce ne sont que des imitateurs de fantômes et qu'ils n'atteignent jamais à la réalité. Un peintre, disions-nous tout à l'heure, fait un portrait de cordonnier [601a] sans rien entendre à ce métier, et pourtant tel que des gens qui n'y entendent pas plus que lui, et qui ne regardent qu'à la couleur et au dessin, croiront voir un cordonnier véritable.

Sans contredit. »

Nicolas de Cues art d'imitation ou perfectibilité infinie ?

« Il est clair, en effet, qu'aucun art humain ne peut atteindre à la précision parfaite. Il est toujours fini et limité, car telle technique trouve sa fin dans telles limites, telle autre dans d'autres limites, et elles se distinguent toutes les unes des autres, aucune n'enveloppant toutes les autres.

PH. : Que conclus-tu de cela ?

PK. : Que tout art humain est fini.

PH. : Qui hésite sur ce point ?

PR. : Or il est impossible que plusieurs réalités infinies soient distinctes les unes des autres.

PH. : Cela, j'en conviens aussi puisque l'une alors par rapport aux autres serait finie.

PR. : S'il en est bien ainsi, n'est-il pas vrai que seul un Principe absolu peut être infini, puisqu'avant ce principe il n'est aucun principe, car un tel principe ne dépend évidemment d'aucun autre ? Par conséquent seul l'Infini en soi, c'est-à-dire l'absolu Principe, est Eternité.

PH. : Je l'admets.

PR. : L'Infini en soi est donc la seule Eternité, une et absolue, car elle ne dépend d'aucun principe.

PH. : Je ne puis le nier.

PR. : Tout art fini dépend par conséquent d'un Art infini. Il faudra donc bien que cet art infini soit de tout autre art le principe, le moyen, la fin, l'étalon, la mesure, la vérité, la précision et la perfection.

PH. : Continue ton raisonnement. Personne là-dessus ne saurait te contredire.

PR. : Je vais donc prendre comme exemple l'art de faire des cuillers et l'appliquer symboliquement pour rendre plus sensible mon argumentation.

PH. : Fais donc ainsi. Je vois que tu possèdes bien la méthode qui nous conduira vers ces vérités dont le désir me tient en haleine.

Le Profane, ayant pris en mains une cuiller, parla ainsi :

PR. : Hors de l'idée que nous nous formons par la pensée⁶⁴, la cuiller ne possède aucun autre modèle. Car si le sculpteur ou le peintre tire ses modèles des objets qu'il s'efforce de représenter, ce n'est pas mon cas lorsque je tire du bois des cuillers, des soucoupes et des jarres. Je ne copie en effet la figure d'aucune réalité naturelle. De telles formes, celles des cuillers, des soucoupes et des jarres, ne proviennent que du seul art humain. Ma technique par conséquent est plus un perfectionnement qu'une imitation des formes créées, et en ceci elle ressemble davantage à l'Art infini.

PH. : D'accord.

PR. : Mon rôle est donc de développer cet art et de rendre sensible cette forme propre aux cuillers et qui les constitue. Or cette forme n'est par nature accessible à aucun sens puisqu'elle n'est ni blanche ni noire ni d'aucune autre couleur, qu'elle n'a ni son ni odeur ni goût ni qualités tactiles. Et pourtant je m'efforcerai autant qu'il est possible de la rendre sensible. Pour cela je dégrossis et je creuse la matière, ici le bois, à l'aide du mouvement que j'imprime aux divers instruments que j'y applique jusqu'à ce que j'arrive à cette proportion convenable qui peut faire briller comme il se doit la forme propre aux cuillers. Tu vois ainsi que cette forme simple et insensible resplendit comme dans son image à travers la figure bien proportionnée de ce morceau de bois. [...]

Si tout cela est vrai, il faut nier que les formes existent en soi et dans leur vérité comme des réalités séparées, autrement qu'à titre d'êtres de raison, et il faut prendre nettement position contre la théorie des Modèles et des Idées. Les philosophes qui admettent dans la fonction intellectuelle de la pensée des données immédiates antérieures à l'usage de la sensibilité et de la raison, par exemple une vérité exemplaire et incommunicable des formes qui apparaissent dans le sensible, ceux-là disent que les modèles précèdent naturellement les réalités sensibles, comme la vérité précède l'image. Et ils supposent que dans l'ordre naturel l'Humanité en soi

et pour soi, hors de toute matière préexistante, précède l'homme qui sort de l'humanité et la fait tomber dans le domaine du mot. Ensuite seulement viendraient les espèces rationnellement distinguées. En ce cas, si tous les hommes disparaissaient, on verrait disparaître aussi l'humanité, en tant qu'espèce, cet être de raison à quoi s'applique le mot homme, et que la raison a découvert d'après la ressemblance constatée entre les hommes, [...] il en résulte très véritablement qu'il ne saurait y avoir une multitude de modèles ou d'idées séparées. Mais cette forme infinie, aucune raison ne peut l'atteindre...", Nicolas de Cues, *Idiota (De mente)*, trad. M. de Gandillac, Aubier, 1942, p. 254-259.

« C'est lui qui nous enseigne que notre puissance spirituelle, une fois convertie à la Sagesse, est désormais impérissable. Si, en effet, ce corps terrestre n'a pas assez de forme pour retenir notre esprit dans les liens de la sensibilité et pour l'empêcher de renoncer à ses fonctions corporelles et de se porter vers la Sagesse avec la plus grande avidité, *a fortiori*, à la mort du corps l'esprit ne saurait aucunement disparaître. Notre esprit possède naturellement une faculté de s'assimiler à la Sagesse et de trouver son repos en elle seule, faculté qui en est pour ainsi dire l'image vivante. Or une image n'a de repos qu'en l'être qui lui sert de modèle, de qui elle tire principe, moyen et achèvement. Une image vivante, par la vie qui est en elle, tend spontanément vers son modèle et là seulement elle trouve son repos. La vie de l'image ne saurait en effet trouver de repos en elle-même, étant la vie d'une Vérité vivante et non sa propre vie. Elle tend donc vers son modèle comme vers la vérité de son être propre. Si le modèle est éternel et que l'image possède une vie où elle goûte d'avance la saveur de son modèle, et qu'elle ait ainsi le désir de tendre vers lui, comme il ne se peut faire que ce mouvement vivant cesse hors de la Vie infinie qui est l'infinie Sagesse, il ne se peut non plus que cesse le mouvement spirituel qui jamais n'atteint de façon infinie à l'Infinité de la Vie. » Nicolas de Cues, *Idiota (De mente)*, trad. M. de Gandillac, Aubier, 1942, p. 226.

