

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I

ECOLE NORMALE SUPERIEURE

DÉPARTEMENT DE
PHILOSOPHIE



THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

HIGHER TEACHER TRAINING
COLLEGE

DEPARTMENT OF PHILOSOPHY

**THEME : LE RAPPORT DE L'ART A LA RAISON DANS
L'ESTHETIQUE DE GEORG WILHELM FRIEDRICH
HEGEL**

*Mémoire présenté et soutenu en vue de l'obtention du Diplôme de Professeur de
l'Enseignement Secondaire Deuxième Grade (DIPES II)*

Par

ESSOMBA Raphaël Antony

Licencié en Histoire de la Philosophie

Sous la direction du

Dr MANGA NOMO Lucien Alain

Chargé de Cours

Année académique 2018 / 2019

SOMMAIRE

DEDICACES	ii
REMERCIEMENTS	iii
ABSTRACT	iv
RESUME.....	v
INTRODUCTION GENERALE.....	1
PREMIERE PARTIE :LES PROLEGOMENES A LA CONCEPTION HEGELIENNE DE L'ART	8
CHAPITRE I : LA THEORIE DE L'IMITATION ET SES CONTRADICTIONS	10
INTRODUCTION PARTIELLE	10
CHAPITRE II : LA THEORIE DE L'ART PUR ET SES CONTRADICTIONS	26
CHAPITRE III : LA QUESTION DU RAPPORT ENTRE LE CONTENU ET LA	43
FORME	43
DEUXIEME PARTIE :LES PRINCIPES DETERMINANTS DU RAPPORT DE L'ART A LA RAISON CHEZHEGEL	61
CHAPITRE I : L'IDEE DU BEAU CHEZ HEGEL.....	64
CHAPITRE II : LES DIFFERENCES ESSENTIELLES DU BEAU ARTISTIQUE.....	75
CHAPITRE III : LES DETERMINATIONS ESSENTIELLES DE L'ART.....	90
TROISIEME PARTIE :LA RETROSPECTIVE A LA CONCEPTION HEGELIENNE DE L'ART	113
CHAPITRE 1 : LA RAISON A L'EPREUVE DE L'INSTINCT CHEZ NIETSCHE	115
CHAPITRE II : LA CRITIQUE DE L'INSTINCT A LA REVALORISATION DELA RAISON	128
CHAPITRE III : LA PORTEE DE LA CONCEPTION HEGELIENNE DE L'ART.....	136
CONCLUSION GENERALE	149
BIBLIOGRAPHIE	152
TABLE DES MATIERES	155

DEDICACES

A ma Feue Mère Manga Madeleine

&

A ma Grande Sœur Ngaondoa Marie

Thérèse.

REMERCIEMENTS

Qu'il nous soit permis de nous acquitter de notre dette de reconnaissance envers les personnes qui nous ont aidées de près ou de loin pour l'accomplissement de ce travail scientifique.

Nos sincères remerciements à notre directeur de recherche le docteur MANGA NOMO Lucien, pour ses conseils, son ardeur au travail et surtout son extrême disponibilité.

Notre reconnaissance s'adresse également à tous les enseignants du département de philosophie pour leur soutien moral et spirituel.

Merci, à tous mes camarades, frères, amis et surtout à la famille Tchagadick, qui ont apporté une pierre pour cet édifice.

ABSTRACT

To think the relation of art to reason in the hegelian philosophical system, is not one of the easiest tasks in philosophy. However, this fundamental preoccupation cannot be met at a time when art is becoming obsolete in today's contemporary world. It is, so to speak, to show that the work of art is not in its production, the fruit of chance but rather, the product of a conceptual reflection and a scientific and philosophical work that determines its true essence and its purpose. So it is important to remember in this research that it is the reason or the spirit that is the true source of art. That is why the hegelian conception desalinize man the whims of nature, gives it back its freedom and shows that the work of art is the visible and concrete side of reason capable of producing the great aesthetic epistemological systems that are in hegelian logic: symbolism, classicism and romanticism. Art, then, appears as a form of culture produced by the man who cultivates creativity, and expresses himself through sensibility in order to liberate man and to allow the development of skills for an education to the measure of learner.

RESUME

Penser le rapport de l'art à la raison dans le système philosophique hégélien, n'est pas l'une de tâches les plus aisées en philosophie. Cependant, on ne peut se heurter à cette préoccupation fondamentale au moment où l'art tombe en désuétude dans le monde contemporain qui est le nôtre. Il s'agit, pour ainsi dire de montrer que l'œuvre d'art n'est pas dans sa production, le fruit du hasard mais plutôt, le produit d'une réflexion conceptuelle et nécessite un travail scientifique et philosophique qui détermine sa véritable essence et sa finalité. Il s'agit donc de retenir dans la présente recherche que c'est la raison ou l'esprit qui est la source véritable de l'art. C'est pour quoi, la conception hégélienne désaliène l'homme des caprices de la nature, lui rend sa liberté et montre que l'œuvre est le côté visible et concret de la raison susceptible de produire les grands systèmes épistémologiques esthétiques que sont dans la logique hégélienne : le symbolisme, le classicisme et le romantisme. Dès lors, l'art apparaît comme une forme de culture produite par l'homme qui cultive la créativité, l'imagination et l'invention, et s'exprime par la sensibilité en vue de libérer l'homme et de permettre le développement des compétences pour une éducation à la mesure de l'apprenant.

INTRODUCTION GENERALE

Discipline fondamentalement récente dans l'enseignement de la philosophie, le mot esthétique remonte au XVIII^e siècle avec le philosophe allemand Alexander Baumgarten dans son ouvrage *Esthétique* dont le premier tome a été publié en 1750 suivi du second en 1758 ; mais l'auteur mourut sans achever son ouvrage. L'extension que le concept prend avec la publication de cet ouvrage dérive de son étymologie grecque *aisthêtikos* c'est-à-dire la science qui a la faculté de percevoir ou de comprendre et de *aisthêsis* c'est-à-dire la sensation. L'esthétique renvoie pour ainsi dire à la théorie, non de la beauté elle-même, mais du jugement qui prétend évaluer avec justesse la beauté, comme la laideur.

A partir de cette étymologie, Baumgarten identifie l'esthétique à la connaissance des principes sur lesquels se fonde l'appréciation de la beauté comme la laideur, dans l'art comme dans la nature. Pour ce faire, l'esthétique à partir du milieu du XVIII^e siècle, se substitue à ce qu'on nommait dans la période antique avec Aristote *la poétique*. Adjectivé, le concept qualifie le sentiment ou le jugement qui se rapporte à la beauté.

Pour y parvenir, Baumgarten prend à ce titre pour point de départ le thème leibnizien de la connaissance du sensible, claire bien que confuse. Par ce thème, il déduit que le sentiment du beau est l'indice d'une sorte de perfection sensible qui se saisit de la vérité confuse de son objet, telle qu'elle se donne à notre sensibilité dans la plénitude de sa manifestation. Aussi déclare-t-il : « *la fin de l'esthétique est la perfection de la connaissance sensible comme telle, c'est-à-dire la beauté* ». ¹ Autrement dit, la beauté se définit plus par la symétrie et non par l'eurythmie de sa proportion dans l'objet mais plutôt par l'excellence de la performance sensible et par l'intensité propre de la sensation dans le sujet. Par un retour à son étymologie grecque, le mot esthétique forgé d'*aisthêsis* ; désigne la sensation. Aussi, la richesse de la représentation esthétique suppose alors une nécessaire confusion ; il est vrai elle-même savante et nullement négligée. Car, il est possible de voir que la démonstration par exemple du géomètre claire et distincte, reste dépourvue de toute force poétique, tandis que le discours du poète ; clairement confus, recourt et doit recourir aux fictions et à l'imagination, aux figures de la métaphore et de l'allégorie, et même à la divination du pressentiment. A ce titre, Baumgarten affirme que : « *les poètes sont aussi des voyants* ». ² Pour dire que l'esthétique en tant que discipline peut aussi revendiquer un domaine propre où l'horizon esthétique sera autonome et va se séparer de l'horizon logique.

¹A. BAUMGARTEN, *Esthétique*, traduction de J. Y. PRANCHERE, l'Herne, Paris, 1988, p.36.

²*Ibidem*.

Certes, la faculté de juger nous avertissait déjà Aristote cultive l'impropre et le confus reste pense-t-il : une faculté de connaissance inférieure où seule la connaissance esthétique se trouve à mesure d'appréhender le singulier sensible pour lequel la connaissance logique reste aveugle. C'est pourquoi, dans le domaine esthétique, c'est l'infiniment petit qui est déterminant. Aussi, il faut pour le discerner faire preuve d'un esprit de finesse et d'acuité. Il en résulte par-là que la connaissance esthétique inférieure en force de démonstration a le pouvoir à l'instar du dieu de Leibniz d'inventer les mondes possibles mais qui ne sont pas pourtant réels et de les rendre sensiblement présents. Car, les inventions poétiques peuvent se prévaloir comme étant des hétéro-cosmiques et le poète peut tout de même être considéré comme étant un faiseur des mondes possibles.

L'artiste se veut donc un créateur qui par son pouvoir s'identifie à Dieu et ne saurait subir les contraintes et les différentes formes d'aliénations que lui imposent les conditions existentielles. C'est pourquoi, il est toujours intéressant de s'interroger les outils que l'artiste se sert pour créer et surtout de répondre à la question d'où est-ce qu'il tire son inspiration. Allant dans cette optique s'articule le thème de notre recherche intitulée : *le rapport de l'art à la raison dans l'Esthétique* de Hegel. A ce titre, nous remarquons que le projet de Baumgarten relatif à l'étude de l'art reste solidaire de l'optimisme des lumières et l'auteur ne doute pas à un seul instant que l'on puisse indéfiniment aiguïser par l'exercice, l'esprit de finesse et le sens de la grâce s'approcher ainsi des véritables principes susceptibles de favoriser la création artistique.

Si le projet de Baumgarten s'articule autour de la création esthétique en définissant l'esthétique comme étant la science de la sensation ; Kant déçoit cette espérance dans une note de son ouvrage *Critique de la raison pure* au début de l'esthétique transcendantale lorsqu'il dit :

*La capacité de recevoir (la réceptivité) des représentations des objets grâce à la manière dont ils nous affectent, s'appelle sensibilité. C'est donc au moyen de la sensibilité que les objets nous sont donnés et seule elle nous fournit des intentions ; mais c'est par l'entendement qu'ils sont pensés, et c'est de lui que sortent les concepts. Toute pensée doit, en dernière analyse, tout droit (directe), soit par des détours (indirecte, au moyen de certains caractères), se rapporter à des intuitions, et par conséquent chez nous, à la sensibilité, puisque aucun objet ne peut être donné autrement.*³

³E. KANT, *Critique de la raison pure*, traduction de Jules BARNI revue par P. ARCHAMBAULT, GF-Flammarion, p.81.

Selon Kant, l'esthétique ne désigne pas seulement la mesure de notre réceptivité sensible que limitent ses formes a priori et sans relation avec une quelconque critique car, il faut joindre à la sensibilité l'entendement qui est seul à mesure de formuler les jugements. Pourtant, dans la suite de ses travaux, et beaucoup plus dans sa *Critique de la faculté de juger*(1790), Kant va revenir à ce sujet afin de lui donner un sens en fondant l'esthétique sur le jugement de goût mais en l'épurant de l'héritage leibnizien. Kant pense que la radicale subjectivité du jugement esthétique interdit la formulation de toute règle objective. Dans ce sens il affirme au Livre I que : « *le jugement de goût n'est donc pas un jugement de connaissance, par conséquent, ce n'est pas un jugement logique, mais esthétique. Ce par quoi l'on entend que son principe déterminant ne peut être que subjectif* ». ⁴Par cette déclaration, Kant pense que l'esthéticien a pour seule mission de définir le type de plaisir et de déplaisir que nous éprouvons lors de la rencontre esthétique ou des œuvres d'art. D'après lui, l'esthétique enclot le jugement de goût dans l'horizon de la simple subjectivité et de la satisfaction du comment l'œuvre d'art nous touche. Aussi, Kant dit que: « *le beau est ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction universelle* ». ⁵

Cette orientation fonde le point de vue kantien sur l'esthétique mais ne définit pas le concept esthétique et ne montre tout de même pas son véritable but ou son objectif au moment où les pierres étaient jetées sur l'art comme *mimêsis de la nature* c'est-à-dire, l'époque où l'on ne parlait pas vraiment d'esthétique. D'où, cette dernière tentative porte en elle-même sa propre critique. Car, chez Kant, l'esthétique apparaît comme étant une discipline sans fondement et sans finalité et plonge pour ce fait dans la subjectivité.

Par contre, Hegel dans son ouvrage *Esthétique*, publié en deux tomes en 1835, pense que le beau est un moment nécessaire dans le processus d'objectivation de l'idée. A ce titre, Hegel ne résigne pas à contre cœur de la conception de Baumgarten de l'esthétique coupable à ses yeux d'avoir fait déchoir la théorie du beau en une science des sensations. Il déclare à ce titre :

Il est vrai que le nom d'esthétique ne convient pas tout à fait à cet objet, parce que l'esthétique dénote plus exactement de la science des sens, de la sensation. Elle a trouvé son origine en tant que science nouvelle ou mieux en tant que chose qui aurait dû pour la première fois devenir discipline philosophique dans l'école wolffienne, à l'époque où l'on considérait les œuvres d'art par rapport aux sentiments qu'elles devaient produire, comme par exemple les sentiments de l'agréable et de

⁴*Ibid.*, p.189.

⁵*Idem.*

*l'admiration, de la peur, de la compassion, etc. A cause du caractère impropre, ou plutôt superficiel, de ce terme, on a voulu en créer d'autres, comme par exemple celui de callistique. Cependant, ce nom paraît également insuffisant, parce que la science dont on parle ne considère pas le beau en général, mais seulement dans l'art.*⁶

Du point de vue hégélien, si l'on veut s'exprimer plus exactement, il faudrait parler non pas de la philosophie esthétique mais au contraire de la philosophie de l'art ou de celle des beaux-arts. Aussi avec Hegel, l'esthétique en tant que discipline scientifique franchit un tournant capital car, elle devient pour ainsi dire une discipline philosophique à part entière et se définit comme science de l'art ou philosophie des beaux-arts. Par expression philosophie des beaux-arts, il faut entendre une discipline qui, dorénavant ne concerne plus le beau naturel si ce n'est le beau artistique. C'est pourquoi il souligne que :

*Mais ce n'est pas cette réalité extérieure qui fait d'une œuvre d'art un produit de l'art beau ; l'œuvre d'art n'est telle que parce que, née de l'esprit, elle appartient au domaine de l'esprit, a reçu le baptême de l'esprit, et ne manifeste que ce qui est formé selon la voix de l'esprit.*⁷

Si, la recherche de la vérité dans l'art reste et demeure l'objectif principal de Hegel dans son esthétique, l'auteur s'attache tout de même à vouloir résoudre le dualisme qui préexistait en philosophie entre le contenu et la forme, le corps et l'esprit, la subjectivité et l'objectivité. Allant dans ce sens, Hegel lançait cet appel : « *c'est un grand entêtement, un entêtement qui fait honneur à l'homme, de ne rien vouloir reconnaître de ses sentiments qui ne soit justifiée par la pensée* ». ⁸Cet avertissement lancé par lui l'amène à définir l'art comme étant : « *la manifestation sous la forme sensible et adéquate, du contenu qui constitue le fond des choses* ». ⁹Pour dire que, l'œuvre d'art n'est que le produit de l'esprit, de l'idée ou de la raison et l'orientation hégélienne dans sa philosophie de l'art consiste à repenser le statut de l'art et la source des œuvres d'art à partir de la théorie de l'imitation en montrant que le beau est le fruit de la raison ou de l'esprit.

En effet, depuis l'Antiquité, l'art est le produit de la nature c'est-à-dire il est essentiellement mimétique. Et pour Aristote, l'imitation est le principe qui doit guider l'artiste. Or, d'après Hegel, le beau ne relève pas tant de la nature que de la représentation de l'esprit dans l'art. C'est pourquoi, Fichte dans *Lettres sur l'éducation esthétique* pense que

⁶G. W.F. HEGEL, *Esthétique, I*, traduction de Charles Bénard, Revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Edition : Le Livre de Poche, *Classiques de la philosophie* p.51

⁷*Ibid.*, pp. 82-83.

⁸G. W. F. HEGEL, *Principes de la philosophie du droit*, trad. A. Kaan, Paris, Gallimard, 1940, p. 31, c'est nous qui soulignons

⁹HEGEL, *Esthétique, I*, p.748, c'est nous qui soulignons. Voir aussi p.233

chaque individu porte en lui la disposition à être l'homme idéal c'est-à-dire, cet être vrai capable de représenter l'Etat, qui est la forme objective, universelle pour ainsi dire canonique dans laquelle la multiplicité des sujets particuliers tend à se recueillir et à se réunir en une unité. Ici, le beau est défini comme étant la formation mutuelle du rationnel et du sensible et cette formation est identifiée à la vraie réalité. Hegel soutient à ce titre que : le beau se détermine comme l'apparence sensible de l'idée. Autrement dit, le beau est le produit de l'imagination créatrice de l'artiste et non une pâle copie de la nature. Dans cette suite d'idées contradictoires et logiques se décline non plus le problème de la définition de l'art ou de l'esthétique en tant que discipline au sens de Baumgarten mais plutôt du fondement de l'art voire même de sa source. Ceci étant, le thème de notre recherche portant sur *le rapport de l'art à la raison ; une lecture de L'Esthétique* de Hegel s'intègre dans le débat et s'appréhende avec plus de visibilité.

Au sujet du rapport entre l'art et la raison dans la philosophie hégélienne de l'art, il nous revient de s'interroger sur le problème de l'essence ou de l'origine voire même du fondement de l'art. Par définition, *la raison* vient du latin *ratio* et signifie la faculté au moyen duquel on peut connaître, juger et déterminer sa conduite d'après cette connaissance. Et *l'art* entant que concept vient du latin *ars et artis* et se comprend comme étant une activité humaine spécifique faisant appel à certaines facultés sensorielles, esthétiques et intellectuelles. On voit par là que l'art entant que de forme de culture peut produire quelque chose de spécifique ; d'où son lien avec la raison. Dès lors, en s'inspirant de la perspective hégélienne, on se demande : dans quelle mesure Hegel pense le rapport de l'art à la raison ? En quoi est-ce qu'il est possible de dire que l'œuvre d'art est le produit de l'esprit ? Ainsi pensé, quels sont les principes déterminants du rapport entre l'art et la raison dans la philosophie hégélienne de l'art ? L'art en tant qu'apparence sensible est-il réellement le produit de l'esprit ? Si tel est le cas, en quoi est-ce que cette conception peut être justifiée ? Par ailleurs, doit-on réellement penser la source de l'art sur le seul prisme de la raison ? Ne serait-il pas pour autant aussi la manifestation et la matérialisation d'un simple jeu de l'homme avec la nature ou de l'instinct dans le sensible ? En vue de quoi la conception du rapport de l'art à la raison dans le processus d'éducation ?

La conceptualisation et la réponse à chaque question dans notre champ d'investigation ne seront élucidées qu'en respectant les canons méthodologiques avec pour arrière-fond la philosophie hégélienne. Aussi utiliserions-nous la méthode par excellence en philosophie : la dialectique. Celle-ci nous permettra de diagnostiquer l'histoire de la philosophie et de l'art

afin de déterminer les origines de la conception hégélienne de l'art ensuite d'analyser le rapport de l'art à la raison dans la perspective hégélienne pour enfin ressortir la portée du point de vue hégélien sur l'art dans l'entreprise philosophique et dans l'évolution de l'esthétique en tant que branche de la philosophie autonome.

**PREMIERE PARTIE :
LES PROLEGOMENES A LA CONCEPTION
HEGELIENNE DE L'ART**

INTRODUCTION PARTIELLE

L'histoire de l'esthétique reste scandée par les multiples tentatives visant à donner une forme sensible ou à extérioriser ce contenu mystérieux qu'est le beau. Tentatives d'autant plus controversées, qu'on risque parfois ou toujours en donnant forme à ce contenu d'en perdre même la quintessence. Pour ce faire, les grandes inquiétudes et questions qui ont divisé les théoriciens de l'art subsistent et continuent de mobiliser les énergies. Aussi, peut-on outrepasser l'exigence platonicienne d'harmonie et de proportion pour exprimer ce contenu au travers des formes plus concrètes en imitant la nature ? Fallait-il, si la nature devenait elle-même le contenu de référence, créer des formes plus proches de nous en adjoignant à l'imitation le pouvoir créateur de l'artiste qui, normalement, est réservé à Dieu ? Enfin, lorsque cette création s'opérait, comme l'exige la norme classique, conformément aux règles de la raison, ne fallait-il pas rechercher par là des formes plus sensibles encore qui s'adresseraient beaucoup plus au goût plutôt qu'à la raison ? Ces questions auxquelles Hegel accorde une importance capitale l'amènent cependant à penser que les oppositions entre le contenu et la forme, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'intelligible et le sensible ne sont jamais insiste-t-il le produit de réflexions subtiles ou d'une philosophie d'école : « *elles occupent et troublent depuis toujours de multiples façons la conscience humaine* ». ¹⁰

Seulement, bien qu'étant à l'origine des troubles de la conscience humaine, ces questions fondamentales ont trouvé des réponses appropriées et adaptées par les philosophes selon les époques. Il serait donc avantageux dans la présente recherche portant sur *le rapport de l'art à la raison* de ressortir clairement dans cette première partie les principes déterminants du fondement ou de la source de l'art avant Hegel dans la période antique où il se posait déjà la question de l'origine de l'être. Cette question historique de sens nous permettra de mieux cerner les enjeux de notre recherche au moment où l'art faisait ses premiers pas. Aussi, est-il légitime pour nous d'aborder premièrement la question de l'imitation, ensuite celle de l'art pur et enfin la question du rapport de la forme au contenu dans l'art.

¹⁰HEGEL, *Esthétique*, I, p.11.

CHAPITRE I : LA THEORIE DE L'IMITATION ET SES CONTRADICTIONS

INTRODUCTION PARTIELLE

Vouloir déterminer la nature, l'origine ou la source de l'art revient à élucider ses rapports avec la nature : imitation ou transgression de la nature ? Quoiqu'il en soit, l'artiste a sur la nature un point de vue *divin* : il est créateur d'œuvres. Les premiers philosophes, à savoir les présocratiques préoccupés par la détermination de l'origine de l'Etre, se sont heurtés à un problème fondamental à savoir celui de sa causalité. Etonnés et émerveillés par la complexité, la beauté et l'étendue de l'univers, ces derniers estimaient que la nature est sa propre cause ou du moins causée par une source indéterminée qui est elle-même déterminée. Aussi, avaient-ils un point de vue *divin* sur la nature. Si, la nature est la manifestation visible de Dieu à nos yeux entant que *cause des causes*, l'art entant qu'activité humaine peut-il alors reproduire fidèlement la nature sans la trahir ? L'imitation serait-elle alors la réalité ?

I-LA THEORIE DE L'IMITATION CHEZ PLATON

Dans son étymologie et plus précisément avec Pythagore de Samos, le concept philosophie désigne l'amour de la sagesse. Cette définition montre que le philosophe est toujours celui-là qui est à la quête permanente des évidences qui, au début ne sont pas certaines et qui bien que certaines sont toujours incertaines. De cette tâche assignée à la philosophie, Platon, philosophe grec antique fera tout un courant. Il s'agit alors pour lui de montrer que l'évidence certaine à laquelle aspire le philosophe ne se trouve que dans le monde intelligible. Monde qui d'ailleurs n'est pas accessible à tout le monde et se trouve plutôt réservé qu'aux seuls philosophes susceptibles d'effectuer la dialectique. De ce pouvoir divin qu'il attribue au philosophe, Platon va se rendre compte que le lieu sensible ne peut pas être une source des évidences certaines mais plutôt celui de la corruption et la vérité tant recherchée dans ce lieu sensible ne se trouve que dans le lieu intelligible. A ce titre, il affirme :

Dans le monde intelligible l'idée du bien est perçue la dernière et avec peine, mais on ne la perçoit sans conclure qu'elle est la cause de tout ce qu'il y a de droit et de beau en toutes choses ; qu'elle a, dans le monde visible, engendré la lumière et le souverain de la lumière ; que, dans le monde intelligible, c'est elle-même qui est

*souveraine et dispense la vérité et l'intelligence ; et qu'il faut la voir pour se conduire avec sagesse dans la vie privée et la vie publique.*¹¹

Pour Platon, le lieu intelligible est le lieu des évidences éternelles, évidences une fois perçues par le philosophe l'amènent à doter le monde sensible de la lumière qu'il incarne. D'où, le philosophe a pour mission de faire régner l'idéal perçu et vécu dans le lieu intelligible dans le lieu sensible et de ce fait, se retrouve en train de produire et de reproduire les copies qui parfois ne relèvent pas de la réalité car, elles ne sont que des copies de ses souvenirs de la vie vécue dans le monde des idées. Aussi, l'art se veut le produit de la réminiscence ou du souvenir des évidences certaines contemplées dans la vie antérieure ou de l'imitation. Par imitation, nous entendons cette manie de faire ou de s'efforcer de reproduire exactement, de copier ou de prendre pour modèle quelque chose qui existe déjà dans sa réalité. En un mot, l'imitation se veut une copie du modèle d'une chose. Ce concept prend par ailleurs un sens péjoratif chez Platon et renvoie à la caricature même du modèle. Il est donc nécessaire de se demander quelle conception Platon fait du beau et pourquoi pense-t-il que l'imitation est la trahison de la réalité ?

I.1- La conception du beau chez Platon

Platon dans certains de ses dialogues s'intéresse à la question de la définition du beau. Dans *Hippias Majeur*, il marque un temps d'arrêt sur ce concept en mettant en scène Socrate et Hippias. Dans leur construction, le beau apparaît comme étant une question énigmatique car n'ayant pas de définition stable. Aussi, pense-t-il dans la bouche de Hippias que le beau renvoie tout simplement au beau. Il le dit en ces termes : « *je comprends, mon cher ami : je vais lui dire ce que c'est que le beau, et il n'aura plus rien à répliquer. Tu sauras donc, puisqu'il faut te dire la vérité, que le beau, c'est une belle jeune fille* ». ¹² Cette définition d'Hippias du beau est fort révélatrice aux yeux de Socrate car Hippias pense que le beau doit être associé à l'élément physique qui suscite un grand plaisir. Le beau est donc dans sa logique tout ce qui est convenable à la beauté d'une chose ou d'une femme. Cependant, Socrate se demande si le convenable tant défendu par Hippias comme élément fédérateur de la beauté n'est pas une pure tromperie en ces termes :

Si le convenable fait apparaître les choses plus belles qu'elles ne sont, c'est donc une espèce de tromperie en fait de beauté ; et ce n'est point ce que nous cherchons, Hippias ; car, nous cherchons ce par quoi les belles choses sont réellement belles, de même que toutes les choses grandes sont grandes ; et quand même elles ne le

¹¹PLATON, *La République*, Livre VII, GF FLAMMARION, traduction et notes par Robert BACCOU, p.276

¹²PLATON, *Hippias majeur*, traduction anonyme (390-385 AV.J.C.), p.

*paraîtraient pas, s'il est vrai qu'il s'y trouve de grandeur, elles sont nécessairement grandes. De même, le beau, disons-nous, est ce qui rend belles toutes les choses, qu'elles paraissent telles ou non. Evidemment ce n'est point le convenable, puisque, de ton aveu, il fait apparaître les choses plus belles qu'elles ne le sont. Il nous faut donc essayer, comme je viens de dire, de découvrir ce qui fait que les belles choses sont belles, qu'elles paraissent ou non ; car si nous cherchons le beau, c'est là ce que nous cherchons.*¹³

L'analyse de cette affirmation nous amène à comprendre que Platon manifeste sa volonté à la question du sens à donner aux concepts dans ses dialogues. Cet énorme attachement se traduit tout de même dans d'autres ouvrages à l'instar du *Banquet* par son identification du concept Eros ou de l'amour. Concept, qui tant convoité par les convives invités au banquet ; cette fête organisée à l'honneur de la victoire d'Agathon ne trouve pas fondamentalement de définition. C'est pourquoi, dès l'entrée en lice de certains convives, Eros apparaît comme un dieu tant convoité par les mortels et en même temps par les immortels. Cette convoitise se traduit dans l'attachement d'Agathon à Socrate où Socrate lui répond en répliquant :

*Ce serait une aubaine, Agathon, si le savoir était de nature à couler du plus plein vers le plus vide, pour peu que nous nous touchions les uns les autres, comme c'est le cas de l'eau qui, par l'intermédiaire d'un brin de laine, coule de la coupe la plus pleine vers la plus vide. S'il en va ainsi du savoir aussi, j'apprécie beaucoup d'être installé sur ce lit à tes côtés, car de toi, j'imagine, un savoir important et magnifique coulera pour venir me remplir. Le savoir qui est le mien doit être peu de chose voire quelque chose d'aussi illusoire qu'un rêve, comparé au tien qui est brillant et qui a un grand avenir, ce savoir qui, chez toi, a brillé avec un tel éclat dans ta jeunesse et qui, hier s'est manifesté en présence de plus de trente mille Grecs.*¹⁴

Selon Platon, l'amour du savoir conduit les deux protagonistes l'un vers l'autre. Ici ce qu'Agathon admire chez Socrate c'est le savoir véritable susceptible de mettre en branle tout autre savoir et il s'agit là du savoir philosophique. Par contre, Socrate admire chez Agathon un certain savoir qui est celui de la persuasion et de là naît un certain attachement de se mesurer en se complétant car l'un étant dépositaire d'un savoir que l'autre ne peut parvenir vues leurs dispositions. Le besoin de diagnostiquer le concept Eros se traduit davantage dans le comportement des convives qui étaient déjà installés sur les lits selon les dispositions qui les liaient au savoir. Leur souci véritable donc, après être rendus compte qu'ils ne peuvent manger et boire sans discourir est de donner une définition au concept Eros ou de l'amour.

¹³*Idem.*, p.32.

¹⁴PLATON, *Le Banquet*, Edition Le monde de la philosophie, Flammarion, traduction et présentation par Roger-Pol Droit, pp.14-15.

En outre, Eryximaque, soucieux de la manière d'occuper ce temps, estime précieux de boire et de manger en discutant en lançant un appel à plus de concentration aux autres convives au sujet qui va faire l'objet de la discussion en disant :

*Puisqu'il est admis que chacun boira la quantité de vin qu'il lui plaira, sans rien d'imposé, j'introduis une nouvelle proposition : c'est de dire au revoir à la jalousie d'aulous qui vient pour elle-même ou, si elle le souhaite, pour les femmes de la maison. Nous autres, emploierons le temps que durera la réunion d'aujourd'hui à prononcer des discours. Et pour savoir sur quel sujet porteront ces discours, je puis, si vous le souhaitez, vous faire une proposition.*¹⁵

Suite à cette mise en garde, Eryximaque s'offre le luxe de prononcer le premier discours en estimant que les poètes disent dans la bouche de Phèdre que l'amour est le dieu le plus ancien et le plus grand. Aussi se doit-il de prononcer un éloge à ce grand dieu sans toutefois pour autant le définir. Cette remarque est fondamentale dans les dialogues de Platon dans lesquels les interlocuteurs de Socrate embarrassés par ses questions, ne parviennent pas toujours à définir le concept faisant l'objet de la discussion. On comprend fort heureusement les ambiguïtés dans la prise de parole d'Eryximaque à vouloir définir l'amour ou Eros en estimant que ce mot ne nécessite aucun sens qui puisse véritablement déterminer son origine. Il le dit en ces termes : « *Eros est un dieu important et qui mérite l'admiration chez les dieux et comme chez les hommes, pour de multiples raisons, dont la moindre n'est pas son origine* ». ¹⁶

Mais ce dernier, à savoir Eros, demeure le premier dieu de tous les dieux qui les engendre même et ne peut être engendré par ces derniers. En faisant état de la grandeur de ce dieu, Phèdre fait référence à Parménide qui, lui, il voit une origine fondamentale de cet Eros en disant que : « *le tout premier des dieux auquel pensa la déesse fut Eros* ». ¹⁷ Pour dire que l'amour, Eros ou le beau a pour origine divine et ne peut être comparé avec les autres dieux. Il est donc à ce titre, le principe de l'harmonie de la vie des hommes qui les force à le rechercher sans fin. Ce besoin, pour une vie humainement heureuse conduit Phèdre à valoriser l'amour et à faire de lui un dieu puissant et immortel. Aussi, ses derniers mots ne témoignent-ils pas :

Ainsi donc, j'en conclus pour ma part qu'Eros est le dieu le plus ancien, le plus vénérable, et qui a le plus d'autorité s'agissant de l'acquisition de la vertu et du

¹⁵Ibid., pp. 17-18.

¹⁶Ibid., p.20

¹⁷Ibid., p.21

*bonheur pour les êtres humains, aussi bien lorsqu'ils sont vivants qu'après leur mort.*¹⁸

La définition du concept Eros était l'objectif principal mis en jeu dans la discussion mais Phèdre ne le définit pas ni même ne donne sa nature mais prononce un éloge monumental en faveur de ce dernier et le beau apparaît à ce titre comme étant un concept absurde. C'est pourquoi, dans la suite des interventions, on remarquera par exemple qu'aux yeux de Pausanias l'un des convives, ce dieu ne va plus apparaître comme étant unique mais double car dit-il : « *Tout le monde sait bien qu'il n'y a pas d'Aphrodite sans Eros. Si donc il n'y avait qu'une seule Aphrodite, il n'y aurait qu'un seul Eros ; mais, puisqu'il y a deux Aphrodites, il s'ensuit nécessairement qu'il y a deux Eros* ». ¹⁹ De son approche, il distingue deux Aphrodites : l'Aphrodite céleste (l'amour) qui n'a pas été engendrée et qui est susceptible d'éternité et l'Aphrodite vulgaire (l'affection) qui, engendrée, est susceptible de mort. Bien que Pausanias se laisse dominer et se conduire par son affection qu'il qualifie de conduite honteuse, il pense tout au moins que l'affection est le premier stade de l'amour qui doit se conformer à l'amour véritable. Dans ce sens il affirme que :

*Si l'on accepte d'être au service de quelqu'un en pensant que par son intermédiaire on deviendra meilleur dans une forme de savoir quelconque ou dans un autre domaine de l'excellence, quel que soit ce domaine, cet esclavage accepté n'a rien de honteux et ne relève pas de la flatterie.*²⁰

Pour Pausanias, l'amour véritable est celui qui conduit l'Homme à la recherche du bien ou de la vertu. Par conséquent, toute affection qui s'arrête uniquement aux sens n'est que mort du véritable amour. Dès lors, Pausanias pose pour sa part l'idée de distinction et de comparaison entre les Aphrodites. De telles argumentations se suivent dans l'ouvrage et même dans *Hippias majeur*. Socrate, appelé à intervenir, montre véritablement ce qui distingue le sophiste du philosophe.

Dans *Hippias majeur*, Socrate, après avoir identifié d'une manière implicite la source du beau pense que le beau par nature renvoie au plaisir. Il l'affirme en disant : « *Mon ami, le beau n'est autre chose que ce qui nous cause du plaisir par l'ouïe et par la vue* ». ²¹ L'on peut donc dire que telle chanson est belle s'elle est bien articulée où le rythme concorde et suscite un certain plaisir à l'ouïe tandis qu'un tableau est bien peint s'il suscite de l'admiration au contact de ce dernier avec la vue. Socrate pense donc que l'ouïe et la vue sont les sens qui

¹⁸*Ibid.*, p.25

¹⁹*Ibid.*, pp.25-26

²⁰*Idem.*

²¹PLATON, *Hippias majeur*, p.43

font naître le plaisir en nous car ils nous informent sur les sons et l'état des phénomènes et constituent la source du beau. Cette question fondamentale ne trouve guère de définition car Hippias s'attachant à la notion de convenable comme définition du beau et Socrate à la maïeutique comme cause de toutes ses iniquités.

Par contre dans *Le Banquet*, le débat autour d'Eros est appréhendé sous l'angle de l'éloge et cet éloge amène Socrate à penser que l'amour n'est pas un dieu mais un intermédiaire qui nous conduit vers Dieu. Il n'est donc ni bon ni mauvais et ne peut susciter aucune admiration. Car pense-t-il :

*Aussi l'homme qui est dans ce cas, et quiconque éprouve le désir de quelque chose, désire ce dont il ne possède pas et ce qui n'est pas présent ; et ce qu'il n'a pas ce qu'il n'est pas lui-même, ce dont il manque, tel est le genre de choses vers où vont son désir et son amour.*²²

En un mot, pour Socrate, l'amour est un désir qui amène l'amant à toujours convoité l'être aimé et ce, de façon permanente. De ce fait, l'amour apparaît comme étant quelque chose d'intermédiaire entre l'amant et l'être aimé, le savoir et l'ignorance. Seulement, la définition du beau en tant que premier moment dans l'exercice de notre entreprise laisse entrevoir que le concept ne trouve pas satisfaction dans les dialogues de Platon du point de vue des arguments avancés par les sophistes, il serait alors nécessaire de s'intéresser à l'origine dudit concept dans la théorie imitative de Platon.

I.2- l'origine du beau ou de l'art chez Platon

La philosophie platonicienne s'articule autour d'un concept fondamental l'idée. Mais la question centrale reste toujours celle de savoir comment l'idée peut produire ce qui est sensible sans être elle-même influencée par ce dernier ? Autrement dit l'art peut-il être le produit de l'idée ?

A cette question, Platon ne reste pas muet, mais pour y parvenir, il faut d'abord saisir la pertinence de sa théorie des idées. Platon, principalement dans *La République* pose déjà les bases d'une société idéale conforme à la société idéelle. Dans sa philosophie, Platon identifie deux mondes dans le livre VII de son ouvrage : le monde sensible ou lieu sensible et le monde intelligible ou lieu intelligible. Par l'un, à savoir le lieu sensible, il l'assimile à un monde où tout est corruptible et voué au changement dont parle déjà Héraclite d'Ephèse en disant : « A ceux qui descendent dans les mêmes fleuves surviennent toujours d'autres et d'autres

²²PLATON, *Le Banquet*, p.71

eaux ». ²³Pour dire que, c'est un monde où tout devient tout, où tout est tout, et où ce qui vit meurt et ce qui est mort devient vivant. Par contre, le lieu intelligible qui renvoie au monde intelligible est le lieu où tout est éternel et où on ne connaît que la vérité dans sa réalité. Ce monde est le lieu de la stabilité où rien ne change. C'est la raison pour laquelle Parménide pensait un plus avant Platon que le monde intelligible coïncide avec notre pensée. Il le dit en ces termes :

La pensée et l'être sont une même chose

Il faut penser et dire que ce qui est ; car il y a être

*Il est le même, restant en même état et subsistant par lui-même.*²⁴

De ces vers parméniens, Platon articulera toute une philosophie d'école à savoir l'idéalisme. Le courant idéaliste milite ainsi pour le retrait du monde sensible au détriment du monde intelligible. Aussi, dans *le mythe de la caverne*, Platon représente des hommes vivant dans un cadre souterrain ne pouvant percevoir ni la lumière de la lune ni celle du soleil et pense que la découverte de la vérité par ses derniers n'est possible que si on venait à détacher l'un des prisonniers et lui faire monter la paroi par force. Cette méthode d'ascension vers la vérité, Platon l'appelle la dialectique qui se distingue par deux moments nécessaires : la dialectique ascendante et la dialectique descendante. Il est fort significatif qu'en croire Platon, le dialecticien se débarrasse des apparences du monde sensible et atteint la vérité dans le monde intelligible. Cette méthode permet à Platon de dire que les erreurs que nous commettons dans ce monde ne sont que les images produites d'une vie antérieure. L'art représente donc à ses yeux comme étant le produit d'un souvenir qui ne peut plus être la réalité elle-même mais la photocopie au troisième degré de la réalité. Platon le précise dans le livre VI en écrivant :

*Aussi bien, Adimante, celui dont la pensée s'applique vraiment à la contemplation des essences n'a-t-il pas le loisir d'abaisser ses regards vers les occupations des hommes, de partir en guerre contre eux, et de s'emplir de haine et d'animosité ; la vue retenue par les objets fixes et immuables, qui ne se portent ni ne subissent de mutuels préjudices mais sont tous sous la loi de l'ordre et de la raison, il s'efforce de les imiter, et autant que possible, de se rendre semblable à eux.*²⁵

En fait, Platon ne considère pas le beau comme quelque chose de pleinement sensible mais quelque chose relevant du monde des idées. C'est donc de l'idée qu'il faudra déterminer

²³HERACLITE, *Fragment 12*

²⁴PARMENIDE, *Le Poème*, vers 58, III, vers 67, VI, vers 119, VIII.

²⁵PLATON, *La République*, Livre VI, p.257

la vérité et la beauté a, pour ce faire, un caractère suprasensible ou intellectuel. Elle appartient à un ordre supérieur qui surpasse les sens et fait appel à l'âme puisque les choses sensibles ne sont que le reflet des idées. Dans ce cas, l'art consiste seulement à l'imitation ou à la copie des formes réelles des choses.

Cependant, il y a une clarification à faire à ce sujet, celle de ne pas confondre l'imitation et le réalisme de l'art. Pour le démontrer, Platon estime que l'artiste qui imite, doit le faire en contemplant les idées. C'est donc de cette idée que l'artiste transpose dans la chose d'une œuvre d'art. C'est pourquoi, dans *Le banquet*, Platon met en relief la dialectique de l'amour et vise à nous faire comprendre que l'amour est une aspiration au beau en soi. Il le dit en ces termes :

*Mon cher Alcibiade, il y a des chances pour que, en réalité, tu ne sois pas si maladroit, à supposer toutefois que ce que tu dis sur mon compte est vrai et que j'ai le pouvoir que j'ai de te rendre meilleur. Tu vois sans doute en moi une beauté inimaginable et bien différente de la grâce que revêt ton aspect physique. Si donc, l'ayant aperçue, tu entreprends de la partager contre beauté, le profit que tu comptes faire à mes dépens n'est pas mince ; à la place de l'apparence de la beauté, c'est la beauté véritable que tu entreprends d'acquérir, et, en réalité, tu as dans l'idée de troquer de l'or contre du cuivre. Mais, bienheureux ami, fais bien attention, de peur que tu n'aïles t'illusionner sur mon compte, car je ne suis rien. La vision de l'esprit ne commence à être perçante, que quand celle des yeux commence à perdre de toute son acuité ; et tu en es encore assez loin.*²⁶

En un mot, l'art chez Platon tire son origine ou sa source de la réminiscence du séjour de l'esprit dans le monde intelligible. Ainsi, en voulant se manifester dans le sensible, l'idée se trouve défigurée et n'apparaît que sous une simple image au troisième degré de ce qui était représenté comme vrai et réel. D'où, Platon pense que l'imitation et ses défenseurs constituent un grand danger pour l'éducation des jeunes.

I.3- La théorie de l'imitation : un grand danger pour l'éducation des jeunes

Platon, dans l'ensemble de sa conception de la théorie de l'imitation disqualifie la poésie, la peinture et la rhétorique. Pour lui, la poésie est un pseudo art. Par conséquent, la soit disant beauté qui en découle est instrumentalisée. Une telle beauté est essentiellement fondée sur le mensonge. Ce mensonge fort enraciné dans la poésie peut être perceptible par

²⁶ PLATON, *Le Banquet*, p.119. Dans l'Iliade (VI, V. 232-236), le Troyen Glaucôn, à qui Zeus a fait perdre la tête de Diomède qui est en bronze. Et, ajoute Homère, « neuf bœufs contre cent ». Pour Socrate, la beauté du corps n'est que du bronze, comparée à celle de l'âme. La deuxième remarque fait penser au devin Tisésias, dont la cécité corporelle était indissociable d'une vue prophétique hors du commun.

ces fragments d'Eschyle que cite Platon où Thétis en rappelant qu'Apollon chantait ses noces en écrivant:

*Insista sur le bonheur de mère dont les enfants seraient
exempts de maladie et favorisés d'une longue existence.
Il dit tout cela et m'annonça de divines rencontres,
en son péan, emplissant mon cœur de joie.
Moi j'espérais qu'elle n'était point menteuse.
La bouche sacrée de Phébus d'où jaillissent les oracles ;
mais lui le chanteur, le convive de ce festin
et l'auteur de ces louanges, lui, c'est le meurtrier de mon enfance.²⁷*

Platon pense que l'art de l'imitation ne doit pas être enseigné aux enfants car il est essentiellement fondé sur le mensonge. Car, L'imitateur apparaît à ses yeux comme étant un enseignant des illusions ou des apparences de la réalité vraie. Il le qualifie d'ailleurs de sophiste. Dans ce sens, Socrate dit :

Eh bien ! ami, voici, à mon avis, ce qu'il faut penser de tout cela lorsque quelqu'un vient nous annoncer qu'il a trouvé un homme instruit de tous les métiers, qui connaît tout ce que chacun connaît dans sa partie, et avec plus de précision que quiconque, il faut lui répondre qu'il est naïf, et qu'apparemment il a rencontré un charlatan et un imitateur, qui lui en a imposé au point de lui paraître omniscient, parce que lui-même n'était pas capable de distinguer, l'ignorance et l'imitation.²⁸

Le produit des créations artistiques des imitateurs n'est qu'un ensemble de fantômes au service du mensonge et non de la réalité. A ce titre, dans la peinture, on ne juge la pertinence de l'œuvre d'art que par la couleur et le dessin. Aussi, Platon dit-il : « l'imitateur n'a donc ni science ni opinion droite touchant la beauté ou les défauts des choses qu'il imite ».²⁹ L'instrumentalisation observée dans la poésie est due au fait que le poète veut attirer vers lui un grand nombre de gens. Et pour cela, il doit se rabaisser au niveau de la multitude. D'où, l'art n'apparaît pas à ce niveau comme étant un moyen d'élévation des mentalités des peuples. Platon le dit en ces termes :

Dès lors, il est évident que le poète imitateur n'est point porté par nature vers un pareil caractère de l'âme, et que son talent ne s'attache point à lui plaire, puisqu'il

²⁷PLATON, *La République*, Livre, P.133. Eschyle, *Fragments* 281 P.339 c'est nous qui le citons.