Idées musicales : Proust : "Parler musique"

« Il y a dans le violon — si, ne voyant pas l'instrument, on ne peut pas rapporter ce qu'on entend à son image, laquelle modifie la sonorité — des accents qui lui sont si communs avec certaines voix de contralto, qu'on a l'illusion qu'une chanteuse s'est ajoutée au concert. On lève les yeux, on ne voit que les étuis, précieux comme des boîtes chinoises, mais, par moment, on est encore trompé par l'appel décevant de la sirène ; parfois aussi on croit entendre un génie captif qui se débat au fond de la docte boîte, ensorcelée et frémissante, comme un diable dans un bénitier ; parfois enfin, c'est dans l'air comme un être surnaturel et pur qui passe en déroulant son message invisible. Comme si les instrumentistes beaucoup moins jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût, et procédaient aux incantations nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le prodige de son évocation, Swann, qui ne pouvait pas plus la voir que si elle avait appartenu à un monde ultra-violet, et qui goûtait comme le rafraîchissement d'une métamorphose dans la cécité momentanée dont il était frappé en approchant d'elle, Swann la sentait présente, comme une déesse protectrice et confidente de son amour, et qui pour pouvoir arriver jusqu'à lui devant la foule et l'emmener à l'écart pour lui parler, avait revêtu le déguisement de cette apparence sonore. Et tandis qu'elle passait, légère, apaisante et murmurée comme un parfum, lui disant ce qu'elle avait à lui dire et dont il scrutait tous les mots, regrettant de les voir s'envoler si vite, il faisait involontairement avec ses lèvres le mouvement de baiser au passage le corps harmonieux et fuyant. Il ne se sentait plus exilé et seul puisque elle, qui s'adressait à lui, lui parlait à mi-voix d'Odette. Car il n'avait plus comme autrefois l'impression qu'Odette et lui n'étaient pas connus de la petite phrase. C'est que si souvent elle avait été témoin de leurs joies ! Il est vrai que souvent aussi elle l'avait averti de leur fragilité. Et même, alors que dans ce temps-là il devinait de la souffrance dans son sourire, dans son intonation limpide et désenchantée, aujourd'hui il y trouvait plutôt la grâce d'une résignation presque gaie. De ces

chagrins dont elle lui parlait autrefois et qu'il la voyait, sans qu'il fût atteint par eux, entraîner en souriant dans son cours sinueux et rapide, de ces chagrins qui maintenant étaient devenus les siens sans qu'il eût l'espérance d'en être jamais délivré, elle semblait lui dire comme jadis de son bonheur : « Qu'est-ce cela ? Tout cela n'est rien. » Et la pensée de Swann se porta pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir ; qu'avait pu être sa vie ? Au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de Dieu, cette puissance illimitée de créer ? Quand c'était la petite phrase qui lui parlait de la vanité de ses souffrances, Swann trouvait de la douceur à cette même sagesse qui tout à l'heure pourtant lui avait paru intolérable, quand il croyait la lire dans les visages des indifférents qui considéraient son amour comme une divagation sans importance. C'est que la petite phrase au contraire, quelque opinion qu'elle pût avoir sur la brève durée de ces états de l'âme, y voyait quelque chose, non pas comme faisaient tous ces gens, de moins sérieux que la vie positive, mais au contraire de si supérieur à elle que seul il valait la peine d'être exprimé. Ces charmes d'une tristesse intime, c'était eux qu'elle essayait d'imiter, de recréer, et jusqu'à leur essence qui est pourtant d'être incommunicables et de sembler frivoles à tout autre qu'à celui qui les éprouve, la petite phrase l'avait captée, rendue visible. Si bien qu'elle faisait confesser leur prix et goûter leur douceur divine, par tous ces mêmes assistants — si seulement ils étaient un peu musiciens — qui ensuite les méconnaîtraient dans la vie, en chaque amour particulier qu'ils verraient naître près d'eux. Sans doute la forme sous laquelle elle les avait codifiés ne pouvait pas se résoudre en raisonnements. Mais depuis plus d'une année que, lui révélant à lui-même bien des richesses de son âme, l'amour de la musique était pour quelque temps au moins né en lui, Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification. Quand après la soirée Verdurin, se faisant rejouer la petite phrase, il avait cherché à démêler comment à la façon d'un parfum, d'une caresse, elle le circonvenait, elle l'enveloppait, il s'était rendu compte que c'était au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d'entre elles qu'était due cette impression de douceur rétractée et frileuse ; mais en réalité il savait qu'il raisonnait ainsi non sur la phrase elle-même mais sur de simples valeurs, substituées pour la commodité de son intelligence à la mystérieuse entité qu'il avait perçue, avant de connaître les Verdurin, à cette soirée où il avait entendu pour la première fois la sonate. Il savait que le souvenir même du piano faussait encore le plan dans lequel il voyait les choses de la musique, que le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant. Vinteuil avait été l'un de ces musiciens. En sa petite phrase, quoiqu'elle présentât à la raison une surface obscure, on sentait un contenu si consistant, si explicite, auquel elle donnait une force si nouvelle, si originale, que ceux qui l'avaient entendue la conservaient en eux de plain-pied avec les idées de l'intelligence. Swann s'y reportait comme à une conception de l'amour et du bonheur dont immédiatement il savait aussi bien en quoi elle était particulière, qu'il le savait pour la « Princesse de Clèves », ou pour « René », quand leur nom se présentait à sa mémoire. Même quand il ne pensait pas à la petite phrase, elle existait latente dans son esprit au même titre que certaines autres notions sans équivalent, comme les notions de la lumière, du son, du relief, de la volupté physique, qui sont les riches

possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur. Peut-être les perdrons-nous, peut-être s'effaceront-elles, si nous retournons au néant. Mais tant que nous vivons, nous ne pouvons pas plus faire que nous ne les ayons connues que nous ne le pouvons pour quelque objet réel, que nous ne pouvons par exemple douter de la lumière de la lampe qu'on allume devant les objets métamorphosés de notre chambre d'où s'est échappé jusqu'au souvenir de l'obscurité. Par là, la phrase de Vinteuil avait, comme tel thème de Tristan par exemple, qui nous représente aussi une certaine acquisition sentimentale, épousé notre condition mortelle, pris quelque chose d'humain qui était assez touchant. Son sort était lié à l'avenir, à la réalité de notre âme dont elle était un des ornements les plus particuliers, les mieux différenciés. Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elle a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable. »

Marcel Proust, *Un amour de Swann, A la recherche du temps perdu*, t. II, Paris, 1919, p. 174-179.

Schopenhauer : idée et chant.

« Le principe qui fait le fond de tout ce que nous avons dû jusqu'ici sur l'art, c'est que l'objet de l'art, l'objet que l'artiste s'efforce de représenter, l'objet dont la connaissance doit précéder et engendrer l'œuvre, comme le germe précède et engendre la plante, cet objet est une Idée, au sens platonicien du mot, et n'est point autre chose ; ce n'est point la chose particulière, car ce n'est point l'objet de notre conception-vulgaire ; ce n'est point non plus le concept, car ce n'est point l'objet de l'entendement, ni de la science. Sans doute l'Idée et le concept ont quelque chose de commun, en ce qu'ils sont tous deux des unités représentant une pluralité de choses réelles ; malgré tout, il y a entre eux une grande différence ; et c'est cette différence qui explique d'une manière suffisamment claire et lumineuse ce que j'ai dit du concept dans le premier livre et des Idées dans celui-ci. Platon avait-il déjà nettement conçu cette différence ? Je ne veux nullement l'affirmer : il donne, à propos des Idées, nombre d'exemples et d'explications que l'on pourrait appliquer à de simples concepts. Laissons en attendant cette question sans réponse et continuons notre chemin, heureux toutes les fois que nous nous rencontrons sur les traces d'un grand et noble esprit, plus soucieux encore, malgré tout, de poursuivre notre but que de nous attacher à ses pas. — Le concept est abstrait et discursif ; complètement indéterminé, quant à son contenu, rien n'est précis en lui que ses limites ; l'entendement suffit pour le comprendre et pour le concevoir ; les mots, sans autre intermédiaire, suffisent à l'exprimer ; sa propre définition, enfin, l'épuise tout entier. L'Idée au contraire, que l'on peut à la rigueur définir le représentant adéquat du concept, est absolument concrète ; elle a beau représenter une infinité de choses particulières, elle n'en est pas moins déterminée sur toutes ses faces ; l'individu, en tant qu'individu, ne la peut jamais connaître ; il faut, pour la concevoir, dépouiller toute volonté, toute individualité, et s'élever à l'état de sujet connaissant pur ; autant vaut dire qu'elle est cachée à tous, si ce n'est au génie et à celui qui, grâce à une exaltation de sa faculté de connaissance pure (due le plus souvent aux chefs-d'œuvre de l'art), se trouve dans un état voisin du génie : l'Idée n'est point essentiellement communicable, elle ne l'est que relativement ; car, une fois conçue et exprimée dans l'œuvre d'art, elle ne se révèle à chacun que proportionnellement à la valeur de son esprit ; voilà justement pourquoi les œuvres les plus excellentes de tous les arts, les monuments les plus glorieux du génie sont destinés à demeurer éternellement lettres closes pour la stupide majorité des mortels ; pour eux les chefs-d'œuvre sont impénétrables, ils sont à l'écart, séparés par un large abîme et ils ressemblent au prince dont l'abord n'est pas permis