²⁸*Ibid.*, Livre X, p.363

²⁹*Ibid.*, p.366.

*veut s'illustrer par la multitude ; au contraire, il est porté vers le caractère irritable et divers, parce que celui-ci est facile à imiter.*³⁰

Les poètes tout comme les peintres et les musiciens qui s'attachent à l'imitation, apparaissent comme étant un frein à l'éducation des jeunes et constituent un très grand danger à leur éducation. Pour cela, il faut donc savoir quelle fable raconter aux enfants à un certain âge et quelle musique mettre à leur disposition. Car, les poètes ne savent pas ce qu'ils disent et les peintres ne savent pas ce qu'ils font. Tous les deux ne s'intéressent qu'à la beauté apparente qui n'a rien avoir avec l'idée entant que telle. Platon souligne à ce titre :

*Et nous appelons beau en soi, bien en soi et ainsi de suite, l'être réel de chacune des choses que nous posions d'abord comme multiples, mais que nous rangeons ensuite sous leur idée propre, postulant l'unité de cette dernière.*³¹

Il est clair de dire avec Platon que la théorie de l'imitation nous éloigne de la vérité et constitue un véritable danger pour l'éducation des gardiens de la cité. D'où, elle doit être raillée du sillage de l'art. Cependant, cette conception de la théorie de l'imitation ne fait pas l'unanimité chez Aristote qui estime d'ailleurs que l'imitation est la théorie par excellence de l'art.

II-ARISTOTE ET LA THEORIE DE L'IMITATION

Si Platon disqualifie la poésie, la peinture, la rhétorique et la beauté qui en découle, chez Aristote, l'art n'est pas une imitation simpliste et servile de la nature. Pour le fondateur du Lycée, l'art est toujours au-dessus de la nature. En effet, Aristote précise que dans la juste nature on ne voit jamais l'art. Son propre est spécifiquement de dénaturer la nature, de la rabaisser ou d'exalter l'Homme : c'est une imitation correctrice ou une transposition. C'est donc dire que le beau en soi est selon Aristote un type immanent à l'esprit humain donc l'objet ne saurait être cherché en dehors de lui-même. L'art est donc aux yeux d'Aristote, une certaine faculté de produire dirigée par la raison droite. Aussi faut-il dire que cette sorte de production est plus intuition qu'explication.

II.1-Le domaine de l'art chez Aristote

Aristote, dans sa théorie de l'art, s'insurge contre la conception idéaliste de l'art platonicienne. La théorie philosophique de Platon et sa conception de l'art semblent très abstraites ou éloignées de la réalité. C'est pourquoi, Aristote estime que Platon fait de l'art une chose immatérielle alors que l'art est une chose matérielle et coïncide avec la réalité.

³⁰*Ibid.*, p.367

³¹*Ibid.*, Livre IV, p.264

Aussi, dès les premiers mots de son ouvrage *La Poétique*, Aristote manifeste déjà ce vouloir faire de l'art un produit de l'imitation. Pour lui: « *l'épopée, la poésie tragique, le dithyrambe, et en grande partie le jeu de la flûte et de la cithare, tous ces arts, d'une manière générale sont les imitations* ». ³² Autrement dit, le mouvement de l'art, dans ses commencements suit le mouvement ou les règles et les principes de la nature. On imite à ce titre, soient les objets tout différents les uns des autres, soient par les moyens différents c'est-à-dire, en imitant les uns peuvent se servir des chants d'autres des couleurs et d'autres mêmes des figures. Soit, on le fait de manières différentes. A juste titre, Aristote écrit : « *c'est au moyen du rythme décrit par les pas de la danse que les danseurs imitent les caractères, les passions et les actions* ». ³³ Comme pour dire que, dans la danse, en regardant les danseurs faire le mouvement, on a l'impression qu'ils ne font pas au hasard car, tout pas de danse est l'expression soit d'une passion, soit d'un caractère soit même d'une action. Les pas de danse du danseur sont donc rythmés en vue d'exprimer une idée et la danse elle-même apparaît comme une activité qui sert d'expression et non une activité servile. Ce moyen d'expression est manifeste tout de même dans la poésie où on voit les nobles imiter les belles actions et les caractères nobles alors que, les vulgaires n'imitent que les actions d'hommes vils en composant des blâmes. Mais, chez Aristote, on ne peut imiter qu'en faisant usage de moyens différents ou des manières différentes, on peut aussi le faire de la même manière. Il se justifie en ces termes :

Il est possible en effet d'imiter les mêmes objets par les mêmes moyens, soit par le récit (on peut le faire par la voix d'un autre, comme le fait Homère, en gardant sa propre voix sans la changer), soit en présentant tous les personnages comme engagés dans une action. ³⁴

Cette conception aristotélicienne de la manière d'imiter ou de ses moyens, se trouve au cœur des chorales qu'on enregistre dans la société contemporaine aujourd'hui et principalement dans nos églises. Ici, on commence par travailler son propre vocalique par rapport à la chanson qu'on souhaite chanter, en essayant de se donner la mesure. Cet apprentissage s'effectue de manière individuelle, ensuite on commence à intégrer les membres du groupe pour les faire exécuter le vocalique deux par deux et enfin, une fois bien assimilée, la chanson est exécutée par tous les membres du groupe sans que celle-ci ne perde son sens.

³² ARISTOTE, *La Poétique*, Editions Mille. Et. Une. Nuits, traduction du grec par Odette Bellevenue et Séverine Auffret, texte intégral, I, p.7

³³ *Ibid.*, p.8.

³⁴ *Ibid.*, II, p.11

De ces remarques, que nous estimons préliminaires et très importantes dans la conception aristotélicienne de l'art, nous pouvons donc dire qu'Aristote fait de l'imitation le socle, la base ou la source même de l'art. Cette tendance montre que l'homme, une fois étonné par la beauté, l'étendue et la complexité de l'Être s'est mis à rechercher les causes fondamentales et les principes premiers de ce dernier. Cette recherche qu'il opérait va s'apparaître vaine et stupide ; car, l'Être ne lui était pas ouvert et accessible au regard de son étendue et de sa complexité. Sa recherche ne peut que s'achever et commencer qu'au niveau des possibilités de son regard d'où la contemplation est la source fondamentale de toute recherche dans le domaine de la connaissance et de création chez l'humain. A ce titre, Aristote pense que : « *Imiter est naturel aux hommes, dès leur enfance ; ils diffèrent des autres animaux en ce qu'ils sont très enclins à l'imitation et qu'ils acquièrent leurs premières connaissances par l'imitation, et ils trouvent plaisir aux imitations* ». ³⁵ Et il renchérit en disant : « *Nous prenons plaisir à contempler la représentation la plus précise de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes des animaux les plus hideux des cadavres* ». ³⁶

Dès la naissance, tout homme, une fois les yeux ouverts, prend plaisir à contempler les représentations les plus précises de la nature (les arbres, le ciel, le soleil, les fleurs, les eaux) dont la vue à ce premier contact se trouve troublée. Mais, tout être humain, après avoir pris ce plaisir va chercher à comprendre en prenant appui sur la nature. Apprendre est donc agréable non seulement aux philosophes amoureux du savoir mais aussi aux autres hommes qui sont aussi doués de raison. Ce plaisir associé à la joie d'apprendre établit les rapports de déduction entre les êtres et non à l'objet qui tient à cette représentation. Aussi, Aristote, après avoir mis l'imitation au fondement de l'art, montre dans son ouvrage les différentes essentielles de cet art.

II.2. les différences essentielles de l'art imitatif

Dans leurs créations, les artistes créent des œuvres d'art qu'on peut appeler un monde qui n'est pas celui du vrai monde mais qui est le monde de l'art ou le monde tel que vu par l'artiste au grand bonheur des hommes et des sociétés. Cette mission créatrice de l'artiste s'enracine principalement dans *La Poétique* par le fait d'imiter dans la poésie, la comédie, la tragédie et dans le théâtre pour mettre sur pieds un monde purement artistique. De sa conception de la théorie de l'imitation, ce terme, sous sa forme substantive ou verbale

³⁵*Ibid.*, IV, p.12

³⁶*Ibid.*, p.13

(mimésis, *mimeisthai*), est un terme qui renvoie dans au terme *poiein* qui signifie faire, produire, feindre ou créer. Pour Aristote, la poésie consiste tout simplement à imiter non pas les choses purement naturelles mais des êtres abstraits que sont les actes et les actions. Aussi, il nous revient d'identifier comment cette imitation s'effectue dans le théâtre et dans la poésie.

Du latin *comoedia*, la comédie renvoie à une pièce de théâtre qui excite le rire par la peinture des mœurs, des caractères, ou la succession des situations inattendues ; la représentation de cette pièce. Ou tout simplement, un ensemble des actions qui suscitent le rire. Dans son traité, Aristote revient sur cette définition en écrivant :

*La comédie, comme nous l'avons dit, est l'imitation d'hommes de caractère inférieur. Non qu'elle traite du vice dans sa totalité, mais seulement dans le domaine du comique, qui est une partie du laid, car, le comique est un défaut et une laideur sans douleur, ni dommage, de même que le masque comique est laid et difforme, sans exprimer la douleur.*³⁷

D'après Aristote, la comédie entant qu'art de l'imitation a pour tâche d'imiter les personnes réelles en faisant intervenir des outils appelés outils comiques qui déforment la face de celui qu'on veut imiter sans toutefois la déformer mais de manière déformée. Les tenues arborées lors des représentations n'inaugurent pas la représentation réelle de l'homme ou d'un objet mais annoncent plutôt le rire. Il s'agit par ce moment essentiel de l'art d'attirer l'attention d'un plus grand nombre. La finalité de la comédie se retrouve dans le rire. Car, il s'agit d'éduquer en faisant rire les spectateurs.

La tragédie quant à elle, vient du latin *tragoedia* mot qui signifie un événement funeste ou terrible. En littérature, la tragédie renvoie à une œuvre dramatique, dont le sujet est le plus souvent emprunté à la légende ou à l'histoire et qui, met en scène des personnages illustres et représente une action destinée à provoquer la terreur ou la pitié par le spectacle des passions et des catastrophes qui en sont la conséquence. Il s'agit donc, d'un art théâtral qui consiste à imiter les actions et les histoires. A ce titre, Aristote affirme que :

*La tragédie est donc l'imitation d'une action supérieure et complète, d'une certaine étendue, dans un langage agrémenté de variations d'une espèce particulière suivant ses diverses parties ; cette imitation, réalisée par des personnages en action et non au moyen du récit, en suscitant la pitié et la crainte, opère la purgation (catharsis) propre à de telles émotions.*³⁸

³⁷*Op. Cit.*, V, p.15

³⁸*Ibid.*, VII, p.17

Par ce langage agrémenté fait de variations, nous entendons dans la conception aristotélicienne de la tragédie que certaines parties de la tragédie sont exécutées au moyen du mètre et d'autre à l'aide du chant. La tragédie entant que genre imitatif comprend donc les parties suivantes : le prologue, l'épisode, l'exode et le chant en chœur. De ces parties, on peut dire que toute tragédie se compose de l'histoire, des caractères, de l'expression verbale, de la mise en scène et du chant. Pour ce faire, la tragédie ne s'intéresse pas à la reproduction des éléments naturels mais plutôt aux actions des personnages mis en scène. Cette imitation de l'action c'est l'histoire dans le langage aristotélicien. Par histoire nous entendons l'agencement des faits c'est-à-dire des caractères ou ce qui nous fait dire des personnages qu'ils sont en action et la pensée tout ce que les personnages disent pour démontrer quelque chose ou pour développer une idée. L'histoire, ici, est vécue par les personnages comme une suite aussi rapide qu'imprévisible de rebondissements qui provoquent tantôt leur espoir, tantôt leur désespoir. La tragédie dramatise donc l'histoire d'une part en concentrant les événements et d'autre part en les organisant de sorte qu'elle mène ceux qui les vivent au plus haut degré des émotions et des passions qu'ils éprouvent ou peuvent éprouver : c'est le pathétique selon le lexique classique. La source de l'art dans la tragédie ne peut être que l'action. A ce titre, Aristote pense que :

*La plus importante de ces parties est l'agencement des faits, puisque la tragédie imite, non pas les hommes mais l'action, la vie, le bonheur et le malheur : bonheur et malheur résident dans l'action, et la fin vers laquelle nous tendons n'est pas un état, mais une certaine ; c'est de par leur caractère que les hommes sont ce qu'ils sont, mais c'est de par leurs actions qu'ils sont heureux, ou le contraire.*³⁹

En un mot, la tragédie n'imité que l'action que les hommes au cours de l'histoire ou du déroulement de la pièce. Les hommes ne sont ce qu'ils sont que parce qu'ils sont en mouvement et susceptibles d'agir. Aussi, la pensée se manifeste donc par les paroles qui découlent progressivement d'une suite de situations qui mènent l'action à son terme en suscitant soit la crainte et soit la pitié. On se rend donc compte que la tragédie imite beaucoup plus des hommes meilleurs en prenant bons des portraitistes pour les rendre meilleurs et en les peignant plus beaux. Aussi, il faut dire que dans la tragédie, la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordre.

Par ailleurs, *La Poétique* d'Aristote met tout de même en exergue la poésie. Ici, le rôle du poète n'est pas de dire ce qui est réellement arrivé, mais plutôt de ce qui pourrait arriver selon la vraisemblance ou du moins selon la nécessité. Allant dans ce sens, Aristote déclare :

³⁹*Ibid.*, VI, p.18

« il est donc clair d'après ces remarques que le poète doit être plutôt faiseur d'histoires que faiseur de vers, puisqu'il est poète en tant qu'il imite, et que ce qu'il imite, ce sont des actions ». ⁴⁰ Aussi, il est nécessaire de dire que la philosophie de la poésie et voire de son art d'après Aristote a pour tâche de construire des êtres qu'elle tire non pas des expériences observées mais du fond imaginaire. Sous la plume d'Aristote, les verbes *mimēsthai* et *poiein* parviennent à une équivalence car, l'un pouvant être employé à la place de l'autre.

L'analyse du rapport de l'art à la raison dans ce premier chapitre inaugural de notre recherche relative à la théorie d'imitation en tant que l'un des prolégomènes à la conception hégélienne de l'art est entichée de contradictions au regard de la conception platonicienne et aristotélicienne de l'art.

Du point de vue de Platon, l'art est le produit d'un souvenir ou de la réminiscence et apparaît comme étant une photocopie au second degré de la réalité c'est-à-dire, une caricature ou une déformation de la vérité. Ici, aucun homme, note Platon, ne peut avoir dans le monde sensible le souvenir exact de la vie vécue dans son existence antérieure. Pour cela, l'art n'est qu'une simple apparence ou une simple image de ce qu'est la chose dans sa réalité et ne saurait être le produit ni de la nature ni même de l'idée. C'est la raison pour laquelle, il fait de l'imitateur dans *Le Sophiste* l'auteur des productions éloignées de la vérité. A ce titre, il affirme :

Ainsi, l'homme qui se donne comme capable, par un art unique, de tout produire, nous savons, en somme, qu'il ne fabriquera que des imitations et des homonymes de la réalité. Fort de sa technique de peintre, il pourra, exhibant de loin ses dessins aux plus innocents parmi les jeunes garçons, leur donner l'illusion que, tout ce qu'il veut faire, il est parfaitement à même d'en créer la réalité vraie. ⁴¹

Par contre, Aristote, dans *La Poétique* fait une apologie de la théorie de l'imitation en démontrant que celle-ci est le domaine véritable même de l'art. L'art n'est qu'imitation ; mais les artistes dans leur souci de produire n'imitent pas la nature car, la nature est opaque et complexe et ne se donne pas totalement à l'homme. Pour Aristote, les artistes imitent les actions. L'imitation est donc, le domaine véritable de l'art en ce sens que l'ouvrage du stagirite accorde un primat majeur à la vraisemblance, c'est-à-dire à ce quoi le public est prêt à accorder créance. La règle de la vraisemblance est une conséquence logique des fins morales assignées à l'œuvre d'art que celles-ci soient condensées dans l'expression d'origine aristotélicienne de purgation des passions ou dans des formules tirées d'Horace. Cette volonté

⁴⁰*Ibid.*, IX, p.25

⁴¹PLATON, *Le Sophiste*, traduction d'A. Diès, 234 d, p.331

d'Aristote de soustraire l'art de l'empire des idées pour le soumettre à celui de la nature est très manifeste dès ses premiers mots sur l'origine de la philosophie lorsqu'il disait : *la philosophie naît de l'étonnement*. Cet étonnement conduit l'homme à la contemplation et au doute susceptibles de productions philosophiques et scientifiques. Aussi, Aristote dit lui-même que: « *on se plaît à regarder des images parce qu'en les regardant on peut apprendre et raisonner, par exemple déduire de telle qu'elle représente telle personne* ». ⁴²

Seulement, si Platon estime que l'art imite les fantômes qui sont des choses abstraites et Aristote les actions et les histoires en tant que choses concrètes ; il est tout de même intéressant de remarquer que la nature qui était le point privilégié dans la conception philosophique aristotélicienne ne représente qu'un mystère. C'est pourquoi, l'art imitatif tombe dans ses contradictions les plus subtiles d'où, la nécessité d'explorer d'autres champs de recherche en vue de déterminer la source véritable de l'art.

⁴²ARISTOTE, *La Poétique*, IV, p.12

CHAPITRE II : LA THEORIE DE L'ART PUR ET SES CONTRADICTIONS

La philosophie kantienne dans son ensemble est un mouvement critique qui vise la reconstruction des domaines du savoir aussi bien dans le domaine de l'épistémologie, de la morale, que de l'esthétique. Ce mouvement naît avec Kant au XVIII^e siècle encore appelé, le siècle des lumières ou de la critique à l'égard de la métaphysique accusée d'éloigner l'Homme des sources fondamentales de la connaissance. Allant dans cette optique, la théorie kantienne du Beau ou de l'art pur s'inscrit dans ce mouvement critique visant à redonner un sens au concept Beau. Ainsi, la conception kantienne de l'esthétique part du reproche que Kant adresse à ses prédécesseurs de soumettre l'art à l'empire de la nature. En effet, la métaphysique enfermait le Beau dans le monde des idées tout en faisant de lui une chose purement abstraite et irréaliste. Par contre, Kant situe le Beau dans l'expérience en tenant compte du temps et de l'espace en tant que des cadres a priori de la sensibilité. Toutefois, ce qui préoccupe Kant, ce n'est pas la définition du Beau ou de son origine mais le problème de la reconnaissance de cet objet. Aussi, convient-il de se pencher sur les critères du jugement esthétique. L'auteur n'est-il pas clair lui-même à ce sujet lorsqu'il écrit :

Ce qui se trouve analysé ici ce n'est pas les caractéristiques de l'objet beau ni les règles qui permettraient de le produire, mais l'acte de conscience qui juge le Beau (...) la question principale n'est donc pas : qu'est-ce que le Beau ? Mais qu'est-ce que le jugement sur le beau ?⁴³

Ainsi, cette nouvelle orientation de la question du Beau chez Kant est fondamentale et décisive. Dès lors, la théorie kantienne de l'art part du problème de la nature du jugement esthétique qu'il entreprend d'examiner et de clarifier. Seulement, si la conception kantienne du Beau est axée sur le fondement du jugement esthétique, en quoi consiste alors cette révolution que Kant a opérée ? Par ailleurs, quelle peut-être la vulnérabilité de cette conception ?

I-LA QUESTION DE L'ESTHETIQUE CHEZ KANT

La familiarisation avec les œuvres d'art montre que l'art a toujours été au service d'une fin utilitaire, du bénéfique ou de l'agréable ; or, Kant fait de l'œuvre d'art une production humaine qui a en elle-même sa propre fin. A ce titre, Kant pense que l'œuvre d'art se suffit en

⁴³KANT, *Critique de la faculté de juger*, texte choisi, PUF, p.9

elle-même car, n'ayant d'autre finalité qu'elle-même. La question est celle de savoir comment l'artiste compose alors son art sans faire intervenir son génie créateur qui l'égalé à Dieu ? Pour Kant, le génie est un don naturel mis au service de l'homme ou une disposition innée par laquelle la nature donne ses règles à l'art. Comment concilier alors l'inné et l'acquis ? Cette question fondamentale crée la contradiction dans la conception kantienne de l'art. Cependant, le rapport entre l'intuition des phénomènes n'est que le propre de la sensibilité alors que l'activité de la raison pratique ou théorique est un intermédiaire dans le domaine des jugements de type esthétique. L'art kantien se fonde sur le jugement esthétique qui se situe au niveau de l'imagination.

I.1- L'essence du jugement esthétique chez Kant

La Critique de la faculté de juger, cette troisième critique de Kant de 1790 est l'ouvrage qui marque le couronnement de la pensée critique. Dans cet ouvrage, Kant marque un temps d'arrêt sur la question du jugement esthétique. Par ce concept, Kant analyse la manière dont le sujet est affecté et examine la sensibilité esthétique. Pour Kant en effet, le jugement de goût sur le Beau est dénué de tout intérêt. Cela voudrait dire que la question du Beau concerne ce qui est désintéressé. Autrement dit, il est impossible de faire référence à l'idée du Beau dès lors que l'on considère l'intérêt d'un objet de manière claire. Il est impérativement difficile d'opérer un jugement objectif du moment où notre goût est suivi par un sentiment de plaisir ou de déplaisir. Allant dans ce sens, Kant affirme que :

*Quand il s'agit de savoir si une chose est belle, on ne cherche pas si soi-même ou si quelqu'un est ou peut être intéressé à l'existence d'une chose. Mais seulement, comment on la juge dans une simple contemplation.*⁴⁴

D'après Kant, la représentation esthétique est dénuée de toute inclination. Aussi, le goût dans la conception kantienne de l'art renvoie au pouvoir de porter les jugements d'appréciation sur le Beau. Quant à ce qui est requis pour qu'un objet soit appelé beau, cela doit être découvert par l'analyse des jugements de goût. Le jugement de satisfaction sur un objet peut donc être totalement désintéressé. Ce qui signifie que ce jugement se fonde sur aucun intérêt, mais qu'il peut produire lui-même un intérêt. C'est pourquoi, Kant renchérit en disant : « *chacun devra admettre que le jugement sur la beauté au sein duquel se mêle le moindre intérêt est tout à fait de parti pris et ne constitue nullement un jugement de goût qui soit pur* ». ⁴⁵ Tout ceci implique qu'en matière de beau, c'est notre satisfaction intérieure qu'il

⁴⁴KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Folio, 2015, p.131

⁴⁵*Idem.*

s'agit en dehors de l'existence de l'objet. Le jugement du goût à ce titre est donc dit esthétique lorsque la représentation est rapportée au sujet par l'imagination.