au peuple. Malgré tout, les plus sots des hommes n'en louent pas moins de confiance les chefs-d'œuvre consacrés ; car ils ne veulent point laisser voir leur sottise, mais ils n'en sont pas moins, dans leur for intérieur, disposés à condamner ces mêmes chefs-d'œuvre, dès qu'on leur fait espérer qu'ils le peuvent faire sans aucun danger de se dévoiler ; alors ils déchargent avec volupté cette haine longtemps nourrie en secret contre le beau et contre ceux qui le réalisent ; ils ne peuvent pardonner aux chefs-d'œuvre de les avoir humiliés en ne leur disant rien. Car en général, pour apprécier volontiers et librement la valeur d'autrui, pour la faire valoir, il est nécessaire d'en avoir soi-même. C'est là-dessus que se fonde la nécessité d'être modeste, dès qu'on a du mérite ; c'est aussi là-dessus que repose l'estime excessive qu'on a pour la modestie : seule parmi toutes ses sœurs, cette vertu n'est jamais oubliée, dès que l'on ose faire l'éloge d'un homme de mérite ; c'est qu'on espère, en la vantant, faire preuve d'intentions conciliantes et apaiser la colère des imbéciles. Qu'est-ce en effet que la modestie, sinon une feinte humilité, par laquelle, au sein de ce monde infecté de la plus détestable envie, l'on demande pardon pour ses avantages et pour ses mérites à des gens qui sont dépourvus des uns et des autres ? Car celui qui ne s'attribue ni avantages ni mérites, par la bonne raison qu'il n'en possède effectivement pas, celui-là n'est point modeste, il n'est qu'honnête homme.

L'Idée, c'est l'unité qui se transforme en pluralité par le moyen de l'espace et du temps, formes de notre aperception intuitive ; le concept au contraire, c'est l'unité extraite de la pluralité, au moyen de l'abstraction qui est un procédé de notre raison ; le concept peut être appelé *unitas post rem*, l'Idée *unitas ante rem*. Indiquons enfin une comparaison qui exprime bien la différence entre concept et Idée : le concept ressemble à un récipient inanimé ; ce qu'on y dépose reste bien placé dans le même ordre ; mais on n'en peut tirer (par les jugements analytiques) rien de plus que ce que l'on y a mis (par la réflexion synthétique) ; l'Idée, au contraire, révèle à celui qui l'a conçue des représentations toutes nouvelles au point de vue du concept de même nom : elle est comme un organisme vivant, croissant et prolifique, capable en un mot de produire ce que l'on n'y a pas introduit. »

Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Livre III, § 49

« Examinons maintenant de plus près la nature du chant proprement dit, et pour cela prenons comme exemples des modèles parfaits et presque purs, et non pas de ceux qui empiètent déjà en quelque façon sur un autre genre, comme la romance, l'élégie l'hymne, l'épigramme, etc. ; voici ce que nous allons trouver comme caractère propre du chant, dans son acception la plus étroite : c'est le sujet de la volonté, c'est-à-dire son propre vouloir qui remplit la conscience de l'auteur, souvent comme un vouloir libre et paisible (joie), mais plus souvent encore comme un vouloir entravé (tristesse), toujours comme affection, souffrance, état passionnel. Pourtant, à côté de cet état, et simultanément avec lui, les regards qu'il jette sur la nature environnante donnent au poète ; a conscience de lui-même comme sujet d'une connaissance pure indépendante de la volonté : le calme inébranlable d'âme qu'il éprouve alors contraste encore davantage avec le trouble de sa volonté toujours malade et toujours avide. Le sentiment de ce contraste et de ces réactions est proprement ce qu'exprime l'ensemble du chant, et ce qui constitue surtout l'inspiration lyrique. Dans cet état, la pure connaissance vient à nous, pour nous délivrer de la volonté et de son trouble : nous nous abandonnons à elle, mais pour un instant seulement ; toujours la volonté vient de nouveau nous arracher à la contemplation calme, pour nous faire ressouvenir de nos intérêts personnels. Mais aussi toujours la beauté prochaine de ce qui nous entoure vient à son tour nous séduire et nous enlever à la volonté pour nous livrer à la connaissance pure et affranchie de tout vouloir. Voilà pourquoi règnent dans le chant et l'inspiration lyrique la volonté d'abord (les vues intéressées et personnelles) et ensuite la pure contemplation de la nature environnante ; ces

deux éléments se mélangent admirablement. On cherche et on imagine des rapports entre les deux ; la disposition subjective, l'affection de la volonté, communique sa couleur à la nature contemplée, et réciproquement. Le véritable chant est l'expression de ces sentiments ainsi mélangés et partagés. Pour concevoir par des exemples ce dédoublement abstrait d'un état qui est loin de l'être, on peut prendre une des immortelles poésies de Goethe ; comme étant surtout propres à ce but, j'en recommanderai seulement quelques-unes : La Plainte du berger, — Bienvenue et Séparation, — A la lune, — Sur la mer, — Impressions d'automne.[...] Quiconque partagera avec moi l'avis que je viens d'émettre sur l'inspiration lyrique m'accordera aussi qu'elle est proprement la conception intuitive et poétique d'une proposition que j'ai émise dans ma dissertation sur le Principe de raison, et que j'ai reprise déjà dans le présent écrit, à savoir que l'identité du sujet de la connaissance et du sujet de la volonté peut être nommée -le miracle *kat exokèn* (- en grec dans le texte- par excellence) ; la puissance poétique du chant repose en dernière analyse sur la vérité de cette proposition. — Dans le cours de la vie, ces deux sujets ou, pour parler à la manière populaire, la tête et le cœur, se séparent de plus en plus : l'homme distingue de plus en plus sa sensibilité subjective de sa connaissance objective. Chez l'enfant tout cela est encore confondu : il sait à peine se distinguer du monde extérieur qui l'entoure et dans lequel il est, pour ainsi dire, englouti. Chez le jeune homme, chaque perception agit avant tout sur la sensibilité, sur la disposition intime, et mieux, se confond avec elles ; Byron nous le dit en très beaux vers : "I live not in myself, but I become Portion of that around me ; and to me High mountains are a feeling" (*Childe Harold's Pilgrimage*, 72).

C'est par là que le jeune homme se trouve si fortement attaché aux apparences phénoménales, et ne peut dépasser la poésie lyrique : la poésie dramatique est le propre de l'âge mûr. Quant au vieillard, il pourra tout au plus produire des poèmes épiques, comme Homère ou Ossian ; dans la vieillesse, on aime toujours à raconter.

Les autres genres de poésie, étant plus objectifs (il s'agit du roman, de l'épopée et du drame), ont deux conditions à remplir pour atteindre leur objet, c'est-à-dire pour exprimer l'Idée de l'humanité : c'est, d'une part, de concevoir d'une manière précise et complète les caractères significatifs ; de l'autre, d'inventer des situations significatives, propres à mettre en lumière ces caractères. Il lui arrive la même chose qu'au chimiste : celui-ci n'a pas seulement à représenter d'une manière nette et véritable les corps simples et leurs principaux composés : il faut encore qu'il en rende les propriétés sensibles, en mettant ces corps en contact avec les réactifs convenables ; ainsi le poète doit non seulement nous présenter des caractères, significatifs avec une exactitude et une vérité qui représentent la nature, mais encore, s'il veut nous les faire entièrement comprendre, il doit les mettre dans des situations où ils puissent atteindre leur plein développement et se montrer sous leur forme la plus parfaite et la plus arrêtée ; c'est là ce qu'on appelle les situations significatives ou critiques. Dans la vie et dans l'histoire, régies par le hasard, ces situations rares ne se produisent pas fréquemment, et d'ailleurs leur isolement fait qu'elles se confondent et s'effacent au milieu de la masse des événements courants..." *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Livre III, § 51.

"J'ai seulement quelques mots à ajouter pour définir, en général, ce que j'entends par la négation du vouloir-vivre. De même que nous avons vu le méchant, par l'obstination de sa volonté, endurer une souffrance intérieure, continuellement cuisante, ou bien, lorsque tous les objets du vouloir sont épuisés, apaiser la soif furieuse de son égoïsme dans le spectacle des peines d'autrui ; de même l'homme qui est arrivé à la négation du vouloir-vivre, si misérable, si triste, si pleine de renoncements que paraisse sa condition, lorsqu'on l'envisage du dehors, de même cet homme est rempli d'une joie et d'une paix célestes. Ce n'est pas, chez lui, cette vie tumultueuse, ni ces transports de joie, qui supposent et qui entraînent toujours une vive souffrance, comme il arrive aux hommes de plaisir ; c'est une paix imperturbable, un calme profond, une sérénité intime, un état que nous ne pouvons nous empêcher de souhaiter,

lorsque la réalité ou notre imagination nous le présente ; car nous le reconnaissons comme le seul juste, le seul qui nous élève véritablement ; et notre bon génie nous y convie, « *sapere aude* ». Nous voyons bien alors que la satisfaction que le monde peut donner à nos désirs ressemble à l'aumône donnée aujourd'hui au mendiant et qui le fait vivre assez pour être affamé demain. La résignation, au contraire, ressemble à un patrimoine héréditaire ; celui qui le possède est à l'abri des soucis pour toujours.

On se rappelle que, dans le troisième livre, nous avons fait consister, en grande partie, le plaisir esthétique, en ce que, — dans la contemplation pure, — nous nous dérobons pour un instant au vouloir, c'est-à-dire à tout désir, à tout souci ; nous nous dépouillons de nous-mêmes, nous ne sommes plus cet individu qui connaît uniquement pour vouloir, le sujet corrélatif à l'objet particulier et pour qui tous les objets deviennent des motifs de volitions, mais le sujet sans volonté et éternel de la connaissance pure, le corrélatif de l'Idée ; nous savons aussi que les instants où, délivrés de la tyrannie douloureuse du désir, nous nous élevons en quelque sorte au-dessus de la lourde atmosphère terrestre, sont les plus heureux que nous connaissions. Par là, nous pouvons nous imaginer combien doit être heureuse la vie de l'homme, dont la volonté n'est pas seulement apaisée pour un instant, comme dans la jouissance esthétique, mais complètement anéantie, sauf la dernière étincelle, indispensable pour soutenir le corps, et qui doit périr avec lui. L'homme qui, après maints combats violents contre sa propre nature, est arrivé à une telle victoire, n'est plus que le sujet pur de la connaissance, le miroir calme du monde. Rien ne peut plus le torturer, rien ne peut plus l'émouvoir ; car toutes ces mille chaînes de la Volonté qui nous attachent au monde, la convoitise, la crainte, la jalousie, la colère, toutes ces passions douloureuses qui nous bouleversent, n'ont aucune prise sur lui. Il a rompu tous ces liens. Le sourire aux lèvres, il contemple paisiblement la farce du monde, qui jadis a pu l'émouvoir ou l'affliger, mais qui, à cette heure, le laisse indifférent... »

Le Monde comme volonté et comme représentation, Livre IV, § 68.

VI Du Projet à l'oeuvre

1. La réalisation : moment matériel et technique de l'activité artistique

Kant, art et métier

« 1. L'art est distingué de la nature, comme le "faire" l'est de l'"agir" ou "causer" en général et le produit ou la conséquence de l'art se distingue en tant qu'oeuvre du produit de la nature en tant qu'effet. En droit on ne devrait appeler art que la production par liberté, c'est-à-dire par un libre-arbitre, qui met la raison au fondement de ses actions. On se plaît à nommer une oeuvre d'art le produit des abeilles (les gâteaux de cire régulièrement construits), mais ce n'est qu'en raison d'une analogie avec l'art; en effet, dès que l'on songe que les abeilles ne fondent leur travail sur aucune réflexion proprement rationnelle, on déclare aussitôt qu'il s'agit d'un produit de leur nature (de l'instinct), et c'est seulement à leur créateur qu'on l'attribue en tant qu'art. Lorsqu'en fouillant un marécage on découvre, comme il est arrivé parfois, un morceau de bois taillé, on ne dit pas que c'est un produit de la nature, mais de l'art; la cause productrice de celui-ci a pensé à une fin, à laquelle l'objet doit sa forme. On discerne d'ailleurs un art en toute chose, qui est ainsi constituée, qu'une représentation de ce qu'elle est a dû dans sa cause précéder sa réalité (même chez les abeilles), sans que toutefois cette cause ait pu précisément penser l'effet; mais quand on nomme simplement une chose une oeuvre d'art, pour la distinguer d'un effet naturel, on entend toujours par là une oeuvre de l'homme.

2. L'art, comme habileté de l'homme, est aussi distinct de la science (comme pouvoir l'est de

savoir), que la faculté pratique est distincte de la faculté théorique, la technique de la théorie (comme l'arpentage de la géométrie). Et de même ce que l'on peut, dès qu'on sait seulement ce qui doit être fait, et que l'on connaît suffisamment l'effet recherché, ne s'appelle pas de l'art. Seul ce que l'on ne possède pas l'habileté de faire, même si on le connaît de la manière la plus parfaite, relève de l'art. Camper décrit très exactement comment la meilleure chaussure doit être faite, mais il ne pouvait assurément pas en faire une.