La question de l'art examinée sous l'angle de son essence doit être comprise et prise en compte dans le sens de l'analyse que Kant fait du concept du Beau. Ce premier moment dans sa philosophie renvoie pour ainsi dire à l'analytique du jugement esthétique ou du Beau. Aussi, dès l'ouverture du premier paragraphe du livre I, Kant affirme déjà que : « *le jugement de goût est esthétique* ». ⁴⁶ C'est dire que, ce type de jugement ne tient pas compte de la connaissance d'un objet car, ce qui nous intéresse c'est le plaisir qu'on éprouve au contact de cet objet. Si l'on ne peut maîtriser les principes et les règles qui régissent le phénomène beau ou l'œuvre d'art, alors tout jugement prononcé à l'égard de cet objet ne peut être qu'un jugement subjectif et non objectif. L'objet beau me touche et ne me touche que personnellement car, la façon de sentir ou d'être émotionné dépend d'un homme à un autre et l'homme ne peut véritablement avoir conscience de cette sensation là parce qu'elle a sa source dans le corps ou dans l'inconscient. Il précise à ce titre que :

Ce que l'on exprime sous le nom de sentiment de plaisir ou de peine : c'est celui-ci que se fonde un pouvoir tout à fait particulier de discerner et de juger, qui ne contribue en rien à la connaissance, mais simplement rapproche la représentation donnée, dans le sujet, de tout le pouvoir des représentations dont l'esprit prend conscience dans le sentiment de son état. ⁴⁷

Nous comprenons par cette assertion de Kant que les représentations que nous avons à travers les œuvres d'art sont concrètes ou empiriques mais le jugement qu'on porte sur tel ou tel objet est logique dans la mesure où on y met sa conscience pour déterminer si tel objet est beau ou laid. L'ensemble des représentations dans ce sens est rapporté au seul jugement. Par contre, si, on considère d'après Kant que ces représentations sont déjà elles-mêmes rationnelles, le jugement qu'on va donc prononcer à l'égard des représentations pourra être esthétique en ce sens qu'il tient essentiellement compte du sentiment du sujet et non des règles et les principes qui fondent l'objet. On peut donc dire que, avec Kant, la contemplation esthétique n'est pas liée à la faculté de désirer mais à la proportion universelle que le sujet inspire de son fond intérieur et qui est propre à tout homme. D'où, la prétention esthétique s'écarte de l'agréable et du bien.

⁴⁶KANT, *Critique de la faculté de juger*, GF Flammarion, Traduction et présentation par Alain Renault, livre I, Paragraphe 1, p. 181

⁴⁷*Ibid.*, p.182

A partir de l'analyse du jugement de goût, nous pouvons dire que l'être humain lui-même n'éprouve aucune satisfaction car, l'œuvre d'art ne suscite aucun intérêt utilitaire en dehors du fait d'être belle. C'est pourquoi, Kant lui-même dit : « *la satisfaction qui détermine le jugement de goût est totalement désintéressée* ». ⁴⁸ Autrement dit, le caractère désintéressé du jugement de goût, tel que le proclame Kant, a fait l'objet des contresens dans l'histoire postérieure de la philosophie. Et ce par la médiation de Schopenhauer jusqu'à Nietzsche lorsqu'il écrivait : « *l'affranchissement de tout intérêt est de l'ego dépersonnalisé, il s'agit bien plutôt, dans l'art, du ravissement d'être dans notre monde, de l'affranchissement de tout ce qui est étranger* ». ⁴⁹

En fait, Kant dans son approche du problème, n'entend pas dire ou suggérer que l'art transporte l'homme hors de la vie. Ce qu'il nomme même plaisir de réflexion renvoie à un état où seul l'homme peut éprouver le plaisir, en vertu de ses facultés et en tant que membre d'une société. Ce concept de désintéressement indique plus tard dans son ouvrage que le Beau fait sortir le sujet esthétique des contingences d'une existence humaine. Il s'agit tout simplement d'attirer l'attention sur le fait que, dans la satisfaction qu'on a du Beau, aucun homme n'est intéressé à l'existence de l'objet lui-même. Aussi, déterminer la beauté d'une rose, ne revient pas à chercher à connaître ce qui fait que la rose soit belle ou de vouloir chercher hors du plaisir que nous éprouvons à contempler une rose une autre finalité car, il n'y a pas d'autre intérêt en dehors de ce plaisir-là. L'objet Beau ne doit donc pas être appréhendé dans la perspective d'une finalité de caractère technique. Le désintérêt ne doit pas être compris comme étant une indifférence vis-à-vis de l'objet mais c'est plutôt l'existence à cet objet qui nous indiffère. Aussi, l'intérêt en tant que paronyme de désintérêt renvoie ce que Kant nomme la satisfaction que l'on associe à la présentation de l'existence d'un objet. Or le jugement de goût n'est jamais associé d'un intérêt ou d'une satisfaction.

Seulement, Kant pense qu'un jugement de goût sur un objet de satisfaction peut être *désintéressé* mais pourtant peut produire un *intérêt*. Ceci revient tout simplement à dire que le jugement de goût ne naît pas ou ne se fonde pas sur l'intérêt mais produit un intérêt. Il faudrait donc dire que l'homme en tant qu'animal politique ne peut se définir comme tel, s'il tient en compte les exigences de la société dans laquelle il vit. Aussi, c'est donc essentiellement dans la société qu'il devient intéressant d'avoir du goût. Pour dire, l'œuvre d'art est considérée ici dans sa relation avec la société. On verra donc que, ce n'est pas la

⁴⁸Op. Cit. GF Flammarion, Livre I, Paragraphe 2, p. 182

⁴⁹Schopenhauer, *Nietzsche's werke*, édition R. Kröner, XIV, p.134

façon dont un camerounais est touché et attiré par l'œuvre d'art que le français sera attiré. Le goût est donc le propre de toute société. La conception de l'essence du jugement esthétique montre tout simplement que le Beau tire sa source du libre jeu de l'entendement avec la réalité et le Beau lui-même comme étant un objet qui suscite le plaisir. Seulement, si tout part de l'analyse du concept de jugement, peut-on dire que Kant détermine de manière radicale la source fondamentale du Beau ? Définit-il réellement le Beau ? Nous pouvons répondre par la négative à cette question double en disant que Kant n'accorde pas beaucoup d'intérêt à la question de l'origine du Beau et voire même sa définition ; il fonde son esthétique au contraire sur la notion de jugement esthétique. Pour ce faire, le jugement de goût interdit la formulation de toute règle objective sur le Beau. C'est la raison pour laquelle il affirme lui-même que : « *le goût est la faculté de juger un objet ou un mode de représentation par l'intermédiaire de la satisfaction ou du déplaisir, de manière désintéressée. On appelle Beau l'objet d'une satisfaction* ». ⁵⁰ On peut donc voir clairement dans l'esthétique kantienne que le Beau s'enferme dans le jugement de goût qui détermine à ce titre son existence bien que l'horizon du jugement soit du socle de la simple subjectivité. A ce titre, Kant renchérit en écrivant : « *le Beau est ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction universelle* ». ⁵¹

La définition que Kant donne ici du Beau ne vient pas mettre en branle celle qui fait du Beau l'objet d'une satisfaction désintéressée. Par cette dernière, Kant montre que le principe véritable de satisfaction se fonde sur la liberté ou non sur aucune inclination extérieure. Ainsi, toute satisfaction qu'elle soit désintéressée ou intéressée, implique un certain degré d'universalité. Cela suppose par exemple que, quand je dis qu'une rose est belle, tout être humain pourra tout de même dire que la rose est belle. A ce titre, le jugement qui est désintéressé et qui vise l'universel apparaît être très différent du jugement porté sur l'agréable et le bien et suscite aussi par là un intérêt.

I.2- la comparaison du jugement par rapport à la satisfaction de l'agréable et au bien

La question sur l'essence du jugement de goût nous a permis de voir que le Beau tire son origine de ce jugement-là. Suite à ce constat, Kant procède lui-même, par l'élimination des satisfactions liées à l'œuvre d'art pour ne retenir que le Beau. De son point de vue : « *est*

⁵⁰KANT, *Critique de la faculté de juger*, Livre I, paragraphe 5, p.18

⁵¹*Idem.*

agréable ce qui plaît aux sens dans la sensation ». ⁵²Le terme agréable, dans la satisfaction de l'objet-beau est le propre de deux organes de sens à savoir l'ouïe et le goûter. Saisissant le rythme des sons, l'ouïe peut déterminer si la chanson est bonne ou mauvaise. Parallèlement, la sauce n'a sa vraie saveur qu'après avoir été déterminée par la langue comme telle. Mais le mot sensation lui-même n'est pas à prendre au pied de la lettre ; il renvoie tantôt à l'émotion, à l'attention voire au plaisir et peut donc faire l'objet d'un débat. Par ailleurs, Kant estime : « *la satisfaction prise au bien est associée à un intérêt* ». ⁵³

La conception kantienne de la satisfaction relative à l'agréable et au bien montre que le sujet en contemplant une œuvre d'art vise une certaine finalité qui est l'agréable ou le bien. Le bien dans le sens kantien renvoie à ce qui est relatif au bon ou à l'utile. A ce titre, il affirme :

Bon est ce qui, par l'intermédiaire de la raison, plaît par le simple concept ; nous nommons bon à quelque chose (l'utile) ce qui plaît seulement comme moyen ; mais quelque chose d'autre qui plaît par soi-même nous l'appelons bon en-soi. Dans ces deux cas, se trouve toujours contenu le concept d'une fin, par conséquent de la raison au vouloir (du moins possible), par suite une satisfaction prise à l'existence d'un objet ou d'une action, c'est-à-dire un intérêt quelconque. ⁵⁴

A la lumière de ce qui est dit dans cette pensée de Kant, on peut dire, qu'on ne produit que ce qui sert à une fin utile. Dans ce sens, l'œuvre d'art semble avoir une mission purement sociale, celle d'embellir ou de communiquer certaines valeurs qui doivent être appliquées par ses membres. Cette considération de l'œuvre d'art va dans le même sens que celle instaurée dans la Grèce antique d'exprimer les valeurs hautement sociales de la Grèce, il ne s'agit pas de faire des productions serviles.

Seulement, Kant ne fait pas de l'œuvre d'art une production qui vise un intérêt particulier comme celui de l'utile mais un intérêt plutôt universel qui est le propre de toute production artistique. En effet, l'agréable et le bien ont en commun un même but, celui de la faculté de désirer. L'agréable est comme le dit Kant lui-même : « *une satisfaction pathologiquement conditionnée par des actions* ». ⁵⁵ Et le bien :

⁵²*Ibid.*, paragraphe 3, p.183

⁵³*Ibid.*, Paragraphe 4, p. 185

⁵⁴*Idem.*

⁵⁵KANT, *Op. Cit.*, Paris, Folio, p. 137

*Une satisfaction pratique et pure, c'est-à-dire, une satisfaction qui n'est pas seulement déterminée par la représentation de l'objet, mais aussi par la représentation d'une connexion liant le sujet à l'existence de l'objet.*⁵⁶

On comprend à cet effet que le beau est fondamentalement et purement contemplatif et désintéressé et prend de très grandes distances avec l'agréable et le bien qui sont tous les deux réductibles à la satisfaction basée sur le respect strict des inclinations soient sensibles, soient rationnelles. C'est dire en un mot que, l'agréable plaît aux sens afin de produire une sensation et le bien est ce qui plaît à la raison par le seul concept. A ce titre, le Beau diffère de l'agréable et du bien par le fait que le jugement esthétique est une attitude esthétique où le sujet est délivré de lui-même et de ses intérêts égoïstes. Pour dire que, le beau emporte l'homme hors de lui-même, l'évade tout en le dépourvant de tout intérêt utilitaire ou de tout plaisir sensible. C'est pourquoi, à la différence de l'agréable et du bien, l'œuvre d'art vise avant tout l'universel. Faudrait-il déjà dire que la question sur l'universel est la question centrale de la philosophie critique de Kant entamée dans sa *Critique de la raison pure* ensuite dans sa *Critique dans la raison pratique* qui trouve son couronnement dans la *Critique de la faculté de juger*.

Cependant, les deux premières critiques dans leur approche du problème se séparaient par une lacune : la considération de la notion de nature comme séparée de la notion de liberté. La nature ici renvoie à ce qui est connaissable voire accessible à l'homme à savoir le phénomène. Et la liberté ce qui est inconnaissable c'est-à-dire le noumène. En un mot, elles considéraient que la nature et la liberté ne sont pas des réalités égales. Mais, cette dernière critique montre la question est apparemment insoluble et affirme tout simplement que le phénomène dépend du noumène.

I.3- le jugement de goût comme prétention à l'universel

Par son étymologie latine, universel vient d'*universus*, c'est-à-dire tout entier et renvoie à ce qui s'étend à tout ou à tous. La question sur l'universel telle que comprise par Kant est la certitude que nous avons que les phénomènes sont d'une manière ou d'une autre liés aux noumènes. Pour cela, il ne s'agit pas fondamentalement de connaître le visible et l'invisible pour enfin dire qu'ils sont liés. Le noumène est du ressort du suprasensible et échappe à toute connaissance humaine. C'est pourquoi, Kant pense que, seul le phénomène nous donne accès à la connaissance d'une chose en tant que la chose se livre en elle-même dans sa totalité. A ce titre, il affirme :

⁵⁶*Idem.*

Il n'est pas douteux que toutes nos connaissances ne commencent avec l'expérience, car par quoi notre faculté de connaître serait-elle éveillée (et appelée) à s'exercer, si elle ne l'était point par des objets qui frappent nos sens et qui, d'un côté produisent eux-mêmes des représentations, et de l'autre, mettent en mouvement notre activité intellectuelle (et l'excitent) à les comparer, à les unir ou à les séparer et à mettre ainsi en œuvre la matière brute des impressions sensibles pour (en former) cette connaissance des objets ? Ainsi, dans le temps, aucune connaissance ne précède en nous l'expérience, et toutes commencent avec elle.⁵⁷

A cet effet, le phénomène qui nous apparaît ne livre pas son fond intérieur ou son en-soi, on se doit donc de décrire ce que l'on voit et ce que l'on touche par les organes de sens susceptibles de produire lesdites sensations. Pour cela, l'œuvre d'art doit apparaître aux yeux de tout le monde comme étant belle. Cette beauté que l'on perçoit se limite à la simple image ou apparence qui nous apparaît ; il ne s'agit plus de faire des imaginations sur ce qui forme l'œuvre d'art ou de ce qui est à son origine.

Cependant, si, l'expérience apparaît être le point de départ de toute connaissance possible, Kant pense tout de même que l'expérience sensible n'est pas le seul fondement de la connaissance voire de toute œuvre humaine. Non loin de cette perspective, l'auteur affirme :

Mais si toute notre connaissance commence avec l'expérience, il n'en résulte pas qu'elle dérive toute de l'expérience. En effet, il se pourrait bien que notre connaissance expérimentale elle-même fût un composé de ce que nous recevons par des impressions, et de ce que notre propre faculté de connaître tire d'elle-même (n'étant qu'excitée par ces impressions sensibles), quoique, nous ne distinguons pas cette addition d'avec la matière première, jusqu'à ce qu'un long exercice nous ait appris à y appliquer notre attention et à les séparer l'une de l'autre.⁵⁸

Aussi, il est nécessaire de dire que toute connaissance débute avec les sens mais trouve son fondement véritable dans l'entendement. Kant dans la critique de 1790 affirme la certitude de ladite évidence et pense que le problème n'avait pas été résolu depuis Platon qui, dans sa théorie de la participation et des intermédiaires pense que le phénomène apparent dépend du noumène ou de l'idée.

En effet, si nous considérons le jugement de goût comme cette attitude qui nous amène à dire que le Beau doit être perçu du point de vue de sa quantité et non de sa qualité en ce sens qu'il attire le plus grand nombre susceptible de prononcer le même jugement qui ne repose pas sur les règles ou les principes qui déterminent le beau mais sur le beau lui-même ; alors le Beau fait l'objet d'une satisfaction désintéressée et plaît sans concept ou sans raison

⁵⁷KANT, *Critique de la raison pure*, GF- Flammarion, Traduction de J. Barni revue par P. Archambault, Préface de Luc FERRY, p. 57

⁵⁸*Ibid.*

fondamentale. Le Beau nous plaît tout simplement parce qu'il est beau. Dans cette perspective, le Beau prend des proportions universelles à partir du moment où il est dépourvu de tout intérêt. Le Beau attire donc tout le monde et personne ne peut lui être indifférent. Le jugement esthétique, en tant que jugement déterminant ce qui est beau prend des apparences d'un jugement logique qui est lui-même réfléchissant, en ce sens qu'il fait intervenir les concepts mais reste tout de même dans une universalité subjective. Allant dans ce sens, Kant affirme que : « *l'universalité du plaisir n'est, dans un jugement de goût, représentée de façon subjective* ». ⁵⁹ Autrement dit, tout le monde reconnaît et affirme que l'œuvre d'art est belle ou le Beau est tel, mais, chacun être humain vit le plaisir à sa manière. La façon d'être touché par un tableau peint ou par un livre ou tout de même par la beauté d'une fleur dépend d'une personne à une autre. De même, à la détermination du goût d'une quelconque boisson, on ne saurait demander aux autres personnes d'affirmer avec nous que ce qui est amer pour nous leur est aussi amer car, le goût est relatif. On comprend donc aisément les propos de Kant lorsqu'il écrit :

Quand on porte des jugements d'appréciation sur des objets uniquement d'après des concepts, toute représentation de la beauté se perd. Il ne peut donc y avoir non plus de règle d'après laquelle quelqu'un devrait être forcé de reconnaître quelque chose comme beau. Pour ce qui est de savoir si un vêtement, une maison ou une fleur sont beaux, on ne se laisse dicter son jugement ni par des raisonnements ni par des principes. On veut soumettre l'objet à ses propres yeux, tout comme si son plaisir dépendait de la sensation ; et pourtant, si l'on désigne alors l'objet comme le beau, l'on croit rallier à soi l'universalité des voix et l'on prétend obtenir l'adhésion de chacun, alors qu'en fait toute sensation personnelle ne décide que pour le sujet qui regarde et pour son plaisir. ⁶⁰

Si, Kant pense que le plaisir pris au beau est toujours dénué de tout intérêt utilitaire, il est tout de même intéressant de mentionner que ce plaisir est toujours subjectif c'est-à-dire personnel et toute autre personne peut vivre le même plaisir. C'est pourquoi, il affirme par ailleurs que : « *celui qui a conscience de trouver en quelque chose une satisfaction désintéressée ne peut s'empêcher de juger que la même chose doit être pour chacun la source d'une semblable satisfaction* ». ⁶¹ Il ajoute précisément dans ce sens en écrivant : « *il devra se croire nécessairement fondé à attendre que tous éprouvent une satisfaction semblable* ». ⁶² Kant conclut son argumentation sur la double perspective du Beau et du désintéressement qui résume en ces deux affirmations essentielles : « *le Beau est ce qui est représenté sans concept*

⁵⁹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, GF- Flammarion, Traduction et présentation par Alain Renault, livre 1, Paragraphe 8, p. 192

⁶⁰*Ibidem.*, p.194

⁶¹KANT, *Op. Cit.*, Paris, Folio, p.139

⁶²*Ibid.*, p. 141

comme objet d'une satisfaction universelle ». ⁶³ Et : « *le Beau plaît universellement sans concept* ». ⁶⁴ D'après lui, la satisfaction doit surtout être ressentie par tout le monde et donc qu'elle est de ce fait universelle. Ainsi, le Beau, en tant qu'objet d'une satisfaction désintéressée doit nécessairement viser l'universalité et ce, en faisant abstraction des concepts et des jugements logiques. Cette universalité du jugement esthétique repose sur le commun accord fondé sur une absence d'intérêts et non sur des concepts.

Il faut donc dire de tout ce qui précède notre analyse sur la théorie kantienne de l'art que, son esthétique s'entiche des contradictions tout azimut qui paraît dans les quatre définitions que Kant propose sur le concept du Beau :

- Le goût est la faculté de juger un objet ou un mode de représentation par la satisfaction ou le déplaisir d'une façon toute désintéressée. On appelle beau l'objet de cette satisfaction.
- Est beau ce qui plaît universellement sans concept.
- La beauté est la forme de la finalité d'un objet en tant qu'elle y est perçue sans la représentation d'une.
- Est beau ce qui est reconnu sans concept comme l'objet d'une satisfaction nécessaire.

L'analyse profonde de ses définitions montre qu'il est possible de voir dans la conception kantienne de l'art des zones d'ombre au point où, il est possible de dire que Kant, au même titre que Platon pense que le phénomène se distingue du noumène, le monde sensible du monde intelligible. Car, par le jugement du goût, Kant fondait une esthétique purement rationnelle qui, cependant, suscite une attirance de l'être humain vers le monde sensible. A partir, de là, l'esthétique kantienne montrait ses limites manifestes dans les quatre définitions du Beau par Kant qui suscitent en nous un intérêt particulier en ce sens qu'elles vont permettre l'éclosion de la philosophie des beaux-arts hégélienne.

II-LA CRITIQUE DE LA CONCEPTION KANTIENNE DE L'ART

L'analyse sur le jugement de goût, en tant que pierre de touche de la conception kantienne de l'art, nous a permis d'accéder à l'intelligibilité de cette expression hautement complexe, c'est-à-dire, de développer son contenu significatif sur la base d'une analyse rigoureuse. Il nous revient maintenant, de s'interroger, si, cette conception du Beau relative au jugement esthétique peut nous permettre d'articuler les questions liées à la pratique artiste

⁶³*Ibid.*, p.142

⁶⁴*Ibid.*, p.143

contemporaine. Ce présent questionnement s'avère un temps soit peu nécessaire, c'est simplement parce que nous sommes du même avis avec Hegel qui pense que l'exercice de l'activité philosophique est essentiellement dialectique d'autant plus que celle-ci repose sur la logique de la confrontation rationnelle ou sur « *une éthique de communicationnelle* » à caractère polémique pour reprendre les propos de Habermas. Il s'agit pour nous de dire qu'il est question dans la présente critique de s'efforcer d'éviter deux écueils à savoir : d'une part de faire de Kant le dieu philosophe qui aurait résolu le problème de l'essence de l'art dans toute son objectivité et d'autre part de croire que la critique contemporaine de l'art frappe définitivement d'obsolescence la conception kantienne du Beau. Le Beau suivant la perspective kantienne pose précisément deux problèmes celui de la subjectivité et celui de la téléologie.

II.1- la question de la subjectivité dans la conception kantienne de l'art

Si l'histoire de l'art se structure autour de la question comment une simple idée ou un objet vu dans la nature peut être objet d'une production humaine, il faut cependant noter que Kant semble être le philosophe qui ait saisi la complexité du sujet dans son étendue. Pour lui, le phénomène et l'idée ne doivent plus être séparés ou être étudiés tout de même de manière distincte et séparée. C'est pourquoi, il pense que les deux notions sont étroitement liées en ce sens qu'on ne peut les dissocier la beauté en soi et la manière ou la forme sous laquelle cette beauté nous touche. A ce titre, Kant affirme lui-même que :

En revanche, le plaisir que l'on prend au beau n'est ni un plaisir de jouissance, ni un plaisir retiré d'une activité conforme à une loi, ni non plus celui de la contemplation qui raisonne d'après les Idées, mais c'est le plaisir de la simple réflexion. Sans avoir pour norme une quelconque fin ou un quelconque principe, ce plaisir accompagne l'appréhension commune d'un objet par l'imagination, comme faculté des concepts, par l'intermédiaire d'un procédé de la faculté de juger que celle-ci doit pratiquer même pour l'expérience la plus commune : simplement, alors que, dans ce dernier cas, elle est forcée de procéder ainsi en vue d'un concept empirique objectif, il s'agit par là pour elle, dans le premier (dans le jugement d'appréciation esthétique), simplement de percevoir l'adéquation de la représentation à l'opération harmonieuse(subjectivement finale) de deux pouvoirs de connaître en leur liberté, c'est-à-dire de sentir avec plaisir l'état où le plaisir place le sujet.⁶⁵

Pour Kant, le sujet qui prononce un jugement de goût sur une quelconque œuvre d'art donnée, après avoir pris conscience de l'existence de l'objet peut tout de même estimer que toute personne ne peut éprouver la même satisfaction que lui. Le sentiment qu'un seul individu éprouve au contact de l'œuvre d'art peut donc être considéré comme étant un

⁶⁵KANT, *Critique de la faculté de juger*, GF- Flammarion, livre I, p.277

sentiment universellement communicable par l'intermédiaire des concepts et non plus par les sens.

Cependant, à y penser profondément, Kant limite la beauté en soi en faisant d'elle un plaisir désintéressé ou dénué de tout intérêt et envisage tout de même de manière générale la forme sous laquelle la beauté nous touche en montrant qu'elle fait l'objet d'une satisfaction universelle. A ce titre, Kant en définissant le Beau disait que : « *Est beau ce qui nous plaît universellement sans concept* ». ⁶⁶Et en fait enfin de compte par le principe de l'union des deux l'objet en même temps d'un plaisir nécessaire et finalisé.

Kant, dans la suite de son ouvrage, stigmatise cette conception en montrant que le jugement n'est jamais un jugement pur car, il tire sa source de la subjectivité et ne dépend pas tout de même d'une règle universelle mais de chaque sujet susceptible de prononcer un jugement. Dans ce sens, il écrivait: « *le jugement de goût par lequel un objet est déclaré beau sous la condition d'un concept déterminé n'est pas pur* ». ⁶⁷Il faut donc comprendre que le sujet en prononçant un jugement esthétique est appelé à faire une distinction entre deux types de jugements qui interviennent, à savoir le jugement sur la beauté libre (*pulchritudo vaga*) où la règle et le principe de production n'interviennent pas et la beauté adhérente (*pulchritudo adhaerens*) qui fait intervenir le concept. Par le jugement de goût, nous voyons apparaître les deux espèces de beautés présentes dans le monde à savoir la forme de beauté qui concerne essentiellement les beautés existantes par elles et la forme de beauté qui est celle dépendant du concept. Aussi, pense-t-il:

Seules la beauté d'un être humain (et, dans cette rubrique, celle d'un homme, d'une femme ou d'un enfant), la beauté d'un cheval, d'un édifice (comme une église, un palais, un arsenal ou un pavillon) supposent un concept de la fin qui détermine ce que la chose doit être, par conséquent, un concept de sa perfection, et correspondent donc à la beauté adhérente. Ainsi, de même que l'association de l'agréable (de la sensation) avec la beauté, qui ne concerne proprement que la forme, crée un obstacle à la pureté au jugement de goût, de même la combinaison du bien (c'est-à-dire de ce à quoi le divers est bon pour la chose elle-même en fonction de sa fin) avec la beauté porte préjudice à la pureté d'un tel jugement. ⁶⁸

A l'analyse de cette déclaration, nous pouvons dire que : le jugement de goût est essentiellement subjectif et non universel. Car, Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* avait pour ambition de réconcilier la forme avec le contenu, c'est-à-dire, de résoudre le

⁶⁶*Ibid.*, p. 198

⁶⁷*Ibid.*, paragraphe 16, p. 208

⁶⁸*Ibid.*, p. 209

problème laissé insoluble par Platon portant sur le dualisme du monde sensible et du monde intelligible. De son approche du problème jusqu'à son objectif ultime, Kant n'y ait pas parvenu car, ne menant pas son étude jusqu'à sa mise en forme telle que souhaitée. Allant dans ce sens, Hegel pense *qu' « il n'a pas compris que la forme que doit prendre le beau n'existe pas seulement pour nous, mais doit être réelle, indépendante »*.⁶⁹

En un mot, si, c'est la mystérieuse alchimie qui existe entre le beau et le sujet qui le perçoit, Hegel voit des insuffisances dans la conception kantienne de l'art en ce sens que, selon lui, Kant semble étaler son ignorance au grand jour en pensant qu'il existe de manière objective une beauté en soi qui dépend d'elle-même comme le pensait Platon et d'où peuvent découler les autres beautés. Dans ce sens, Hegel pense que :

*Le secret de cette alchimie réside ailleurs que dans la simple subjectivité de l'individu : il appartient aux lois de la réalité ou du concept, et est par conséquent beaucoup plus concret et objectif que ce que Kant laisse entendre ; il est ce qu'il y a de plus noble, de plus élevé dans l'effort ou la tendance qui porte tout contenu à s'extérioriser, à prendre forme et à acquérir, par-là, une existence autonome.*⁷⁰

D'après Hegel, la beauté doit être le produit ou la manifestation de l'idée qui se suffit déjà elle-même en soi et qui ne dépend pas de l'extérieur. Cette subjectivité de l'esthétique ouvre des voies à des critiques de toutes sortes.

II.2.La question de la liberté dans l'esthétique kantienne

« *La création artistique est libre* »⁷¹, telle est l'affirmation sentencieuse qui ressort de l'article 1^{er} de la loi française portant sur la réforme de la créativité artistique en 2016. Bien que cette loi visait précisément la libéralisation des énergies en matière de création artistique ainsi que la protection juridique des artistes comme le souligne à juste titre le ministre de la culture en ces termes : « *libérer, protéger, partager, telle est mon ambition. Je voudrais que les artistes, précisément parce qu'ils sont des esprits libres, aient la loi pour eux* ». ⁷² Elle ouvre une brèche par laquelle il nous semble pertinent d'interroger à nouveau la conception kantienne du beau. En quoi est-ce que l'esthétique de Kant prise dans ce sens soulève la problématique de la liberté ? Quelles peuvent être les raisons pour lesquelles la liberté, dans la double perspective kantienne de la création artistique et de la contemplation esthétique est supposément aliénée ?

⁶⁹HEGEL, *Esthétique*, I, p.10

⁷⁰*Ibid.*, p.12

⁷¹*Loi française n° 2016-95 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine* sous le numéro ISBN 978-2-907129-76-3.

⁷²Déclaration de madame le Ministre français de la culture et de la communication

Pour certains, ces interrogations semblent être étranges pour peu, que Kant est considéré sur le plan de la philosophie morale comme le penseur par excellence et le grand chantre de la liberté. Si l'on se base sur l'une des formules de ce philosophe des lumières au sujet du beau et notamment celle où il déclare : *la beauté est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue en lui sans représentation d'une fin.*⁷³ Pour ne prendre que celle-ci, il se dégage toute une problématique de la liberté. En quel sens pourrait-on légitimement se le demander ?

En effet la liberté nous semble être aliénée à deux niveaux : premièrement au niveau de la production de l'œuvre d'art et deuxièmement au niveau de sa contemplation. En considérant le jugement esthétique dans la perspective de la création artistique, Kant suppose qu'il existerait des attitudes que nous pouvons nommer d'« anti-esthétiques » qui contribueraient à enlever à une œuvre d'art son caractère esthétique. Il y ressort une sorte de volonté de répression à l'endroit de toute production artistique dont l'idée est motivée soit par l'utile soit par l'agréable. L'esprit devrait ainsi se discipliner dans son élan créateur, pour que ses œuvres puissent être élevées à la dignité d'objets esthétiques c'est-à-dire des artifices qui ont la prétention de plaire universellement sans concepts. Ceci revient forcément à dire que l'imagination artistique devrait se déployer suivant un ensemble de canons méthodologiques fixés à l'intérieur d'une clôture construite par le natif de Königsberg. Lorsque celle-ci escalade cette clôture (parlant de l'imagination), elle se retrouve inéluctablement en infraction et ses productions par conséquent sont immédiatement sanctionnées négativement en étant introduites dans la catégorie d'indésirables *productions anesthésiques*⁷⁴ ou *non esthétiques*. L'inverse d'ailleurs est vrai, même pour le contemplateur passif d'une œuvre d'art. Il n'y met rien qui pourrait faire référence à une satisfaction intéressée. Il regarde sans voir en ceci qu'il ne lui est pas permis de dire un mot sur ce qu'il contemple. Il serait même possible de dire qu'il devient un mystique puisqu'il est un observateur muet qui, dans sa situation de contemplation, vit simplement une expérience métaphysique qui frise en occultisme. Ceci est d'autant vrai que Kant déclare qu'« *est beau ce qui plaît universellement sans concept* ». ⁷⁵ L'impérialisme esthétique dont est assortie cette philosophie kantienne de l'art comme nous venons de l'établir, hypothèque sérieusement la liberté du sujet-esthétique tant au niveau de celui qui produit les œuvres d'art que de celui qui les contemple. Or l'émancipation du sujet esthétique dans le cadre de la manifestation de sa liberté d'expression ne saurait venir la

⁷³KANT, *Critique de la faculté de juger*, P.216

⁷⁴*Ibid.*, Nous désignons par "anesthésique", tout ce qui est dépourvu de beauté c'est-à-dire l'antithèse ou la contradiction de ce qui a la vertu de produire une satisfaction universelle.

⁷⁵E. KANT, *Op. Cit.*, p. 143.

qualité objective du beau présent dans les œuvres d'art du double point de vue de la production et de la contemplation. C'est d'ailleurs ce que démontre la dernière articulation de notre critique.

II.3.-La question de la finalité sans fin à l'épreuve de l'utilitarisme

La conception kantienne du Beau est fortement dominée par l'idée selon laquelle toute finalité assignée à l'œuvre d'art annihile de facto son caractère esthétique. Ainsi, penser à une articulation entre art et développement apparaît comme une dangereuse contradiction dans la perspective de Kant. Il ne s'agit pas pour nous dans le cadre de cette démonstration, de défendre bec et ongle la critique postmoderne de l'art classique ancrée dans *le parnasse* dont la doctrine défend la philosophie de l'art pour l'art ou de l'art orienté unilatéralement vers la production du beau. Nous tentons simplement de démontrer que l'engagement artistique loin de diluer le beau dans l'utile comme le pense Kant, tend plutôt à le confirmer. Deux phases principales structurent ce raisonnement. La première consiste à montrer qu'un jugement de goût objectif a posteriori à l'égard d'un objet d'art peut reposer consciemment ou inconsciemment sur une intentionnalité esthétique utilitaire dont cet objet est le résultat. La deuxième consiste à montrer que le Beau est immuable dans sa forme comme dans sa fonction même en étant assortie d'une quelconque fin.

Lorsqu'il nous arrive d'affirmer que ceci ou cela est beau, c'est inéluctablement par référence au laid que nous le disons car je ne peux avoir l'idée du beau ou encore, je ne peux juger qu'une chose est belle si en moi ne figure point la représentation du laid par quoi je distingue une chose belle. Cette clarification étant faite, il peut donc s'avérer que l'art en tant que processus de production du Beau cherche à couvrir de beauté ce qui en était dépourvu antérieurement. C'est suivant cette logique que la production artistique peut revêtir la noble mission de corriger ce qui a priori peut être jugé comme étant laid. Dans cette logique, on peut dire que l'art, en tant qu'il est production du Beau intègre dans son activité l'idée de transformation en vertu de laquelle une œuvre passe de la catégorie d'objet indésirable à la catégorie d'objet esthétique ou d'œuvre artistique. Si cette transformation doublée d'élévation est possible, c'est parce que l'artiste ne cherche pas seulement à émouvoir, mais aussi à pourvoir en qualité esthétique une chose. On remarque ici qu'il ya donc comme une expression d'une satisfaction intéressée à laquelle aspire par exemple un sujet. Prenons un exemple pour être plus explicite, supposons une femme qui vient de perdre un sein sous l'effet d'un cancer. Il va sans dire qu'ayant perdu cette partie de son corps, sa poitrine n'a plus à proprement parler de quoi plaire universellement pour reprendre le vocabulaire kantien.

Elle se voit donc en demande de correction esthétique et c'est en cela que va constituer la bonne nouvelle pour elle car, le chirurgien esthétique va décider de l'opérer afin de lui greffer un implant mammaire fait à base de la silicone. A l'issue de cette opération elle se retrouve avec une poitrine affriolante comme autrefois du moins sur le plan de l'équilibre mammaire. N'est-ce pas là une beauté objectivement retrouvée ? Si nous considérons par la suite les personnes qui la contempleront et qui diront qu'elle est belle objectivement après cette intervention esthétique, la femme constitutive de l'objet de leur jugement de gout n'est-elle pas en réalité le résultat d'une production esthétique dont l'action était motivée par une intentionnalité utilitariste ? Il nous semble impossible de répondre par la négative.

C'est précisément dans ce cadre rationnel que l'art peut servir au développement tout en gardant sa fonction principale, celle de produire le beau. Un bref détour fait dans l'histoire de l'art montre que les artistes engagés n'ont pas rejeté la finalité esthétique pure de l'art mais ont pensé que ce dernier pouvait aussi servir au progrès et à la transformation qualitative d'un objet, d'un individu et même d'une société si peu qu'on se réfère à l'illustration décrite dans le paragraphe précédent. Tout jugement de gout n'enlève en rien la qualité esthétique objective présente dans l'objet jugé puisque la beauté de celui-ci ne dépend ni de celui qui juge ou qui contemple.

Si, pour prendre un exemple, je fais une balade dans un musée à l'intérieur duquel se trouve le tableau de Picasso : la géo compte, ma description, qu'elle soit exacte ou pas n'aliène pas la beauté de ce tableau. De même qu'un touriste qui est épris d'émerveillement à la vue de la tour Eiffel, ne modifie pas sa beauté dans ses tentatives d'en décrire les formes géométriques. C'est en cela que le beau objectivement exprimé est immuable et absolu dans sa forme intrinsèque pure puisque de façon unanime, il n'a fait aucun doute que l'activité touristique en-soi soit génératrice de revenu et permet de rendre fluorescente l'économie d'un Etat. C'est cette tendance économique qui est fortement représentée dans l'approche esthétique postmoderne.

L'esthétique kantienne telle qu'elle se présente dans la *Critique de la faculté de juger* est d'une profondeur extraordinaire. Elle tente de redéfinir les principes du jugement de gout dans le champ de la production et de la contemplation du beau. Cependant elle traîne avec elle quelques détails qui interpellent l'esprit critique, tant sur le plan éthique que sur le plan téléologique. Ce sont ces éléments qui ont principalement constitué la pierre angulaire de notre critique au sujet de l'esthétique kantienne. Il y est ressorti que l'esthétique kantienne en tant qu'elle impose des canons normatifs à la production artistique c'est-à-dire à l'imagination

créatrice et à la contemplation même, aliène la liberté créatrice du sujet. Par ailleurs, l'intérêt que peut subjectivement susciter le beau, comme nous l'avons démontré, n'annihile pas le caractère esthétique d'un objet d'art. Cependant, une esthétique libertaire, engagée et économiquement finalisée comme c'est le cas dans son approche postmoderne est-elle libre de tout soupçon ?

En définitive, il était question dans le chapitre qui vient de s'achever de réfléchir sur la théorie de l'art pur et de montrer ses contradictions. De notre analyse, il ressort que Kant, dans son esthétique, ne détermine pas de manière claire la définition du beau et montre que sa finalité n'est qu'une finalité sans fin parce qu'il est essentiellement le beau. Suite à ce constat, nous nous sommes rendu compte du fait que l'esthétique kantienne ne peut pas résoudre le dualisme préexistant entre le corps et l'esprit d'où, cette dernière tombe dans la subjectivité. Il serait alors plus judicieux de revenir sur l'interrogation fondamentale de base sur le rapport du contenu à la forme.

CHAPITRE III : LA QUESTION DU RAPPORT ENTRE LE CONTENU ET LA FORME

Introduite en philosophie au XIXe siècle, l'esthétique est une discipline incontournable dans la prise en compte des questions relatives aux manifestations de l'Etre ainsi que sur le grand débat autour du dualisme du corps et de l'esprit, de l'esprit subjectif et de l'esprit objectif. A ce titre, le tragédisme philosophique serait de penser que tout contenu dérive de lui-même et dépend tout de même de lui-même. Or, toute forme n'est que la manifestation ou la matérialisation du contenu et ne saurait avoir aucune vie proprement dite sans ledit contenu. A ce titre, Hegel dit que d'art l'œuvre n'est que : « *la manifestation, sous une forme sensible, du contenu qui constitue le fond des choses* ». ⁷⁶Autrement dit, l'œuvre d'art n'a de vie qu'en tant que forme, que sous sa seule dépendance au contenu. Il nous revient donc d'interroger le nouveau paradigme en essayant de voir comment la question du dualisme contenu- forme qui s'enracine dans la philosophie. Pour cela on se demande si ce rapport doit seulement être vu sous l'angle de l'exclusion. Ne serait-il par ailleurs un rapport d'interdépendance ou de domination ? Les réponses à ces questions ne peuvent être possibles que si nous tenons compte de la question centrale que développe la métaphysique à savoir de l'Etre.

I- LE RAPPORT DU CONTENU A LA FORME : UNE QUESTION COSMOGONIQUE ET METAPHYSIQUE

Le principe de détermination de la causalité de l'univers dans la période antique et le souci constant de la démystification des mystères de l'Etre sont à l'origine d'une question très fondamentale : qu'est-ce qui est la cause de ce qui est ? Qu'est-ce qui fait qu'une chose soit ? Qu'est-ce que l'Etre ? L'ensemble de toutes ces questions paraît très énigmatique. Confrontés à ces énigmes qui fondent l'entreprise philosophique, les gens se heurtaient d'aller à la découverte de l'inconnu-connu ou du connu-inconnu. Il ne s'agissait pas de prendre des risques de manière fortuite mais en vue de connaître. Il est clair ici, de déterminer ce qui est premier dans l'ordre de la connaissance, le contenu ou la forme et de voir qu'est-ce qui dépend de l'autre ? Si c'est le contenu qui dépend unilatéralement de la forme, comment montrer dans notre cadre de recherche que tout contenu n'est qu'une sorte d'idéalisation de la

⁷⁶HEGEL, *Esthétique*, I, P.748

forme ? Et, si c'est le contenu qui soutend cette dépendance, comment montrer que toute forme n'est qu'une sorte d'image ou d'apparence du contenu ?

I.1- Le rapport du contenu à la forme : une question cosmogonique

L'interrogation sur le rapport du contenu à la forme est la conséquence directe de la réflexion sur le souci de l'homme de philosopher. Dans leur début, les gens étonnés par l'étendue de l'univers se sentaient très bouleversés c'est-à-dire, choqués et perdus, et se posaient des questions sur ce qui est à l'origine de cet univers. L'interrogation fondamentale sur le principe de l'origine de l'Être fait ressortir des réponses qui toutes, s'enracinent dans la forme et les éléments que la nature présentait à l'homme. La nature apparaît à ce titre comme étant opaque et de cette opacité, l'homme ne pouvait vraiment pénétrer dans le fond intérieur des choses et s'arrêtait uniquement aux formes comme déterminant ce fond intérieur.

Dans ce sens, les premiers philosophes à savoir les présocratiques déterminent que l'Être est sa propre cause. Aussi, assistait-on à la pluralité de points de vue mais qui étaient communs sur le fait que la forme qui nous apparaît est le véritable contenu de la chose. Pour ce faire, les tous premiers philosophes à savoir les milésiens diluent la substance primitive de l'Être dans l'Être lui-même.

Aussi, même si le problème posé ne trouve pas de solution claire chez ces philosophes car, ils semblent parler de la matière sans toutefois parler de matière. Dans ce sens Aristote pense que : « pour Thalès de Milet, l'eau est le principe de toutes choses, et que, selon Anaximandre, c'est l'infini, et, selon Anaximène, l'air, il faut se garder de voir dans ces formules une réponse au problème de la matière ».⁷⁷ L'invention du gnomon par Anaximandre, sa géométrie sur des lignes des solstices et de l'équinoxe mais sa première invention de la carte géographique et de la découverte de l'obliquité du zodiaque ne sont que des problèmes concernant uniquement la nature et ses phénomènes. Des affirmations de ce genre les amenaient à formuler d'une manière toute nouvelle le problème relatif à la formation du cosmos. Aussi, la formation du ciel et de ses astres ne diffère en rien foncièrement de celle d'un orage. Se poser la question comment le feu au commencement par son pouvoir encerclait la terre est une vaine entreprise. Or, non loin de s'intéresser à l'ensemble des images de ce genre, il faut voir que d'après Anaximandre, la cause qui est mise en jeu c'est celle de l'origine des pluies à savoir qu'est-ce qui fait que tout dans la nature soit de l'eau ou de l'humide ? A cette question, Aetius dit : « ce sont des vapeurs qui,

⁷⁷Emile BREHIER, *Histoire de la philosophie*, PUF, P.38- ARISTOTE, *Métaphysique*, A, 3, 984 b 6-11 ; 984 a 2-7

produites sur la mer, par l'évaporation, brisent cette sphère de feu et l'engainent en des anneaux ». ⁷⁸ Pour lui, l'eau dans son processus d'évaporation et voire même de solidification ou de condensation devient le principe de toutes choses. D'où les dérivées de cette évaporation de l'eau sont aux yeux de Plutarque : « *les produits de cette évaporation (vapeurs, vents, nuages etc...), sont considérés traditionnellement en Grèce comme ayant des propriétés vitales* ». ⁷⁹

En affirmant que l'eau est le principe de l'univers ou le cosmos, Anaximandre ne fait que suivre une ancienne opinion enracinée dans la conception grecque du monde qui stipulait que tous les êtres vivants naissent effectivement de l'humidité évaporée au contact avec le soleil. Ces affirmations hautement significatives d'Anaximandre sur l'Être premier du cosmos portent il faut le dire non pas sur la matière des êtres qui nous apparaît mais plutôt sur la chose d'où est venu le cosmos. Il faut donc comprendre par cette conception de l'eau que l'eau est le principe premier du cosmos en tant qu'étendue marine où toute vie se dégage. C'est dans ce sens que Thalès enseigne, écrit Emile Bréhier: « *la terre est comme un disque plat porté sur l'eau primitive comme un navire sur la mer* ». ⁸⁰

Seulement, si Thalès fait de l'eau la substance primitive du monde, Anaximandre pense pour sa part que c'est l'Infini. On se demande, si, l'Infini d'Anaximandre est aussi une forme milésienne qui prétend le mythe hésiodique du Chaos et qui explique que tout est voué au Néant et est antérieur aux dieux et aux phénomènes de la nature telle que le prétend la thèse cosmogonique développée par Thalès. Que non, l'Infini dont parle Anaximandre est, pense Théophraste :

La chose qualitativement indéterminée d'où naissent les choses déterminées, feu, eau, etc...., ou tout au moins le mélange où sont confondues toutes les choses qui se séparent ensuite pour former le monde. Il semble que l'Infini d'Anaximandre est bien plutôt l'illimité en grandeur, ce qui est sans bornes, par opposition au monde qui est contenu dans les bornes du ciel, puisque cet infini contient les mondes. ⁸¹