3. L'art est également distinct du métier; l'art est dit libéral, le métier est dit mercenaire. On considère le premier comme s'il ne pouvait obtenir de la finalité (réussir) qu'en tant que jeu, c'est-à-dire comme une activité en elle-même agréable; on considère le second comme un travail, c'est-à-dire comme une activité, qui est en elle-même désagréable (pénible) et qui n'est attirante que par son effet (par exemple le salaire), et qui par conséquent peut être imposée de manière contraignante. »

Critique de la Faculté de juger (1790), § 43, trad. A. Philonenko, Vrin, 1993, pp. 198-200.

Hegel, La division des arts
(*Esthétique*, III Introduction, division)

« Les Français, principalement, travaillent dans ce genre qui flatte le spectateur, qui est agréable et produit de l'effet. Ils ont cultivé cette manière frivole, agréable de plaire au public, comme la chose essentielle, parce qu'ils cherchent la valeur principale de leurs œuvres dans la satisfaction des autres ; ils veulent avant tout intéresser, produire de l'impression. Nous autres Allemands, au contraire, nous nous attachons trop exclusivement au fond dans les œuvres d'art. Satisfait de la profondeur de son idée, l'artiste s'inquiète peu du public, qui doit se pourvoir lui-même, se mettre l'esprit à la torture et se tirer d'affaire comme il lui plaît et comme il peut.

III. DIVISION DES ARTS. – On a cherché différents principes pour la classification des arts. La vraie division ne peut être tirée, que de la nature même de l'œuvre d'art, qui, dans l'ensemble des espèces, développe la totalité des faces et des moments renfermés dans sa propre idée.

Un autre principe qui, sous ce rapport, paraît également important, est celui-ci : l'art s'adresse aux sens comme à l'esprit ; dès lors la division des arts particuliers doit s'appuyer sur les *sens* auxquels ils s'adressent et sur les *matériaux* sensibles qui leur correspondent.

Il est facile de voir que le *toucher*, le *goût* et l'odorat doivent être immédiatement exclus. Que l'on distingue les statues au toucher, en le promenant sur la surface douce et moelleuse du marbre, il n'y a rien là qui soit commun avec la perception du beau et la jouissance artistique.

L'œuvre d'art, comme telle, ne se laisse pas davantage goûter. On ne peut exiger le développement et le raffinement du goût que pour l'appréciation des mets ou des qualités chimiques des corps. L'objet d'art, au contraire, doit être considéré en soi, perçu par l'homme d'une manière purement contemplative. Il n'a aucun rapport avec le désir et la volonté. L'odorat ne peut pas davantage être un organe approprié à la jouissance artistique, parce que les objets ne s'adressent à lui que par l'effet d'une décomposition chimique et qu'autant qu'ils se dissolvent dans l'air. C'est aussi une action toute physique.

La *vue*, au contraire, est purement *contemplative*. Elle le doit en partie à la lumière, cette matière en quelque sorte immatérielle. Celle-ci ne porte aucune atteinte aux objets, à leur liberté et à leur indépendance ; elle les fait seulement apparaître. La vue, ce sens sans désir, embrasse l'ensemble des existences matérielles, les corps séparés et distribués dans l'espace, inaltérables dans leur intégrité, manifestés uniquement par la forme et la couleur.

L'autre sens intellectuel est l'*ouïe*. Nous avons ici l'opposé de l'apparence visible. L'ouïe, au lieu d'être en rapport avec la forme et la couleur, perçoit le son, les vibrations des corps, sans aucune dissolution ni altération. Ce mouvement idéal, dans lequel, par le son, se révèle, en

quelque sorte, le principe interne, l'âme des corps, l'oreille le saisit d'une façon tout aussi intellectuelle que l'œil perçoit la forme ou la couleur.

A ces deux sens vient s'ajouter un troisième élément, l'*imagination sensible*, cette faculté qui conserve les images. Celles-ci pénètrent dans l'esprit par les sens ; elles s'y coordonnent sous l'influence des notions générales avec lesquelles l'imagination active les met en rapport et les ramène à l'unité. Par là les réalités du monde extérieur se spiritualisent en quelque sorte, tandis que les idées, à leur tour, se matérialisent dans l'imagination et se présentent à la conscience sous une forme sensible.

Ce triple mode de perception fournit la division connue : 1° *Arts du dessin*, qui représentent leurs idées par les formes visibles et les couleurs ; 2° *Art musical* ou des sons ; 3° *Poésie*, qui, comme art de la *parole*, emploie le son simplement comme signe, et s'adresse par cet intermédiaire à l'âme, à l'imagination, à l'esprit. Mais on se trouve bientôt embarrassé, parce que le caractère qui sert de base à la division, au lieu d'être tiré de l'idée de la chose même, est extérieur et superficiel. Nous avons donc à chercher un principe de classification plus profond, à l'aide duquel nous puissions établir un lien systématique entre tous les points de cette troisième partie. [...]

Cette gradation, qui assigne aux arts leur place et leur rang d'après leur degré de *spiritualité*, aura en même temps l'avantage de répondre au progrès historique et aux formes fondamentales de l'art, étudiées précédemment. D'après ce principe de division, le système des arts particuliers s'organise de la manière suivante

I. L'*architecture* s'offre à nous la première ; c'est par elle que l'art débute, et cela en vertu de sa nature même. Elle est le commencement de l'art, parce que l'art, à son origine, ne trouvant, pour la représentation de l'élément *spirituel* qu'il renferme, ni les matériaux convenables ni la forme qui lui correspond, doit se borner à des essais, dont le but est d'atteindre à la véritable harmonie des deux termes, et se contenter d'un lien encore extérieur entre l'*idée* et le *mode de représentation*. Les matériaux de ce premier art sont fournis par la matière proprement dite, non animée par l'esprit, mais façonnée seulement d'après les lois de la pesanteur, par les lignes et les formes de la nature extérieure, disposées avec *régularité* et *symétrie*, de manière à former, par leur ensemble, une œuvre d'art qui offre un simple *reflet de l'esprit*.

II. Vient en second lieu la *sculpture*. Le principe qui fait le fond de ses représentations est l'*individualité spirituelle* comme constituant l'idéal classique. Elle le représente de telle sorte que l'élément intérieur ou spirituel soit présent et visible dans l'apparence corporelle immanente à l'esprit. Aussi l'art doit ici créer une œuvre vraiment artistique. Elle prend par conséquent encore pour élément physique la matière pesante avec ses trois dimensions, mais sans se borner à la façonner régulièrement selon les lois de la pesanteur et les autres conditions physiques, et à y ajouter les formes du règne organique et inorganique. D'un autre côté, elle ne va pas jusqu'à réduire cette matière à n'être qu'une simple apparence, une image d'elle-même, ni à concentrer en elle les moyens par lesquels elle se rend visible. La forme déterminée par le fond même est ici la vitalité de l'esprit, la forme humaine et son organisme vivant pénétré du souffle de l'esprit. Et celle-ci doit représenter, d'une manière parfaite, l'existence divine dans son indépendance et sa majesté calme, inaccessible aux troubles et aux agitations de la vie active, à ses conflits et à ses souffrances.

III. Nous devons réunir dans une même classe les arts qui sont appelés à représenter l'âme dans sa concentration intérieure ou *subjective*.

1° La *peinture* commence cette série ; car elle réduit la forme physique à n'être que l'expression de l'élément intérieur. Quoique retenue dans les limites du monde extérieur, elle ne représente pas seulement la concentration idéale de l'absolu en lui-même, elle le manifeste aussi dans sa *personnalité subjective*, dans son existence spirituelle. L'homme aussi, avec son caractère déterminé, ses sensations, ses volontés, ses actions, ses rapports avec les autres êtres, dans ses peines, ses souffrances, la mort, dans tout le cercle des passions et des

affections, est le sujet de la peinture. Ce n'est donc plus seulement Dieu, comme tel, comme objet de la conscience humaine, mais cette conscience elle-même : Dieu, soit dans sa vie réelle, ses actions et ses souffrances, soit comme esprit de l'Église. C'est aussi le cœur humain, avec ses privations, ses souffrances, sa sanctification, les joies de la vie active et du monde réel. Comme moyens de représenter ces idées, la peinture est obligée d'employer l'*apparence visible* en général, les formes de la nature et celles de l'organisme humain en particulier, en tant que celui-ci laisse clairement entrevoir en lui l'élément spirituel. Mais, quant à l'élément physique proprement dit, elle ne peut employer la matière pesante telle qu'elle existe avec ses trois dimensions ; elle doit spiritualiser cette matière comme elle le fait pour ses figures. Le premier pas par lequel l'élément physique se rapproche, par là, de l'esprit consiste d'abord dans la disposition de l'apparence réelle, transformée pour l'œil en une apparence purement artistique ; ensuite, dans les *couleurs*, dont les nuances, les transitions et la fusion concourent à effectuer ce changement. Ainsi la peinture, pour mieux exprimer l'âme et ses sentiments, réduit les trois dimensions de l'étendue à la *surface*, celle-ci, quoique matérielle, étant plus voisine de l'esprit. Elle représente l'éloignement des objets, leur distance respective dans l'espace et les figures par l'illusion des *couleurs* ; car la peinture n'a pas seulement pour but d'offrir aux regards une apparence visible, elle veut que celle-ci concentre en elle-même ses moyens de visibilité, afin qu'elle n'en paraisse que mieux l'image et l'œuvre de l'esprit. Dans la sculpture et l'architecture, les formes sont rendues visibles par la lumière extérieure. Dans la peinture, au contraire, la matière, obscure par elle-même, a en soi son élément interne, son idéal : la lumière ; elle tire d'elle-même sa clarté et son obscurité. Or l'unité, la combinaison de la lumière et de l'obscur, c'est la couleur.

2° La *musique*, dans la même sphère, forme une opposition avec la peinture. Son élément propre est l'âme même, le *sentiment invisible* ou sans forme, qui ne peut se manifester dans l'extérieur et sa réalité, mais seulement par un phénomène extérieur qui disparaît rapidement et s'efface de lui-même. C'est là le fond même de cet art. Son élément physique est le *son*, ses modes, ses combinaisons, ses accords, les diverses manières dont les sons se divisent, se lient, s'opposent, forment des oppositions, des dissonances harmonisées, suivant les rapports de la quantité et de la mesure façonnées par l'art.

3° Après la peinture et la musique, vient l'art qui s'exprime par la parole, la *poésie*, le véritable art de l'esprit ; car tout ce que conçoit la conscience, ce qu'elle élabore par le travail de la pensée dans le monde intérieur de l'âme, la parole seule peut le recevoir, l'exprimer et le représenter à l'imagination. Par le fond, la poésie est donc le plus riche de tous les arts ; son domaine est illimité. Cependant, ce qu'elle gagne sous le rapport des idées, elle le perd par le côté sensible. Comme elle ne s'adresse ni aux sens, ni au simple sentiment, comme elle veut représenter à l'esprit et à l'imagination les idées de l'esprit élaborées dans l'esprit, l'élément physique par lequel elle s'exprime n'est plus pour l'esprit et l'imagination qu'un *moyen*, artistiquement façonné, il est vrai, mais un simple moyen pour la manifestation de l'esprit à lui-même. Il ne conserve pas la valeur d'un objet physique, dans lequel l'idée peut trouver la forme qui lui convient. Ce moyen ne peut être que le son, de tous les matériaux de l'art le mieux approprié à l'esprit. Le son cependant ne conserve déjà plus, comme dans la musique, de valeur par lui-même, au point que l'art ait pour but essentiel de le façonner, et s'épuise dans cette tâche. Le son doit être ici pénétré par l'idée, rempli par la pensée déterminée qu'il exprime et apparaître comme simple *signe* de ce contenu.

Quant aux *modes de représentation*, la poésie, sous ce rapport, se montre l'*art universel*, parce qu'elle reproduit dans son propre domaine ceux de tous les autres arts ; ce qui n'a lieu qu'accidentellement dans la peinture et la musique.

En effet, 1° comme *poésie épique*, elle donne à son contenu la forme de l'*objectivité*, qui, à la vérité, n'arrive pas, comme dans les arts du dessin, à se produire aux regards. Cependant, c'est un monde saisi par l'imagination sous une forme *objective* et qui est représenté comme

tel à l'imagination intérieure. C'est ce que fait le *discours* proprement dit, qui se satisfait en lui-même dans son fond et sa forme.

2° D'un autre côté, la poésie n'en est pas moins, à l'inverse, un discours *subjectif*. C'est l'âme exprimant au dehors ce qu'elle sent à l'intérieur. Telle est la *poésie lyrique*, qui appelle la musique à son secours, pour pénétrer plus avant dans les profondeurs du sentiment.

3° En troisième lieu, la poésie se développe par le discours dans les limites d'une *action complète*, qui, représentée objectivement, manifeste en même temps les sentiments intérieurs que renferme ce spectacle offert aux regards, et par conséquent se marie avec la musique, les gestes, la mimique, la danse, etc. C'est l'*art dramatique*, dans lequel l'homme tout entier représente, en un spectacle visible, l'œuvre d'art produite par l'homme.

Ces *cinq arts* forment le système déterminé et organisé des arts réels. En dehors d'eux il existe, sans doute, encore d'autres arts, l'*art des jardins*, de la *danse*, etc. Mais nous ne pouvons en parler que d'une manière occasionnelle ; car la recherche philosophique doit se borner aux distinctions fondamentales, développer et faire comprendre les véritables formes qui leur correspondent. Il y a dans la nature des espèces mixtes, des amphibies, des êtres de transition ; il en est de même, dans l'art, de ces genres mixtes, quoique ceux-ci puissent offrir encore beaucoup d'agrément et de mérite, mais rien de véritablement parfait. »