La lecture de Théophraste de l'Infini d'Anaximandre montre que le contenu est supérieur à la forme et que toute forme dépend du contenu. L'Infini apparaît ici comme étant la substance primitive du monde qui ne dépend pas des mondes mais qui donne naissance à

⁷⁸AETIUS, III, 6, 1 (*Origine du vent*), comparé à ARISTOTE, *Métaphysique*, II, 1, 353 b 5. Cf. BURNET, *L'Aurore de la philosophie grecque*, traduction, Raymond, 1919, p.67

⁷⁹PLUTARQUE, *Défaut des oracles*, 18 ; ARISTOTE, *De l'âme*, A, 5, 410 b, 27. EMILE BREHIER, *Histoire de la philosophie*, p.41

⁸⁰E. BREHIER, *Op. Cit.*, p.41

⁸¹THEOPHRASTE, cité par SIMPLICIUS (*Diels, Doxographi graeci*, 376, 3-6), Cf., BURNET, *Aurore de la philosophie grecque*.

la pluralité des mondes possibles. Par cette thèse développée par Anaximandre, Anaximène y voit une importance sans égale en admettant pour sa part, la simultanéité des mondes qui s'enchaînent et qui périssent au sein de l'infini éternel et sans vieillesse. Pour signifier l'idée que, le contenu en tant qu'Infini et substance ne connaît pas de naissance ni de mort mais est la vie de toute forme qui est appelée à mourir. Dans ce sens, Hippolyte soutient :

*De cet infini les mondes naissent, nous est-il, un mouvement éternel, c'est-à-dire par un mouvement de génération incessamment reproduit qui a pour effet de séparer l'un de l'autre des contraires, le chaud et le froid ; ces contraires agissant l'un sur l'autre produisent, on l'a vu, tous les phénomènes cosmiques.*⁸²

Il est possible de dire que la conception d'Anaximène de la substance primitive du monde ne s'écarte pas de la conception de L'infini d'Anaximandre. Elle s'écarte de la conception cosmogonique de Thalès lorsqu'il pense que l'air est ce principe premier qui en quelque sorte la nature de cet infini, d'où naissent toutes les choses. Toutefois, il faut dire qu'Anaximène ne croit pas que le mouvement éternel de l'Infini d'Anaximandre peut résoudre le problème de l'origine de toutes choses. A cet éternel infini où toutes choses retournent, Anaximène donne une autre explication en affirmant :

*L'air, par sa raréfaction, donne naissance au feu, et, par ses condensations successives, au vent, au nuage, à l'eau et finalement à la terre et aux pierres. Dans ce dernier ordre de transmutations, il pense sans doute à des phénomènes très concrets et accessibles à l'observation : formation des vents dans l'air calme et invisible, puis formation des nuages qui se résolvent en pluies, ces pluies donnant naissance aux fleuves qui déposent des alluvions. Le procès inverse, celui de la raréfaction, est celui qui donne naissance au feu, c'est-à-dire sans doute à tous les météores ignés et aux astres.*⁸³

Il faut donc dire dans ce premier mouvement de notre pensée sur la question cosmométaphysique, qu'à l'origine, les réponses sur la question du rapport entre le contenu et la forme est d'abord une question d'ordre cosmogonique. De l'analyse faite par nous, il ressort que, le principe déterminant du mouvement de la nature se trouve dans la nature. Dès lors il faut tout simplement ouvrir les yeux sur la nature afin de déterminer ce qui met les choses en mouvement. Certes, nous avons constaté des écueils dans le raisonnement de Thalès, d'Anaximandre ou d'Anaximène ; cependant, ces mêmes écueils offrent une possibilité à une vision du monde qui ne sera plus cosmogonique mais métaphysique. A partir de ce moment, l'esprit commence à s'intéresser à la question de l'essence de l'Etre non plus dans ses

⁸²HIPPOLYTE, *Réfutations des Hérésies*, 1, 6, 1-2, comparé à ARISTOTE, *Physique*, III, 4, 203 (cité par BURNET, *Aurore*, p. 66, n. 1)

⁸³*Ibid.*, I, 4, 1-3.

manifestations comme l'ont faits les milésiens. Il est judicieux, de réfléchir aussi sur la conception métaphysique du rapport du contenu à la forme dans la production des œuvres d'art.

I.2- Le rapport du contenu à la forme : une question métaphysique

Le grand débat métaphysique débute tout de même dans la Grèce antique avec les déclarations d'Héraclite d'Ephèse appelé l'Obscur qui lançait pour la première fois les bases d'une réflexion philosophique, qui, bien que cosmogonique, se trouve trop métaphysique. A ce titre, il souligne : « *les yeux sont des meilleurs témoins que les oreilles* », ⁸⁴ c'est-à-dire, aucun homme ne peut être indifférent à ce que lui présente le monde et face à ladite situation, seul le goût de l'intuition immédiate peut permettre la connaissance. La conception héraclitéenne du monde se résume principalement en quatre points dont la saisie fondamentale de l'unité paraît très complexe.

D'abord, Héraclite développe le thème de la guerre (polemos) et pense que la guerre est le père de toutes choses. Pour lui, toutes les choses sont créées et sont conservées uniquement par le principe du conflit ou du choc des contraires. Aussi, il n'est pas possible de voir dans le monde une organisation harmonieuse qui refléterait le principe de la justice. Or, c'est par le choc des contraires que naît l'idée de justice. On peut donc voir s'éteindre la discorde prononcée entre les dieux et les hommes dont parle Homère. Car, faire dissoudre cette discorde c'est demander la mort de l'homme qui dans ses parties constituantes s'oppose déjà ou souhaiter la destruction tout simplement du cosmos. Héraclite pense plutôt que le conflit qui subsiste dans les choses n'est pas un conflit dangereux ou un obstacle à toute évolution, mais plutôt, un conflit très fécond qui maintient l'univers. Pour cela, tout élément qui abuse de ses forces est voué à l'échec et à la mort qui, cependant sont à l'origine de leur unité.

Deuxièmement, Héraclite pose le principe de toutes les choses. Ce principe apparaît aux yeux d'Héraclite comme étant la vérité par excellence. Dans ce sens, l'homme de la rue ne prend pas garde aux choses qu'il rencontre et se trouve incapable de voir par exemple que le travail est un véritable trésor et que, la nature ne nous livre pas ses secrets dans son entièreté. Aussi, voit-on l'Apollon de Delphes révéler l'avenir tout en le camouflant sous des mots énigmatiques. Le principe d'unité dont parle Héraclite ne renvoie à rien d'autre qu'à la substance primordiale qui est le feu. A ce titre, Héraclite pense que : « *ce monde a toujours*

⁸⁴HERACLITE, *De la nature*, fragment 53

été et il est et il sera toujours un feu vivant s'alimentant avec mesure et s'éteignant avec mesure ». ⁸⁵Pour dire que, le feu est le principe de toutes choses, il est en soi un dieu et il est la réalité du mouvement, l'état premier et dernier du cosmos à travers les cycles. Pour ainsi dire, l'unité est l'un des principes déterminants de l'Être ; et Héraclite voit en lui, le devenir de l'humanité. C'est pourquoi, nous devons réfléchir beaucoup plus, non plus sur la substance première en tant que telle de l'Être mais surtout sur la règle ou la pensée que se sert le logos pour déterminer les dimensions exactes dans ses possibilités de transformations.

Le troisième principe très important dans la métaphysique héraclitéenne est celui du perpétuel écoulement des choses. Pour Héraclite, l'Être est toujours en perpétuelle mutation. Dans ce sens, il déclare :

L'être est inséparable de ce continuel mouvement ; la bière se décompose si elle n'est pas remuée ; on ne se repose qu'en changeant ; le temps déplace les choses, comme un enfant qui joue aux dames ; le jeune devient vieux ; la vie la place à la mort, la veille au sommeil. Les choses froides deviennent chaudes ; ce qui est humide se sèche. ⁸⁶

Dans son approche du problème des thèmes développés dans l'école milésienne et l'école de Milet, Héraclite pense qu'il s'agit tout simplement de la matière qui est le principe premier de l'Être et que cette matière est toujours en devenir. Le principe du devenir fait d'Héraclite le père du matérialisme et surtout du mobilisme. Le quatrième thème développé par lui porte sur la théorie de l'ironie des contrastes.

De l'analyse sur les intuitions héraclitéennes sur l'Être, nous pouvons dire que le raisonnement méthodique d'Héraclite vise à montrer que non seulement sa doctrine est unique mais qu'elle est aussi très profonde. D'où, il affirme lui-même : « *le permanent ou Un et le changeant ne sont pas exclusifs l'un de l'autre ; c'est tout au contraire dans le changement mesuré et dans une discorde réglée que se trouvent l'Un et le permanent* ». ⁸⁷Pour Héraclite, le discours sur l'Être doit nous permettre d'aller à la découverte de la loi générale qui le régit. En fait, dans la métaphysique héraclitéenne, l'Être est mais cet Être c'est le Non-être, c'est-à-dire, le mouvement ou le changement. Une façon de dire que le contenu véritable n'existe, pas puisque tout est changeant.

Parménide d'Elée quant à lui considère aussi, que le logos est l'Être premier qui régit l'univers mais, son point de vue ne va pas dans le même sens que celui d'Héraclite. Héraclite

⁸⁵HERACLITE, *Op. Cit.*, Fragment 30

⁸⁶*Ibid.*, Fragments : 41, 84, 83,79, 78,39.

⁸⁷*Ibid.*, p. 59

dans sa cosmogonie métaphysique prétend emprunter à l'expérience directe, dans l'ensemble dans sa doctrine : la naissance et le devenir des choses, leur séparation et leur union altérées, leurs oppositions et leurs divisions et enfin leurs altérations. Par contre, Parménide dans sa métaphysique ne suit pas la voie de l'opinion ou ne fait pas conduire par les sens, il oppose cette voie qui conduit à la vérité en faisant usage d'un autre type de voie appelée la méthode rationnelle et critique. Cette méthode conduit à la conception du réel en instaurant la voie de la dialectique en philosophie.

A la conception cosmogonique ionienne qui établit que la substance primordiale tout ce qui existe, à la fois est et n'est pas ce qui en découle, est la même, sans être la même. Parménide pense que, la seule réalité qui puisse être est celle qui est pensée et non pas celle qui est vue ou vécue ou qui soit toujours en perpétuel devenir. C'est pourquoi, il dit :

L'Être et la pensée sont une même chose.

Il m'est indifférent de commencer d'un côté ou de l'autre ; car en tout cas, je reviendrai sur mes pas.⁸⁸

Chez Parménide, l'Être en tant que le logos ou l'élément premier de toutes choses est identique à lui-même ainsi qu'à la pensée. Quand je formule des discours sur l'Être, mon discours n'enlève rien à cet Être car il est nécessaire en lui-même et ne connaît ni commencement ni fin. D'où, il n'a rien avoir avec l'opinion et ne peut être saisi de manière sensible. Il souligne à ce titre :

*Apprends par conséquent toutes choses
et autant le cœur exempt de tremblements
propre à la vérité belle circulaire
que les opinions des mortels dans lesquels
il n'est rien qui soit vrai ni digne de crédit.⁸⁹*

Dans ce sens, La métaphysique parméniennne divise le champ de la connaissance en deux parties : d'un côté nous avons l'opinion et de l'autre la vérité. Parménide pense donc que, la connaissance véritable tire son origine de la vérité qui a toujours été et demeurera toujours et que l'opinion est une fausse connaissance basée uniquement sur les apparences et les images de la vérité véritable. Pour cela, la vérité d'après Parménide se trouve incréée,

⁸⁸PARMENIDE, *De la nature, Fragments* 58, 63 et 64

⁸⁹*Ibid.*, *Fragments* 1, 28 et 30

inengendrée et immortelle, mais aussi immobile et infinie, et, n'est pas une notion purement abstraite ni purement sensible. Elle renvoie, d'après notre analyse, une image géométrique née à la suite du contact de Parménide avec la science des pythagoriciens mais aussi une notion divine en ce sens qu'elle est mi- abstraite et touche l'essence même des choses.

A partir de la métaphysique parménienne, naissent deux grands courants de pensée à savoir : le positivisme intuitif ou expérimental qui s'attache à démontrer tout contenu n'a un sens que par rapport à la forme. Aussi, l'apparence d'un objet nous renseigne plus que son contenu car, la forme est sensible et visible alors que le contenu n'est que de l'ordre du néant ou du non-être. Pour le connaître, il faut un certain nombre d'exercices et d'activités de la raison. Or, la forme n'est appréhendable qui matérialise le contenu dans le monde sensible. De même, par son rationalisme, Parménide, ne cherche plus véritablement la vérité dans l'Être en s'attachant les services des sens mais en les intégrant beaucoup plus dans l'Être lui-même ; d'où, sa pensée tend vers la dialectique. A ce titre, il affirme :

*Jamais tu ne feras que ce qui n'est pas soit ;
détourne donc ta pensée de cette voie de recherche ;
que l'habitude n'entraîne pas sur ce chemin battu,
ton œil sans but, ton oreille assourdie,
ta langue ; juge par la raison de l'irréfutable condamnation que je prononce.*⁹⁰

Pour Parménide, la forme que peut prendre un contenu ne nous donne pas accès totalement au contenu car, le contenu en tant qu'idée peut se manifester sous plusieurs formes mais jamais une forme ne peut donner naissance à plusieurs contenus. Aussi, tout philosophe doit donc prendre du recul par rapport à ce qui nous vient des sens et des interprétations que nous pouvons avoir à ce niveau. L'Être en tant que être n'est pas le non-être mais ce qui est c'est-à-dire la vérité et l'essence de toute chose. On comprend aisément pourquoi Parménide prononçait à nouveau ces vers :

*Il n'est plus qu'une voie pour le discours,
c'est que l'être soit ; par-là sont des preuves
nombreuses qu'il est inengendrée et impérissable,
universel, unique, immobile sans fin.
Il n'a pas été et ne sera pas ; il est maintenant tout entier,*

⁹⁰Ibid., Fragments 79, 80, 81, 82, et 83

*Un continu. Car quelle origine lui chercheras-tu ?
D'où et dans quel sens aurait-il grandi ? De ce qui n'est pas ?
Je ne te permets ni de dire ni de penser ; car c'est inexprimable
et inintelligible que ce qui est ne soit pas. Quelle nécessité l'eût obligé.
Il faut qu'il soit tout à fait ou ne le soit pas.*⁹¹

L'affirmation de l'identité de l'Être par Parménide fait de cet Être une substance immatérielle, inengendrée et où toutes les pensées tendent et convergent. En un mot, d'un point vue cosmogonique et métaphysique la question du rapport du contenu à la forme ou de l'Être au Non-être montre que le contenu et la forme n'entretiennent aucune relation. Dans la cosmogonie et la métaphysique grecque, le contenu est considéré comme étant quelque chose de sacré. Aussi, lorsque Thalès par exemple parle de l'Infini, il le considère comme le logos divin de l'univers. De même, lorsqu'Héraclite ou Parménide parlent du Non-être ou de l'Être, ils les considèrent sous le même angle en parlant du *Logos*. Ici, on assiste à la séparation du contenu à la forme ; tout est Non-être pour certains et tout est Être pour d'autres. Si cette première conception ne voit que des oppositions des contraires, quel sens prendra ledit rapport dans l'évolution de la philosophie et de l'esthétique ?

II. LE RAPPORT DU CONTENU A LA FORME : UNE QUESTION PHILOSOPHIQUE ET ARTISTIQUE

La problématique du dualisme corps- esprit, phénomène- noumène, contenu- forme est une question très centrale en philosophie et date depuis l'Antiquité grecque. On s'est toujours posé la question de savoir si la forme est la manifestation du contenu ou tout simplement si le contenu peut exister sans forme. Par contenu, nous entendons l'essence d'une chose ou ce qui fait que la chose soit appelée chose. Et par forme nous entendons la manière d'être extérieure, l'apparence d'une chose. De ces deux définitions nous constatons que toute idée a toujours tendance à se manifester ou à se livrer à la vue et aux autres organes de sens. D'où, cette éternelle question se trouve pour ainsi dire au cœur de la philosophie et de l'esthétique. Si, la philosophie est un champ de bataille où s'affrontent les idées, peut-on voir dans cet affrontement là une persistance d'oppositions ou une tentative de réconciliation ? La conception philosophique du rapport du contenu à la forme est-elle la même que la conception esthétique dudit rapport ? Dans quelle mesure il est possible de dire

⁹¹*Ibid.*, *Fragments* : 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, et 98

que la conception esthétique du rapport du contenu à la forme s'enracine dans la conception philosophique du rapport contenu-forme?

II.1. Le rapport du contenu à la forme : une question philosophique

La conception cosmogonique et métaphysique de l'Être par Héraclite et par Parménide laisse des ouvertures dans l'exploration de la pensée conceptuelle. Si l'un apparaît au terme du premier grand débat dans le domaine de la connaissance que la philosophie ait connu comme étant un pur matérialiste en tant qu'il fait l'éloge et le culte de la matière fondés sur son mobilisme (Héraclite). L'autre par contre, apparaît disons-le comme étant le père du rationalisme voire même de l'idéalisme (Parménide). Leur conception du monde a un impact considérable en philosophie avec l'éclosion d'une pluralité de courants philosophiques au sujet de la question du rapport du contenu à la forme. A ce titre, on peut mentionner entre autres : l'idéalisme, l'empirisme, le rationalisme pour ne citer que ceux-là.

Le courant idéaliste prend naissance dans la philosophie platonicienne. Par idéalisme, nous entendons : un courant philosophique qui réduit la réalité à l'être et l'être à la pensée c'est-à-dire, qui enseigne que l'idée est supérieure au corps ou que le monde intelligible est supérieur au monde sensible. L'idéalisme platonicien est en quelque une philosophie réformée de la conception parménidienne de l'identité de l'Être et de son immobilisme. L'idéalisme platonicien, pour ce faire va reposer sur la théorie des idées. Par cette théorie, Platon dans *Le Phédon* emploie la théorie des idées et celle de la participation aux idées à titre d'hypothèses pour montrer que les idées sont supérieures au corps et sont en même temps immuables, éternelles et immortelles tandis que le corps est changeant, corruptible et mortel. Pour dire, l'objectif fixé par lui est de donner une solution au problème de la causalité physique et de montrer à travers les preuves que l'âme humaine est immortelle. A ce titre, Platon affirme par la bouche de Socrate :

N'est-ce pas par conséquent dans l'acte de raisonner que l'âme, (...) voit à plein à se manifester à elle la réalité d'un être ? (...) et sans doute raisonne-t-elle au mieux, précisément quand aucun trouble ne survient de nulle part, ni de l'ouïe, ni de la vue, ni d'une peine ni non plus d'un plaisir mais qu'au contraire elle s'est le plus possible isolée en elle-même envoyant promener le corps et quand, brisant autant qu'elle peut tout commerce, tout contact avec lui elle aspire au réel.⁹²

Pour Platon, la matière est une véritable entrave ou un obstacle à l'émancipation de l'âme. C'est pourquoi, il pense que la vérité ne peut jamais être fournie aux hommes par les

⁹²PLATON, *Le Phédon*, traduction, notices et notes par Emile CHAMBRY, la bibliothèque électronique du Québec, collection Philosophie, volume 4 : version 1.01, p.88

sens en ce sens que les sens emprisonnent l'âme. L'intelligence n'est donc pas du ressort du corps encore moins de celui des sensations. Toute intervention du corps dans l'activité de l'âme n'est que souillure et corruption de cette dernière. A ce titre, non loin de faire une sorte d'apologie de l'âme, Socrate montre tout de même que l'âme est supérieure au corps et est pour cela antérieure au corps en écrivant :

Nous avons qu'il est possible, en percevant une chose par la vue, ou par l'ouïe ou quelque autre sens, que cette chose fasse penser à autre qu'on avait oubliée et avec laquelle elle avait du rapport, sans lui ressembler ou en lui ressemblant. Par conséquent, il faut, je le répète, de deux choses, l'une, ou bien que nous soyons nés avec la connaissance des réalités en soi et que nous les gardions toute la vie, tous tant que nous sommes, ou bien que ceux dont nous disons qu'ils apprennent ne pas autre chose que le souvenir, que la science soit réminiscence.⁹³

Platon, par cette affirmation, laisse entendre que, bien que l'âme soit emprisonnée dans le corps, les hommes par le procédé de la réminiscence se souviennent toujours des acquis du séjour de leurs âmes dans le monde intelligible. Selon Platon, l'art n'est donc que réminiscence et miroitement de l'idée contemplée dans le monde intelligible considéré selon lui comme étant le monde véritable. On comprend pourquoi Platon fait de la théorie des idées la science par excellence pour atteindre la vérité. Seulement, l'idéalisme platonicien sera qualifié d'ascétique dans la mesure où Platon disqualifie les sens dans le processus de la connaissance et ne lui accorde pas une importance véritable. Dans ce sens, le dialecticien platonicien, une fois de retour dans le monde sensible se trouve dépaysé et ne peut véritablement faire régner l'ordre, la mesure et la justice contemplées, dans le monde intelligible en ce sens que tout ce qu'il garde n'est que souvenirs sous forme d'images et non la vérité elle-même. Il serait donc pour Platon nécessaire désirer le monde intelligible où rien ne bouge et où tout est éternel. Cette conception fait du contenu l'élément supérieur de l'âme qui n'entretient de rapport avec la forme de souvenir en ce sens qu'il ne se livre pas tout entier. Aussi, Platon en parlant par exemple de la méthode dialectique affirme :

La méthode dialectique est donc la seule qui, rejetant les hypothèses, s'élève jusqu'au principe même pour établir solidement ses conclusions, et qui, vraiment, tire peu à peu l'œil de l'âme de la fange où il est plongé et l'élève vers la région supérieure, en prenant comme auxiliaires et comme aides pour cette conversion les arts que nous avons énumérés.⁹⁴

D'après Platon, la forme ne participe qu'au contenu et n'a de sens par que rapport à ce contenu là car, les idées existent d'abord indépendamment du corps alors que le corps n'a pas

⁹³Ibid., p.98

⁹⁴PLATON, *La République*, Livre VII, p. 292

de vie pour ce faire sans l'esprit. Cet ascétisme donnera naissance plus tard au XVIII^e siècle à l'idéalisme rationaliste de Hegel. Seulement on peut se demander en quoi l'idéalisme rationaliste se distingue de l'idéalisme ascétique de Platon ?

Si l'idéalisme ascétique de Platon prône le primat de l'idée sur le corps, Hegel pense, au même titre que Platon que l'idée est supérieure au phénomène. Cependant, Platon montre que la vérité réside uniquement dans le monde intelligible au détriment du monde sensible. Hegel, de son côté pense plutôt que la supériorité de l'idée sur le sensible mais voit tout de même que l'idée n'atteint sa dimension absolue en soumettant le sensible à son empire. Pour ce faire, l'idée et le phénomène deviennent une même réalité en tant que le phénomène devient le créé de l'esprit ou son autre. Il n'est donc plus question d'opposer l'idée au phénomène ou le contenu à la forme. La conception hégélienne de l'idéalisme marque un tournant radical et est porteur dans l'histoire et l'évolution de la philosophie.