2 L'oeuvre : Art, désir, Histoire

« Quelle est donc la part du sensible dans l'art et son véritable rôle ? Il y a deux manières d'envisager les objets sensibles dans leur rapport avec notre esprit. 1° Le premier est celui de la simple perception des objets par les sens. L'esprit alors ne saisit que leur côté individuel, leur forme particulière et concrète ; l'essence, la loi, la substance des choses lui échappe. En même temps le besoin qui s'éveille en nous est celui de les approprier à notre usage, de les consommer, de les détruire. L'âme, en face de ces objets, sent sa dépendance ; elle ne peut les contempler d'un œil libre et désintéressé. Un autre rapport des êtres sensibles avec l'esprit est celui de la pensée spéculative ou de la science. Ici l'intelligence ne se contente plus de percevoir l'objet dans sa forme concrète et son individualité, elle écarte le côté individuel pour en abstraire et en dégager la loi, le général, l'essence. La raison s'élève ainsi au-dessus de la forme individuelle, perçue par les sens, pour concevoir l'idée pure dans son universalité. L'art diffère à la fois de l'un et de l'autre de ces deux modes ; il tient le milieu entre la perception sensible et l'abstraction rationnelle. Il se distingue de la première en ce qu'il ne s'attache pas au réel, mais à l'apparence, à la forme de l'objet, et qu'il n'éprouve aucun besoin intéressé de le consommer, de le faire servir à un usage, de l'utiliser. Il diffère de la science en ce qu'il s'intéresse à l'objet particulier et à sa forme sensible. Ce qu'il aime à voir en lui, ce n'est ni sa réalité matérielle ni l'idée pure dans sa généralité, mais une apparence, une image de la vérité, quelque chose d'idéal qui apparaît en lui ; il saisit le lien des deux termes, leur accord et leur intime harmonie. Aussi le besoin qu'il éprouve est-il tout contemplatif. En présence de ce spectacle, l'âme se sent affranchie de tout désir intéressé. En un mot, l'art crée à dessein des images, des apparences destinées à représenter des idées, à nous montrer la vérité sous des formes sensibles. Par là, il a la vertu de remuer l'âme dans ses profondeurs les plus intimes, de lui faire éprouver les pures jouissances attachées à la vue et à la contemplation du beau. Les deux principes se retrouvent également combinés dans l'artiste. Le côté sensible est renfermé dans la faculté qui crée, dans l'imagination. Ce n'est pas par un travail mécanique, dirigé par des règles apprises, qu'il exécute ses œuvres. Ce n'est pas non plus par un procédé de réflexion semblable à celui du savant qui cherche la vérité. L'esprit a conscience de lui-même, mais il ne peut saisir d'une manière abstraite l'idée qu'il conçoit ; il ne peut se la représenter que sous des formes sensibles.

L'image et l'idée coexistent dans sa pensée et ne peuvent se séparer. Aussi l'imagination est-elle un don de la nature. Le génie scientifique est plutôt une capacité générale qu'un talent inné et spécial. Pour réussir dans les arts, il faut un talent déterminé qui se révèle de bonne heure sous la forme d'un penchant vif et irrésistible et d'une certaine facilité à manier les matériaux de l'art. C'est là ce qui fait le peintre, le sculpteur, le musicien. » Hegel, Esthétique, Introduction, III, II, trad. D. Banda,

http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

« "L'art pour l'art." La lutte contre tout but assigné à l'art est toujours une lutte contre la tendance moralisante dans l'art, contre la subordination de l'art à la morale. L'art pour l'art veut dire : « Au diable la morale ! » – Mais cette hostilité même trahit le pouvoir tyrannique du préjugé. Si l'on exclut de l'art le but de prêcher une morale et d'amender l'homme, il ne s'ensuit nullement que l'art soit totalement dénué de justification, de but et de sens, bref, soit « l'art pour l'art », ce serpent qui se mord la queue. « Plutôt pas de fins que des fins morales ! » : c'est la passion à l'état pur qui parle ainsi. À l'opposé, un psychologue demandera : que fait donc l'art, tout art ? Ne loue-t-il pas ? Ne célèbre-t-il pas ? N'opère-t-il pas un tri ? Ne met-il pas en relief ? En tout cela, il renforce ou affaiblit certains jugements de valeur... N'est-ce qu'accessoire ? Fortuit ? Quelque chose à quoi l'instinct de l'artiste n'aurait point de part ? Ne serait-ce pas plutôt la condition première du pouvoir de l'artiste ?... Son instinct le plus profond le porte-t-il vers l'art ? Ne le porte-t-il pas plutôt vers le sens de l'art, vers la vie ? Vers un idéal de vie ? L'art est le grand « stimulant » de la vie : comment pourrait-on le concevoir comme dénué de raison d'être et de finalité, comme « l'art pour l'art » ? Reste une autre question : l'art présente également bien des aspects laids, rudes, douteux, de la vie – ne semble-t-il pas, en cela, vouloir dégoûter de la vie ? Et, de fait, il s'est trouvé des philosophes pour lui prêter ce sens. Schopenhauer professait que la finalité dernière de l'art était d'« affranchir du vouloir », et, ce qu'il respectait dans la tragédie, c'était son utilité pour « disposer à la résignation ». – Mais cela – je crois l'avoir déjà donné à entendre – relève de l'optique pessimiste et du « mauvais œil ». Il faut en appeler aux artistes eux-mêmes. Que nous communique l'artiste tragique sur lui-même ? N'est-ce pas justement un état délivré de la peur de ce qui est terrible et douteux, qu'il nous montre ? Cet état est en lui-même un idéal élevé : tous ceux qui le connaissent le placent au-dessus de tout. Il le communique, il lui faut absolument le communiquer, pour peu qu'il soit un artiste, un génie de la communication. L'audace et la liberté de sentiment devant un puissant ennemi, devant une sublime adversité, devant un problème terrifiant – c'est cet état triomphant que l'artiste recherche, qu'il glorifie. Au spectacle de la tragédie, c'est l'élément guerrier qui célèbre ses saturnales dans notre âme. Qui a l'habitude de la douleur, qui recherche la douleur, bref, l'homme héroïque, glorifie dans la tragédie sa propre existence – c'est à lui seul que le dramaturge tend la coupe de cette cruauté, la plus douce qui soit. »

Friedrich Nietzsche (1844-1900), *Crépuscule des idoles* (1888), § 24, 10/18, p. 94-95.

« Les fleurons de l'art, de la science, de la philosophie sont plus que le témoignage de la fausse conscience qu'avait d'elle-même chaque société et dont elle se servait dans sa perspective particulière aux seules fins de s'embellir. Bien plus, si ces fleurons se laissent arracher à leur première terre historico-sociale, c'est parce qu'il n'y a dans leur essence même rien qui les attache. Certes l'Acropole est l'œuvre d'une société esclavagiste, la cathédrale de Strasbourg celle d'une société féodale, et pourtant nous constatons que ces monuments n'ont pas disparu en même temps que leur base et que contrairement à cette base, contrairement aux rapports de production de l'époque, aussi progressistes soient-ils, il n'y a en eux rien de blâmable. Les grandes œuvres philosophiques sont, bien sûr, en vertu même des barrières sociales imposées à la connaissance, plus liées à leur époque, plus éphémères aussi, et

pourtant en raison du niveau élevé de la conscience qui les distingue et leur découvre de profondes perspectives dans l'avenir et l'essentiel, elles attestent aussi, elles surtout, ce véritable classicisme qui résulte non pas d'un polissage mais d'une éternelle jeunesse, riche de perspectives toujours nouvelles. (...) Bref, les grandes œuvres ne sont plus lacunaires comme à l'époque qui les a vues naître, ni sublimes comme au premier jour : elles se dépouillent plutôt de leur première splendeur tout comme de leurs défauts, dans la mesure où elles savent tendre vers une autre splendeur : ultérieure et ultime. Dans tout classicisme, l'élément classique fait aux yeux de toute autre époque figure de romantisme révolutionnaire : en tant que mission tournée vers l'avenir, en tant que solution qui procède du futur et non du passé et qui, riche d'avenir, ne nous parle que de lui, nous interpelle et nous invite à aller de l'avant. » Ernst Bloch, *Le principe Espérance*, trad. F. Wuillemart, Gallimard, p. 189.