La philosophie hégélienne consiste à montrer principalement comment la réflexion tire ses origines chez l'homme et comment ladite activité se déploie dans le monde. Hegel décrit dans sa *Phénoménologie de l'esprit* le double mouvement de la pensée avant d'être l'absolu à savoir : celui d'abord par lequel l'homme cherche encore la certitude dans les phénomènes et la trouve plutôt en lui-même. Et le mouvement par lequel, l'homme pour s'affirmer dans la vie doit nécessairement d'abord s'opposer aux autres en les détruisant ou en les asservissant avant de se réconcilier avec eux dans l'Esprit absolu. En un mot, Hegel veut montrer que l'histoire de l'humanité n'est faite que des errements de l'esprit hors de lui-même avant de se reconnaître comme esprit. Pour ce faire, Hegel estime que le sujet travaille sur un objet qui lui est extérieur mais sans motif fondamental, mais on s'attache tout simplement à vouloir rendre cet objet conforme à l'idée ou à notre pensée et c'est là l'unique but de la pensée de réaliser sa volonté de rendre le phénomène intelligible. Cette mission très particulière que se donne la pensée, Hegel l'appelle : « *l'entêtement* ».⁹⁵

Ce concept est d'une importance très capitale dans la philosophie hégélienne. Et par ce concept, Hegel entend le point de départ la philosophie en écrivant : « *c'est un grand entêtement, un entêtement qui fait honneur à l'homme, de rien vouloir reconnaître de nos*

⁹⁵HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, Aubier, 1941, I, pp. 166 et 169 ; Propédeutique, trad. M. de Gandillac, éd. Gontier, 1963, p. 29 ; Philosophie de l'esprit, trad. B. Bourgeois, Vrin, 1988, pp. 429 ; *Esthétique*, I, pp. 113-114 ; II, pp. 110-111, 437

sentiments qui ne soit justifié par la pensée ». ⁹⁶Autrement dit, l'entêtement qui est une sorte de doute méthodique incite et permet à l'homme de prendre conscience de l'identité du contenu qui constitue la disposition interne de la chose en rapport avec sa forme qui renvoie à la connaissance conceptuelle. Loin de faire une analyse purement théorique du rapport du contenu à la forme, il serait d'autant plus mieux de voir comment ledit peut être pensé sous l'angle de l'esthétique en tant que branche de la philosophie autonome ?

II.2- Le rapport du contenu à la forme : une question artistique

La question du rapport entre le contenu et la forme est une des problématiques centrales dans la production des œuvres artistiques. Cette question se pose depuis l'Antiquité grecque avec des philosophes tels que Platon pour qui l'art doit être le reflet de l'idée. La théorie des idées disions- nous au début de notre entreprise est ce qui se trouve à la base des connaissances chez Platon. Lorsque Platon développe l'hypothèse du mythe de la caverne, il démontre que l'homme est enchaîné par le corps qui l'empêche de s'affirmer en tant que homme. Il est donc du naturel du philosophe d'aller à la découverte des essences qui constituent le fond de toutes choses. Aussi dit-il :

Or, repris-je, le présent discours montre que chacun possède la faculté d'apprendre et l'organe destiné à cet usage, et que, semblable à des yeux qui pourraient se tourner qu'avec le corps tout entier des ténèbres vers la lumière, cet organe doit aussi se détourner avec l'âme tout entière de ce qui naît, jusqu'à ce qu'il devienne capable de supporter la vue de l'être et de ce qu'il y a de plus lumineux dans l'être ; et cela nous l'appelons le bien. ⁹⁷

Platon dans sa pensée, nous amène à comprendre que l'éducation n'est pas un processus de formation et de déformation du corps pour un but précis mais c'est plus précisément un processus qui se donne pour objectif la conversion de l'âme. C'est pour cette raison que le philosophe doit trouver les moyens les plus faciles et les plus efficaces pour l'accomplissement de ladite tâche. Il le précise une fois de plus, dans la suite du même livre en disant :

Cela ne sera pas, apparemment, un simple tour de palet ; il s'agira d'opérer la conversion de l'âme d'un jour aussi ténébreux que la nuit vers le jour véritable, c'est-à-dire de l'élever jusqu'à l'être ; et c'est ce que nous appellerons la vraie philosophie. ⁹⁸

⁹⁶HEGEL, *Principes de la philosophie du droit*, trad. A. Kaan, Gallimard, 1940, préface, p. 31, c'est nous qui soulignons ; *Esthétique*, I, p. 7.

⁹⁷PLATON, *La République*, VII, p. 277

⁹⁸*Ibid.*, p. 280

Du point de vue de l'auteur de *La République*, la vraie philosophie consiste tout simplement à l'élévation de l'âme par étapes successives en partant des apparences pour le monde intelligible encore appelé monde véritable où se trouve la vérité ou ce qu'il appelle lui-même l'être. Aussi, Platon institue à ce titre la méthode dialectique qui permet au seul philosophe d'aller à la découverte de cet être et montre que cet être est le fondement de tous les êtres. Pour ainsi se justifier, il affirme :

Eh bien ! Juges-en d'après ce que nous venons de dire, si l'unité est perçue en elle-même, de façon satisfaisante, par la vue ou par quelque autre sens, elle n'attirera pas notre âme vers l'essence, non plus que le doigt dont nous parlions tout à l'heure ; mais si la vue de l'unité offre toujours quelque contradiction, de sorte qu'elle ne paraisse pas plus unité que multiplicité, alors il faudra un juge pour décider ; l'âme est forcément embarrassée, et, réveillant en elle l'entendement, elle est contrainte de faire des recherches et de se demander ce que peut être l'unité en soi ; c'est ainsi que la perception de l'unité est de celles qui conduisent et tournent l'âme vers la contemplation de l'être.⁹⁹

A la découverte de l'être, Platon dans sa dialectique, détermine deux moments essentiels à savoir la dialectique ascendante qui consiste à s'élever vers la vérité et la dialectique descendante qui renvoie au retour de l'âme là où elle a été tirée. Au terme de ce mouvement, Platon pense que l'éducation des gardiens ne se fait qu'au moyen de la réminiscence ou du souvenir de la vérité contemplée dans le monde intelligible. Pour ce faire, la réminiscence apparaît donc comme étant la source véritable de l'art dans sa théorie des idées. De ce fait, la conception platonicienne de l'art se fonde sur l'imitation en tant que l'artiste ne fait que reproduire les images des idées contemplées dans le monde intelligible.

Non loin de cette perspective, Aristote, Baumgarten, Kant pour ne citer que ceux-là, abordent la question du rapport du contenu à la forme dans l'art avec beaucoup de mesure et d'intérêt. Il s'agit pour Aristote par exemple de montrer comment le contenu et la forme sont intimement dans le processus de production des œuvres d'art. Dans ce sens, il dit au sujet de l'art tragique que, l'imitation est une expression de l'action ou de la pensée d'un homme dévoilées dans une œuvre d'art ou dans une mise en scène. A ce titre, il affirme :

L'imitation de l'action c'est l'histoire. J'appelle histoire, l'agencement des faits, des caractères ce qui nous fait dire des personnages en action qu'ils sont ce qu'ils sont et la pensée tout ce que les personnages disent pour démontrer quelque chose ou pour développer une idée.¹⁰⁰

⁹⁹*Ibid.*, p. 283

¹⁰⁰ARISTOTE, *La Poétique*, p.18

Baumgarten quant à lui pense : « *la fin de l'esthétique est la perfection de la connaissance sensible comme telle, c'est-à-dire le beau* ». ¹⁰¹ Pour dire que, le beau n'est que l'indice du pouvoir de l'homme qui tend à se manifester en perfectionnant le sensible par ses créations.

Par ailleurs, Hegel, en faisant de l'entêtement le point de départ de toute philosophie pense que le Beau est : « *la manifestation, sous une forme sensible et adéquate, du contenu qui constitue le fond des choses* ». ¹⁰² Autrement dit, estimant que toute création artistique consiste à se donner les moyens possibles avec entêtement pour donner une forme à tout contenu, Hegel pense donc que ce qui doit vraiment intéresser les artistes c'est de montrer l'adéquation du contenu à la forme dans leurs productions artistiques. L'art n'est donc pas le simple fait de produire des images, des sons ou des paroles, mais bien la convenance de ce qui est représenté ou présenté au contenu. Il faut, pense Hegel que : « *cette pensée-là prenne elle-même forme dans notre âme, c'est-à-dire qu'elle devienne sentiment ou disposition intérieure* ». ¹⁰³ Autrement dit, aucun sentiment, aucune production artistique ne peut être reconnue comme telle sans passer à l'examen de la pensée ou de la raison. Notre pensée n'a d'existence autonome que s'elle s'affirme et se manifeste dans le monde extérieur à lui. Dans cette logique, il écrit:

La poésie elle-même, qui peut exprimer le sentiment dans son caractère intime, se développer dans les images, des tableaux et des descriptions. Si, par exemple, elle voulait, dans l'expression de l'amour, se borner à ces mots : je t'aime, et les répéter sans cesse, cela pourrait bien plaire à ces Messieurs qui ont beaucoup parlé de la poésie de la poésie, mais ce serait de la prose la plus abstraite. Car l'art, en général, en ce qui concerne le sentiment, consiste à le concevoir et à le saisir par l'imagination ; celle-ci, dans la poésie, traduit la passion en images, et nous plaît par cette manifestation extérieure, que ce soit lyriquement ou dans les événements épiques, ou dans des actions dramatiques. Mais pour exprimer tout cela dans la peinture, la bouche, l'œil et le maintien ne suffisent pas. Il faut qu'il y ait là aussi un ensemble de formes visibles, concrètes, capables de représenter la situation intérieure. ¹⁰⁴

Dans cette conception hégélienne du rapport du contenu à la forme, nous voyons une sorte de redoublement à la mise en forme du contenu qui s'applique non seulement au contenu qui tend à se manifester mais aussi du rapport même que la forme entretient avec ce

¹⁰¹A. BAUMGARTEN, *Esthétique*, précédée par les Méditations philosophiques sur quelques sujets rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique, traduction de J. Y. Pranchère, l'Herne, Paris, 1988, p. 36

¹⁰²HEGEL, *Esthétique*, I, p. 748, c'est nous qui soulignons. Voir aussi p.233

¹⁰³*Ibid.*, II, pp. 250-251, 662, 670, 672, 739- 740

¹⁰⁴*Ibid.*, II, p. 283.

contenu et la pensée même de ce rapport. Il s'agit du concept, dans ses relations avec lui-même.

Pour ce faire, l'art n'est pas d'après Hegel un entêtement purement formel où on va s'intéresser uniquement à ce qui apparaît dans sa réalité sans autre souci que cette apparence. De ce nouvel entêtement dont il s'agit ici, Hegel précise qu'il s'agit beaucoup plus d'exprimer de manière sensible le contenu ou la pensée qui fait le fond des choses. A cet effet, on ne peut parler de l'art dans sa pureté en tant qu'une simple idée qui demeure en soi ou d'une sorte de forme qui dépendrait d'elle-même mais d'une adéquation entre les deux. A ce titre, Hegel souligne : « *l'art absolu... (Dans lequel) l'esprit se produit comme objet, est le côté de la forme pure* ». ¹⁰⁵ De cette affirmation de Hegel, nous pouvons dire qu'on assiste à un dépassement de la question sur l'opposition entre le contenu et la forme, de l'esprit du corps, de l'esprit objectif à l'esprit subjectif qui débouche pour ainsi dire au savoir absolu. Le propre de l'art est donc d'opérer ce dépassement en souciant de la forme pure de l'œuvre d'art et non de son contenu pur afin d'éviter de sombrer dans la religion.

Seulement, l'artiste, par son vouloir de toujours donner une forme à un contenu ou à une idée, se retrouve en train de faire face à un problème très fondamental à savoir celui de donner une vie ou une existence à quelque chose qui, au départ n'était qu'une idée et qui après devient une forme extérieure à la pensée. Dans ce sens, Hegel rebondit en disant :

Donner forme à une idée, c'est lui donner chair et vie, c'est lui conférer une existence extérieure autonome, sensible, palpable, et faire en sorte que cette existence éveille en nous le sentiment de la vérité de cette idée, la certitude de sa vitalité. ¹⁰⁶

Du point de vue Hégélien, la création artistique réunit les deux caractéristiques fondamentales à savoir le contenu et la forme. Aussi, l'art a pour but ultime rendre autonome son œuvre et tendre toujours à son extériorisation.

A la lumière de ce qui vient d'être présenté, nous pouvons dire que les questions sur le rapport du contenu à la forme sont très anciennes et occupent une place de choix dans le débat philosophique et traverse le temps. De l'analyse faite, il apparaît que lesdites questions sont beaucoup vues sous l'angle des oppositions car, Hegel souligne :

L'esprit peut bien avoir devant lui une image générale de la vie et de son organisation ; cet organisme universel éclate dans la nature réelle en un royaume de

¹⁰⁵ HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit, op. Cit.*, II, pp. 225-226

¹⁰⁶ HEGEL, *Esthétique*, I, p. 9.

*particularités ayant chacune un type de forme et un niveau particulier de développement. De plus, à l'intérieur de ce cercle infranchissable, ce qui s'exprime dans chaque individu singulier de manière contingente et particulière, ce sont seulement les hasards des conditions, de l'extériorité, ainsi que la dépendance à leur égard. Ainsi s'amenuise, sous ce côté, l'image d'autonomie et de liberté que doit présenter la beauté authentique.*¹⁰⁷

Pour ainsi dire, les questions sur le rapport entre le contenu et la forme existent depuis et continue de troubler de multiples façons la conscience humaine. D'où, nous pouvons dire enfin de compte que l'art consiste à la formation du caractère d'un individu mais aussi la manière donc les individus posent les problèmes relatifs à leurs sociétés.

¹⁰⁷*Ibid.*, I, p.222

CONCLUSION PARTIELLE

La question des bases originelles de la conception du rapport de l'art à la raison, nous a permis de ressortir les grandes questions qui ont précédé la conception hégélienne de l'art. De notre analyse, où, nous montrions que, l'art dans ses débuts n'est qu'imitation et par imitation, nous disions qu'elle est un processus de reproduction, de copiage et de photocopie de ce qui est réel. Dès lors, cette théorie fait montre de nombreuses contradictions en ce sens qu'elle n'a rien avoir avec la réalité de l'objet. Aussi, si, l'imitation ne permet pas à la raison de se déterminer en tant que telle et soumet l'homme à l'emprise de la nature, la théorie kantienne de l'art pur quant à elle, dans sa pureté tombe dans le subjectivisme et non sur l'universalité et l'objectivité comme le prétendait Kant du fait de sa détermination de l'art comme une discipline sans finalité. C'est pourquoi, il nous est avéré nécessaire, enfin de compte, de s'intéresser à la question du rapport du contenu à la forme en tant que thème centrale en philosophie et dans le domaine de l'art. La réflexion à ces prolégomènes n'est pas fortuite de notre part, mais nous amène à saisir la pertinence et l'évidence de la question du rapport entre art et raison dans l'ouvrage *Esthétique* de Hegel. Dès lors, pourquoi Hegel estime que l'art tire ses origines de la raison ? Et comment s'en prend-il pour démontrer que l'art s'enracine dans la raison ?

**DEUXIEME PARTIE :
LES PRINCIPES DETERMINANTS DU RAPPORT
DE L'ART A LA RAISON CHEZ HEGEL**

INTRODUCTION PARTIELLE

Définie par A. Lalande comme étant : « *la science ayant pour objet le jugement d'appréciation en tant qu'il s'applique à la distinction du beau et du laid* ». ¹⁰⁸L'esthétique renvoie donc à la science de la sensation. En effet, ce mot inconnu de l'Antiquité grecque trouve tout son sens au XVIIIe siècle et notamment avec le philosophe A. Baumgarten disciple de C. Wolff dans son ouvrage *Esthétique* en tant que science du mode de la connaissance et d'exposition sensible. En effet, Baumgarten considère l'idée du beau comme une perception confuse ou un sentiment. Par contre, dans la Grèce antique, la question du beau était centrale mais n'était pas nécessairement rapportée à l'art. De ce fait, Platon identifiait le beau à l'idée. Pour lui, si l'idée est l'essence fondamentale de toutes choses alors le beau ne peut être que la photocopie de cette idée. Aussi pourrait-on dire que l'esthétique hégélienne s'est forgée de ce long périple.

L'art occupe dans la philosophie de Hegel une place de choix dans le cercle de l'esthétique occidentale. En effet, après être nourri tant du platonisme, de l'aristotélisme que du kantisme, Hegel, dans une posture idéaliste s'en détache pour repenser l'art en l'inscrivant sous le prisme d'une esthétique particulière qu'il appelle : « *la philosophie esthétique* » ¹⁰⁹ou « *la philosophie des beaux-arts* ». ¹¹⁰C'est à ce niveau que se situe la rupture épistémologique opérée par Hegel puisqu'il ne soumet plus l'art à la morale ni la nature mais s'intéresse beaucoup à la question de la vérité et de la liberté dans l'art. C'est à ce titre qu'il dira :

Il en est de même de l'art ; c'est lorsqu'il est ainsi libre et indépendant qu'il est véritablement l'art, et c'est seulement alors qu'il résout le problème de sa haute destination, celui de savoir s'il doit être placé à côté de la religion et de la philosophie comme n'étant autre chose qu'un mode particulier, une manière propre de révéler Dieu à la conscience, d'exprimer les intérêts les plus profonds de la nature humaine et les vérités les plus compréhensibles de l'esprit. C'est dans les œuvres de l'art que les peuples ont déposé leurs pensées les plus intimes et leurs plus riches intuitions. Souvent les beaux-arts sont la seule clef au moyen de laquelle il nous soit donné de pénétrer dans les secrets de leur sagesse et les mystères de leur religion. ¹¹¹

Ce néo-paradigme hégélien a pour objectif de rompre avec les conceptions qui réduisent l'art à sa seule imitation servile de la nature. Il faudrait plutôt faire du beau, un produit de l'esprit susceptible de s'extérioriser en conservant toute sa liberté. On se demande alors, quelle est

¹⁰⁸A. LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, « Quadrige », 1926, p. 30

¹⁰⁹HEGEL, *Esthétique*, I, Paris, Librairie Germer- Baillère, traduction, C. BERNARD, 1975, p. 15

¹¹⁰*Idem.*

¹¹¹*Ibid.*, p.18

peut-être la pertinence de cette conception nouvelle ? En quoi est-ce qu'elle montre que la raison est la source véritable de l'art ?

CHAPITRE I : L'IDEE DU BEAU CHEZ HEGEL

L'histoire de l'art et de l'esthétique s'intéresse dans sa généralité à la question du beau dans l'art et non du beau dans la nature. Il s'agit donc de déterminer dans ce premier chapitre inaugural relatif à la conception hégélienne de l'art à partir duquel s'articule notre thème de recherche portant sur le rapport de l'art à la raison, la place du beau artistique dans la réalité en général, et de voir quelle place l'esthétique en tant que discipline scientifique occupe parmi les autres disciplines philosophiques afin d'être capable de dire d'où l'esthétique tire ses origines en tant que discipline scientifique. A ces questions fondamentales, le présent chapitre nous permettra donc de saisir les contours qui entourent la question du beau artistique. A ces contours, nous associons : la question du sens à donner au beau dans l'art ou de savoir pourquoi Hegel identifie le beau par l'expression idée du beau ? Mais, nous allons nous intéresser à la question de la limitation ou de la délimitation de l'esthétique en tant que discipline philosophique autonome.

I-LA QUESTION DE LA DEFINITION DU BEAU CHEZ HEGEL

A la différence essentielle de Platon, d'Aristote et de Kant, qui, dans leurs théories de l'art n'accordaient véritablement pas une place de choix à la définition du concept centrale de l'esthétique à savoir le beau, Hegel montre un attachement particulier à ce concept. De son point de vue, le beau renvoie à l'idée du beau. Pour dire, le beau n'est que l'idée ou de sa manifestation dans le monde sensible reconnue par elle seule. Seulement, à quoi renvoie l'expression idée du beau dans son contexte ?

I.1-Le beau comme idée du beau

Dans sa phénoménologie philosophique, Hegel décrit un double mouvement balancé, à savoir : celui par lequel le sujet cherche la certitude dans un objet extérieur à lui et la trouve finalement en lui-même d'une part. Et, celui par lequel le sujet pour se déterminer en tant que sujet doit s'opposer aux autres afin de s'affirmer comme tel d'autre part. Cette conception de la dialectique du sujet met surface les rapports du sujet avec lui-même et avec le monde extérieur à lui et établit que c'est l'idée qui détermine la réalité. Pour ce faire, il est établi que l'idée ou le rationnel se trouve à la base la philosophie de Hegel et de son esthétique, car, « *tout ce qui est rationnel est réel* ». De ce fait, l'idée s'identifie à ce qui a une existence autonome au détriment de sa matérialité. D'où, Hegel pense que le beau dans l'art renvoie à l'idée du beau. Allant dans ce sens, il précise en écrivant :

*L'idée est le concept tel qu'il se manifeste dans la réalité et ne fait qu'un avec elle ; il ne faut pas se représenter cette idée comme une sorte de combinaison chimique entre deux éléments qui se neutralisent et perdent leurs propriétés respectives ainsi font la potasse et l'acide dans le sel parce qu'ils ont réciproquement émoussé leur opposition.*¹¹²

Par cette affirmation, nous comprenons que l'idée se différencie de la réalité et constitue à la base même toute réalité. Mais aussi, Hegel fait de l'idée un concept c'est-à-dire : « *Une détermination et un caractère unilatéral abstraits propres aux représentations ou à la pensée de l'entendement, qui ne permettent naturellement pas de porter à la conscience ni la totalité du vrai, ni la beauté concrète en soi.* »¹¹³ Autrement dit, il ne s'agit pas de s'intéresser au concept dans ses généralités en tant que simple idée, mais aussi, de tenir compte de ses dimensions particulières qui traduisent pour ainsi dire l'unité même du concept. Seulement prise dans ce sens, Hegel pense que cette définition de l'idée fait d'elle une notion vague et abstraite. A ce titre, il écrit : « *cette unité du concept du concept et de la réalité constitue la définition abstraite de l'idée* ». ¹¹⁴

Cependant, Hegel pense que, malgré les critiques acerbes prononcées par Von Rumohr, ce connaisseur d'œuvres d'art au sujet de la définition de l'idée mais, qui, en réalité, ne concernaient que son intérêt pratique de l'art et non la définition même de l'idée. Sa confusion est manifeste dans ces propos : « *Cette beauté comprise, comprise dans le sens le plus général et si, l'on veut, dans les termes de l'intellect moderne, inclut toutes les propriétés des choses qui émeuvent agréablement le sens de la vue ou, à travers lui, harmonisent l'âme et réjouissent l'esprit* ». ¹¹⁵ Et pour cela, Hegel distingue trois propriétés qui peuvent faire émouvoir les sens en écrivant : « *Le premier n'agissant que sur la vue, le second uniquement sur le sens présumé inné que l'homme a des relations spatiales, et le troisième d'abord sur la compréhension puis, mais seulement dans un second temps, au travers de la connaissance, sur le sentiment* ». ¹¹⁶

Pour Von Rumohr, les organes de sens propres à l'esthétique ne peuvent être satisfaits ou réjouis, que si la sensibilité mobilisée provoque un certain plaisir. Or, pour Hegel, l'idée prise dans son sens conceptuel, constitue déjà une totalité concrète. C'est-à-dire, même dans ses particularités les plus déterminées, l'idée se manifeste toujours dans sa totalité : elle est

¹¹²HEGEL, *Esthétique*, I, p.171

¹¹³*Ibid.*, p.156

¹¹⁴*Ibid.*, p. 171

¹¹⁵*Ibid.*, p. 172 ; Karl F. VON RUMOHR, *Recherches Italiennes*, V. I, pp.145-146

¹¹⁶*Op. Cit.*, VON RUMOHR, p. 144

identité en elle-même à en croire ces propos de Hegel lorsqu'il disait: « *Par cette infinité en soi, le concept est déjà implicitement en lui-même une totalité. En effet, en se développant dans un autre, il conserve son unité et demeure par conséquent libre, toute négation en lui étant seulement une détermination de soi-même, et non pas une restriction imposée par quelque chose d'étranger* ». ¹¹⁷

Du point de vue de Hegel, l'idée doit d'abord et avant tout être comprise comme étant le concept, l'unité du concept et les déterminations du concept. C'est la raison pour laquelle, l'idée apparaît à ses yeux comme étant une notion objective et génératrice de la vérité.