3 Jugement de Gout, Beau, Sublime

« L'agréable et le bon ont l'un et l'autre une relation avec la faculté de désirer et entraînent par suite avec eux, le premier une satisfaction pathologiquement conditionnée (par des excitations, *stimulos*) le second une pure satisfaction pratique ; celle-ci n'est pas seulement déterminée par la représentation de l'objet, mais encore par celle du lien qui attache le sujet à l'existence de l'objet. Ce n'est pas seulement l'objet, mais aussi son existence qui plaît. En revanche le jugement de goût est seulement contemplatif, c'est un jugement qui, indifférent à l'existence de l'objet, ne fait que lier sa nature avec le sentiment de plaisir et de peine. Toutefois cette contemplation elle-même n'est pas réglée par des concepts ; en effet le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance (ni théorique, ni pratique), il n'est pas fondé sur des concepts, il n'a pas non plus des concepts pour fin. L'agréable, le beau, le bon désignent donc trois relations différentes des représentations au sentiment de plaisir et de peine, en fonction duquel nous distinguons les uns des autres les objets ou les modes de représentation. Aussi bien les expressions adéquates pour désigner leur agrément propre ne sont pas identiques. Chacun appelle agréable ce qui lui fait plaisir ; beau ce qui lui plaît simplement ; bon ce qu'il estime, approuve, c'est-à-dire ce à quoi il attribue une valeur objective. L'agréable a une valeur même pour des animaux dénués de raison : la beauté n'a de valeur que pour les hommes, c'est-à-dire des êtres d'une nature animale, mais cependant raisonnables, et cela non pas seulement en tant qu'êtres raisonnables (par exemple des esprits), mais aussi en même temps en tant qu'ils ont une nature animale ; le bien en revanche a une valeur pour tout être raisonnable. »

Kant, *Critique de la faculté de juger*, I, L. I, *Analytique du Beau*, 5.

« Qui a conscience que la satisfaction produite par un objet est exempte d'intérêt, ne peut faire autrement qu'estimer que cet objet doit contenir un principe de satisfaction pour tous. En effet, puisque la satisfaction ne se fonde pas sur quelque inclination du sujet (ou quelque autre intérêt réfléchi), mais qu'au contraire celui qui juge se sent entièrement libre par rapport à la satisfaction qu'il prend à l'objet, il ne peut dégager comme principe de la satisfaction aucune condition d'ordre personnel, dont il serait seul à dépendre comme sujet. Il doit donc considérer que la satisfaction est fondée sur quelque chose qu'il peut aussi supposer en tout autre. Et par conséquent il doit croire qu'il a raison d'attribuer à chacun une satisfaction semblable. Il parlera donc du beau, comme si la beauté était une structure de l'objet et comme si le jugement était logique (et constituait une connaissance de celui-ci par des concepts de l'objet), alors que le jugement n'est qu'esthétique et ne contient qu'un rapport de la représentation de l'objet au sujet ; c'est que le jugement esthétique ressemble toutefois en ceci au jugement

logique qu'on peut le supposer valable pour chacun. Cependant cette universalité ne peut résulter de concepts. Il n'existe en effet pas de passage des concepts au sentiment de plaisir ou de peine (exception faite dans les pures lois pratiques qui entraînent un intérêt, tandis que le pur jugement de goût n'est lié à rien de tel). Il s'ensuit que la prétention de posséder une valeur pour tous doit être liée au jugement de goût et à la conscience d'être dégagé de tout intérêt, sans que cette prétention dépende d'une universalité fondée objectivement ; en d'autres termes, la prétention à une universalité subjective doit être liée au jugement de goût. »

Kant, Critique de la faculté de juger, I, L. I, *Analytique du Beau*, 6.

« Le sentiment raffiné, que nous allons considérer à présent, existe d'abord sous deux formes : le sentiment du sublime et celui du beau. Les émotions produites par l'un et l'autre sont agréables, mais sur des modes très différents. La vue d'une montagne dont le sommet couvert de neige s'élève au-dessus des nuages, la description d'un orage furieux ou le tableau du royaume infernal chez Milton plaisent, mais en éveillant aussi de l'horreur ; au contraire, la vue des pelouses pleines de fleurs des vallées, où serpentent des ruisseaux couverts de troupeaux qui paissent, la description de l'Elysée ou la ceinture de Vénus que peint Homère nous causent un sentiment d'agrément, mais qui est gai aussi, et souriant. Si donc c'est cette impression de grande force qui nous survient, nous avons le sentiment du sublime, et, pour bien goûter l'autre expérience, un sentiment éprouvé devant la beauté. Des chênes qui s'élèvent et des ombres solitaires dans un bois sacré sont sublimes ; des tapis de fleurs, des haies basses et des arbres taillés en formes régulières sont beaux. La nuit est sublime, le jour est beau. Les âmes qui ont le sens du sublime sont progressivement amenées aux plus hautes sensations d'amitié, de mépris du monde, d'éternité, par le silence immobile d'un soir d'été, quand la lumière tremblante des étoiles perce l'ombre brune de la nuit et que la lune solitaire se tient à l'horizon. Le jour éclatant insuffle une ferveur active et un sentiment de gaieté. Le sublime touche, le beau charme. Le visage de l'homme qui éprouve la plénitude du sublime est sérieux, et parfois figé et surpris. Au contraire, le sentiment vivace de la beauté s'annonce par la chaleur brillante du regard, par l'accent du sourire, et souvent par une gaieté bruyante. Le sublime est à son tour de forme variée. Son expérience s'accompagne parfois d'horreur ou de gravité sombre, dans quelques cas d'admiration silencieuse, dans d'autres encore d'une beauté qui se déploie dans un champ sublime. J'appellerai le premier sublime de la terreur, le second de la noblesse, le troisième de la magnificence. La solitude profonde est sublime, mais sur un mode terrifiant. C'est pourquoi les vastes étendues désertiques, comme le désert monstrueux de Chamo en Tartarie, ont offert l'occasion d'y transporter des ombres terrifiantes, des kobolds ou des fantômes. Le sublime doit toujours être grand, le beau peut aussi être petit. Le sublime est nécessairement simple, le beau peut être paré et orné. Une hauteur importante est aussi sublime qu'une grande profondeur ; mais cette dernière s'accompagne de frisson, l'autre d'admiration ; le premier sentiment peut être du sublime terrifiant, le second du sublime noble. La vue d'une pyramide d'Egypte est bien plus impressionnante, comme nous le rapporte Hasselquist, qu'on ne peut se le représenter d'après toutes les descriptions, et pourtant sa construction est simple et noble. L'église Saint-Pierre de Rome est magnifique. Comme sur ce plan, qui est grand et simple, la beauté se déploie – l'or, la mosaïque, etc. – de telle sorte que le sentiment du sublime y agit pourtant à son plus haut degré, on qualifie cet objet de magnifique. Un arsenal doit être noble et simple, un palais résidentiel magnifique, un château de plaisance beau et orné. Une longue durée est sublime ; porte-t-elle sur le passé, elle est noble ; la considère-t-on dans un avenir imprévisible, elle a quelque chose de terrifiant. Un édifice d'une époque éloignée est respectable. La description de Haller concernant l'éternité à venir fait naître une douce horreur, celle de l'éternité passée une admiration figée. »

Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, S. I, GF 1990, p. 82-85.