I.2-Le rapport de l'idée à la réalité

Est réel ce qui est rationnel, et est rationnel ce qui est réel, de ces mots de Hegel lui-même dans son ouvrage, *La Phénoménologie de l'esprit*, nous comprenons que rien ne peut exister qui ne tire sa source de l'idée, de la raison ou de l'esprit. L'idée est donc au fondement du réel et ce réel n'est que l'autre de l'idée dans toutes ses manifestations et dans toutes ses déterminations. C'est pourquoi il affirme avec : « *le beau est la manifestation sensible de l'idée qui constitue le fond des choses* ». ¹¹⁸ Pour dire que, le beau, en tant qu'apparence concrète ou sensible n'a de vie que par rapport à l'idée. Tout objet n'existe que sous son seul rapport à l'idée et non l'inverse. Et c'est à ce niveau qu'on peut parler de l'existence ou de la réalité de l'œuvre d'art voire même de sa vérité. A ce titre, Hegel affirme :

Cette vérité n'est pas du tout à prendre dans le sens subjectif selon lequel il y aurait un accord entre une existence et mes idées, mais dans le sens objectif selon lequel le moi ou un objet extérieur, une action, un événement, une situation dans sa réalité constituent en eux-mêmes une réalisation du concept. ¹¹⁹

Pour lui, si Le beau est l'œuvre de l'œuvre de l'esprit ou le produit de l'activité humaine, il est possède en soi la force de l'idée ou du concept, susceptible de se matérialiser dans le sensible en gardant toute sa force et son indépendance. Si le beau se matérialise dans toute son objectivité, alors, le Beau et la vérité constituent donc aux yeux de Hegel une même réalité en ce sens que le Beau n'est rien d'autre que l'idée matérialisée et où on trouve une certaine adéquation entre ce qui est pensé et ce qui est représenté. Pour Hegel, « *En effet, ce qui est vrai est l'idée lorsqu'elle est considérée en accord avec son caractère propre et son principe général, lorsqu'elle est saisie comme telle par la pensée* ». ¹²⁰ La conception

¹¹⁷ *Ibid.*, HEGEL, p.175

¹¹⁸ *Ibid.*, I, p.8

¹¹⁹ *Ibid.*, I, pp. 176-177

¹²⁰ *Ibid.*, p. 177

hégélienne de l'objectivité dans l'art rend à l'homme sa liberté et sa responsabilité. Les actes de ce dernier ne doivent pas refléter les contraintes que la société lui impose ou la nature ; mais, l'homme doit se reconnaître dans tout ce qu'il fait en tant qu'être de raison. Le sujet raisonnable et conscient ne peut donc produire que des œuvres de l'esprit qui tirent leur origine de l'esprit et ne sont que l'autre de l'esprit. A ce niveau donc, tout jugement esthétique prononcé à l'endroit pourra être objectif. De cette unicité du concept dans ses particularités et manifestations extérieures, on assiste non seulement, à l'idée du beau comme étant le vrai mais aussi à l'idée du beau comme étant belle, Hegel affirme :

*Le beau se détermine donc comme l'apparence sensible de l'idée. Car le sensible et l'objectif comme tel conservent en eux-mêmes aucune indépendance dans la beauté ; ils doivent sacrifier l'immédiateté de leur être puisque cet être n'est que l'existence et l'objectivité du concept, et qu'il est posé à titre de réalité présentant le concept comme unifié avec son objectivité, et présentant donc aussi l'existence objective de l'idée elle-même comme n'ayant d'autre valeur que de manifester simplement le concept.*¹²¹

La conception hégélienne du Beau s'articule autour de la notion de concept. Par cette notion, nous remarquons que le concept s'intègre dans sa totalité et dans sa généralité un dans l'art en un caractère tout unifié. Aussi, aucune des parties du concept n'existe indépendamment des autres parties car toute partie joue un rôle bien déterminé. Hegel pense donc que le beau renvoie à l'idée du beau en tant que concept dans sa généralité qui en se manifestant dans ses particularités garde tout au moins son unité. Il s'agit donc, en quelque sorte de créer des œuvres d'art qui expriment le fond intérieur de l'artiste et non de créer des œuvres d'art qui plaisent seulement par la sensibilité qu'elles suscitent. Pour cela, le jugement esthétique ou la contemplation ne peut soustraire le beau au respect d'une sorte de contrainte extérieure en tant qu'il est une production libre. D'où, Hegel pense que : « *la contemplation du beau est quelque chose de libéral ; elle laisse les objets se conserver dans leur existence libre et infinie* ». ¹²² Si donc le beau en tant que production de l'esprit est doté d'un caractère libre, infini et conceptuel, il faut dire que le beau échappe à l'emprise du stade du fini et s'élève jusqu'au stade de la vérité. Aussi, se pose alors la question de la nature de l'œuvre d'art ou du beau en tant que production de l'homme.

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Ibid.*, p. 181

II-LA QUESTION DE LA LIMITATION OU DE LA NATURE DE L'ART

La problématique de la nature ou de la limitation de l'art est l'une des questions les plus en vue en esthétique. On s'est toujours posé la question de savoir si l'art doit se plier aux exigences des règles et des principes dictés par la nature ou tout simplement de considérer que l'art en tant qu'activité de l'homme tire ses origines essentiellement d'elle. Ce débat de grande envergure montre que l'homme a sur la nature un point de vue divin en ce sens qu'il pense que c'est Dieu qui est le créateur des œuvres de la nature et qu'aucun homme ne peut maîtriser les lois de fonctionnement et d'organisation de la nature.

Cependant, le caractère mystérieux et opaque de la nature offre à l'homme la possibilité de dire que la beauté naturelle est une beauté contingente et inférieure à la beauté artistique. On se demande alors, quelle distinction Hegel établit entre la beauté naturelle et la beauté artistique. Pourquoi limite-t-il le champ de l'art dans les œuvres artistiques et non dans celles de la nature ?

II.1-Hegel et le Beau dans la nature

Le beau se définit par Hegel comme étant :

*L'idée du beau en tant que cette idée est une unité immédiate du concept, ses manifestations et sa réalité, à condition toutefois que cette unité se matérialise sous la forme de l'apparence sensible ou réelle.*¹²³

Or, la nature est l'existence la plus concrète proche très proche de l'idée et pour ce faire, la première forme de beauté est la beauté naturelle. Cependant, comment le concept acquiert une existence dans sa réalité ?

Du point de vue hégélien, le beau en tant qu'idée du beau s'appréhende comme étant le concept susceptible de se manifester dans son objectivité. Pour ce faire, dans le monde naturel, le concept acquiert l'existence dans sa réalité et cesse d'être une simple idée. Et lorsque le concept se matérialise dans le monde extérieur, il perd toute son objectivité en ce sens qu'il se prive de son âme qui est l'élément fondamental du concept et se dissout donc dans la matière en tant qu'il devient une simple apparence ou une simple donnée sensible qui peut faire l'objet des jugements subjectifs. Seulement, on constate que, le concept dans ses manifestations conserve toute son unité, car, en faisant en sorte que tout élément qui dépend de lui s'affirme de manière autonome, il perd son autonomie et fait de cet élément une donnée naturelle qui s'affirme indépendamment de lui. Hegel pense à ce titre que : « *la diversité n'est*

¹²³*Ibid.*, I, p. 183

qu'une pluralité abstraite, et l'unité n'est que l'unité indifférente de l'uniformité des mêmes qualités ». ¹²⁴ Pour dire que, le concept ne se comprend qu'en tant qu'un ensemble qui intègre plusieurs parties qui s'interpénètrent car, chaque partie joue un rôle bien précis. Aussi, le concept en tant qu'une unité fait ressortir son caractère unitaire même dans les plus petites particules de l'objet. Si nous prenons par exemple l'or, toute particule d'or dispose les mêmes qualités que dans les autres particules différentes à elle. On se rend donc compte que l'unité du concept en tant qu'idée du beau se retrouve dans tout objet de la nature.

Par ailleurs, Hegel pense que toute détermination particulière du concept veut rompre avec l'empire de la nature en ce sens que chaque partie du concept ne joue qu'une fonction bien précise. A ce titre, Hegel prend l'exemple du soleil, de la lune, des comètes des planètes en tant que corps considérés en eux-mêmes comme étant célestes et indépendants d'une part mais aussi d'autre part que ces corps ne sont pas indépendants en eux-mêmes chacun ne joue qu'un seul rôle dans l'harmonie des planètes. L'idée est donc d'après une totalité double car elle est à la fois subjectivité et objectivité, mais cette double totalité n'a pas de vie s'elle reste enfermée en soi : d'où elle doit toujours chercher à se manifester. La vérité de l'idée ne peut se confirmer que si l'idée passe à l'existence concrète. D'après Hegel: « *Tout ce qui existe n'a donc de vérité qu'autant qu'il est l'idée passée à l'état d'existence* ». ¹²⁵ On comprend donc pour ce faire, l'existence réelle du concept ne consiste pas seulement à donner une existence autonome aux différents éléments qui composent le concept mais de ramener l'unité du concept dans la manifestation de ses différents éléments. On voit donc que le concept, dans ses déterminations particulières en s'extériorisant perd toute sa liberté car en tant pure idée se met plutôt là au service du sensible et de la nature qui est dans l'ordre du contingent. A ce niveau, il n'existe plus de l'en soi de la chose qui fait de la chose identique à elle-même mais qui soumet la chose en soi aux contradictions de toutes sortes. Cette remarque soumet donc le concept ou l'idée en tant qu'un tout qui peut se matérialiser sans perdre son idéalité à la contingence de la nature. Or, le concept ou l'idée en s'extériorisant conserve toute son unité et s'affirme en tant que tel. C'est pour cette raison que Hegel écrit:

Au lieu d'une existence séparée et indépendante, les éléments n'ont de véritable existence que dans leur unité idéale, et c'est seulement alors, par cette disposition organique, que l'unité idéale du concept vient habiter les membres qu'elle supporte et dont elle est l'âme immanente. Le concept n'est plus ici absorbé dans la réalité, il

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Ibid.*, I, p.176

*se dégage d'elle et accède à l'existence sous la forme de l'identité et de l'universalité qui constituent son essence.*¹²⁶

Si donc, la vie d'après Hegel est la manifestation sous la forme sensible l'idée, il faut donc dire que toute nature inorganique et inerte n'est pas le produit de l'idée, d'où elle n'a pas de vie en ce sens qu'elle n'est pas dotée du pouvoir du concept ou de l'idée. La chose n'a de vie que s'elle est le produit de l'idée. Hegel ne dit-il pas : « *seul ce qui est vivant est idée, et seule l'idée est le vrai* ». ¹²⁷ Autrement dit, toute production naturelle n'a pas de vie en tant qu'elle n'est pas produite par l'homme. La nature avec ses œuvres nous apparaissent à ce titre comme étant sans vie et inférieures aux productions de l'esprit. On peut donc dire que la beauté naturelle est donc de l'ordre du fini.

Dans sa finitude, la beauté naturelle est toujours étrangère en elle-même en ce sens qu'elle ne peut véritablement se déterminer en tant que beauté et toujours tournée vers l'extérieur. A ce titre, Hegel précise que : « *la beauté naturelle est belle pour un autre qu'elle, pour nous, pour une conscience qui la saisit et la contemple* ». ¹²⁸ Aussi, si nous estimons par exemple qu'une rose est belle ou qu'un paysage est beau, la formulation rose belle ou paysage beau n'a pas de sens sans le pouvoir et la force de notre conscience qui contemple la rose et le paysage est à mesure de dire que ceci est belle ou beau. Sorti de notre emprise, l'objet de la nature ne peut pas s'affirmer être beau ou laid car, dépourvu de la conscience. Cependant, tout le monde, face aux objets peut affirmer que tel objet est beau.

Mais, à regarder de très près, on se rend compte que les objets de la nature sont toujours en mouvement et c'est ce qui fait de la beauté naturelle une beauté contingente qui tend à se conserver. Or, dans la musique, on a aussi le mouvement mais ledit mouvement bien qu'accidentel est soumis à certaines lois et à certaines règles, ce qui fait de la musique un tout harmonisé. Allant dans ce sens Hegel écrit : « *Si d'autre part nous considérons que le mouvement de l'animal réalise une fin interne, celle-ci est encore entièrement accidentelle et finie, car elle dérive d'une impulsion provoquée par une excitation* ». ¹²⁹ Autrement dit, la beauté naturelle est conditionnée par le monde extérieur à lui d'où, elle est une beauté contingente. Allant dans le même sens, Hegel pense par exemple que : « *l'animal n'est vivant qu'en lui-même ; c'est-à-dire que son être en soi n'est pas réel dans la forme de l'intériorité même, et donc que cette vie n'est pas visible partout* ». ¹³⁰ Autrement dit, la vie de l'animal est

¹²⁶*Ibid.*, p. 185

¹²⁷*Ibid.*, p. 187

¹²⁸*Ibid.*, p.192

¹²⁹*Idem.*

¹³⁰*Idem.*

très différente de la vie de l'être humain car, dans sa région l'intérieur est toujours vers l'intérieur et l'extérieur quant à lui est toujours aussi tourné vers l'extérieur. Par contre, dans la région de la vie de l'homme, l'intérieur tend toujours à s'extérioriser en conservant tout de même son autonomie et sa liberté. Ce qui distingue donc l'animal de l'homme.

En un mot, la beauté naturelle est une beauté brute, contingente et finie que nous offre la nature. En tant que beauté, elle ne se détermine comme telle sous de l'excitation ou sous l'impulsion du monde extérieur, d'où, elle ne satisfait pas ses propres intérêts et se différencie pour ainsi dire, de la beauté artistique qui est le produit de l'esprit dans toute son infinité.

II.2-Hegel et la beauté artistique

Si l'art doit uniquement s'intéresser à la beauté artistique, c'est parce que Hegel définissait déjà le beau comme étant : « *la manifestation sous la forme sensible et adéquate, du contenu qui constitue le fond des choses* ». ¹³¹ A ce titre, Hegel fait du beau, le produit de l'activité humaine. L'esthétique a pour objet le beau artistique et non pas le beau dans la nature. Car, la beauté artistique est née de l'esprit et n'est qu'un pur produit par l'homme qui s'exprime par la sensibilité et exprime pour la vérité et la réalité de l'esprit. Le point de départ de l'art est donc de donner la forme à l'idée susceptible de nous parler de plusieurs manières lorsque nous contemplons l'œuvre d'art. On comprend pourquoi Platon disait dans son distique célèbre à Aster :

*Lorsque tu regardes les étoiles, ô toi mon étoile,
je voudrais être le ciel
et te contempler de mes mille yeux.* ¹³²

En contemplant une œuvre d'art, on a l'impression que l'œuvre nous parle. Les chansons des artistes à ce titre, par exemple, ne sont pas gratuites car, elles peuvent nous renseigner soit sur les modes de vie d'une société soit sur les émotions et les malheurs de l'artiste lui-même. Ce qui intéresse l'homme dans la production musicale n'est donc pas l'organisation et l'harmonie des sons mais le contenu ou le message qui en ressort que Hegel appelle lui-même *l'âme de l'œuvre d'art* en soulignant :

L'art a pour destination de saisir et de représenter l'existence dans son apparence comme vraie, c'est-à-dire dans sa conformité avec le contenu conforme à lui-même et qui est en soi et pour soi. La vérité de l'art ne peut donc être la simple exactitude, à laquelle se borne ce qu'on appelle l'imitation de la nature, mais l'extérieur doit

¹³¹ *Ibid.*, I, p. 748

¹³² PLATON, *Diogène Laërce, Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, 23 § 29

*s'accorder avec un intérieur qui soit en harmonie avec lui-même et qui, par là, puisse se manifester en tant que soi-même dans l'extérieur.*¹³³

Dans la logique hégélienne, il ne s'agit de reproduire les phénomènes de la nature pour dire qu'on est artiste, il s'agit de créer les œuvres conformes à l'idée ou à la pensée. L'artiste apparaît pour ainsi dire autonome et libre que lorsqu'il se reconnaît dans son œuvre. Or, disions-nous que toute production naturelle échappe à la conscience humaine en tant que celle-ci n'est pas son propre produit. Cette production artistique doit toujours avoir l'empreinte de l'esprit car, lui seul peut produire quelque chose d'idéal dans sa pureté. Aussi, Hegel en parlant de l'idéal dit : « *l'idéal est donc la réalité retirée du domaine des singularités et des contingences dans la mesure où l'intérieur qui s'élève dans cette extériorité vers l'universalité apparaît lui-même comme une individualité vivante* ». ¹³⁴

Pour Hegel, le sujet porte en lui-même un contenu qui existe indépendamment de sa manifestation extérieure, mais qui en tant que contenu substantiel est appelé à se manifester. Or, le contenu en tant qu'il est simplement contenu substantiel ne peut se laisser appréhender dans son universalité en ce sens qu'il est d'abord un concept essentiellement abstrait mais qui peut se manifester dans son universalité à partir du moment où il devient un objet sensible. On constate tout de même que le contenu dans son caractère abstrait jouissait d'une liberté totale et d'une autonomie sans pareil car, l'art était serein et calme. Hegel ne dit-il pas lui-même : « *le sommet de l'idéal, son trait fondamental, est ce calme serein, cette béatitude, cet être satisfait de soi-même, à la fois renfermé et heureux* ». ¹³⁵ Il faut noter à juste titre qu'il s'agit là de la considération de l'art dans ses débuts et surtout du point de vue théorique.

Seulement, l'art ne doit pas se limiter à son caractère abstrait, il est appelé à se manifester dans le sensible. Pour cela, il doit prendre corps dans la réalité sensible et en prenant corps dans ladite réalité, l'art ne doit que manifester les idées les plus hautes de l'esprit. Pour ce faire, l'art, au lieu de s'enfermer dans un univers abstrait, doit premièrement exprimer l'état du monde dans lequel l'artiste vit. Ici, le monde qui nous environne est un tout complexe et pour qu'il soit compréhensible, les artistes s'attèlent à démystifier à partir de leurs productions le caractère mystérieux du monde. On peut à ce titre communiquer aux autres hommes l'état de la culture, des institutions ou le sens à donner à la religion. On ne parle donc de l'art que s'il est à mesure d'accomplir cet objectif. Pour sa part Von Rumohr pense que :

¹³³ HEGEL, *Esthétique*, I, p.228

¹³⁴ *Ibid.*, p. 229

¹³⁵ *Ibid.*, p. 230

*La beauté la plus importante repose non pas sur l'arbitraire humain, mais sur cette symbolique des formes, fondée dans la nature, grâce à laquelle les formes en question se transforment, selon des relations déterminées, en signes et caractères dont la vue évoque nécessairement en nous des représentations et des concepts déterminés qui sommeillent en nous.*¹³⁶

La production artistique n'est pas un ensemble de signes arbitraires tirés de la nature mais une manifestation de l'ensemble des idées qui se trouvent dans la conscience. Nous avons par exemple entre autres les idées qui irritent la conscience humaine : la torture, la violence faite aux enfants et aux femmes, l'inceste ; des phénomènes, qui, au départ ne sont que des simples idées peuvent être l'objet d'une production artistique en ce sens qu'elles sont des véritables maux qui minent la société. L'artiste, en écrivant sur l'inceste ne touche pas pour ainsi un simple signe naturel mais parle de l'inceste en tant que mal social devant être éradiqué. Certes, il faut reconnaître que chaque sujet en tant qu'individu occupe une place privilégiée et précise dans un tout qui est l'Etat, pour ce faire, son rôle ne peut être aussi que limité et déterminé alors que l'Etat c'est le concept dans sa totalité. Hegel pense dans ce sens que :

*L'Etat véritable distribue en effet à l'infini le travail au service de l'universel, tout comme la société civile partage les activités d'industrie, de commerce, etc., de sorte que l'Etat n'apparaît pas dans sa totalité comme l'action concrète d'un seul individu, ni ne repose, en général, sur l'arbitraire, la force, le courage, l'audace, la puissance et l'entendement d'un individu singulier, mais que les innombrables occupations et activités qui font sa vie doivent ressortir à une quantité tout aussi innombrable que d'acteurs.*¹³⁷

Par conséquent, l'Etat est un tout comme le concept qui englobe la pluralité de particularités qui y jouent chacune un rôle bien précis mais reste cependant soumise au caractère du concept ou de l'Etat en ce sens qu'aucune particularité n'est indépendante à elle-même mais dépend de l'Etat. Il s'agit donc de mettre l'homme en action non plus de le laisser subir les lois du déterminisme de la nature. Pour Hegel :

*L'impulsion du savoir, l'aspiration à la connaissance, en partant des niveaux les plus bas jusqu'au niveau de la compréhension philosophique, ne naît pas que de l'effort de dépasser de cet état de non liberté et de s'appropriier le monde par la représentation et la pensée. Inversement, la liberté dans l'action vise à réaliser la rationalité de la volonté.*¹³⁸

Le principe fondamental de la philosophie et de la philosophie des beaux-arts est de permettre à l'homme de rompre avec les apparences, de toujours dire que les merveilles que

¹³⁶VON RUMOHR, *Histoire de l'art de l'antiquité*, livre V, 1764, p. 144

¹³⁷HEGEL, *Op.cit.*, I, p. 260

¹³⁸*Ibid.*, p. 163

nous offre la nature doivent être considérées comme belles et divines. Est divin et beau analyse notre de la conception hégélienne du beau que ce qui est produit par la raison, et qui se détermine comme l'autre de la raison.

En effet, la beauté artistique se veut supérieure à la beauté naturelle en ce sens que le beau dans la nature manque de liberté et relève de la finitude alors que le beau artistique est libre dans son infinité d'où Hegel pense que :

*L'homme ignorant n'est pas libre, car il trouve en face de lui un monde étranger, un au-delà et un dehors dont il dépend, sans qu'il l'ait réalisé pour lui-même et sans qu'il séjourne en lui, comme dans ce qui lui appartient.*¹³⁹

Cette déclaration de Hegel établit que la beauté artistique est supérieure à la beauté naturelle et montre tout de même que seule la beauté naturelle participe à la beauté artistique et non l'inverse. Pour cela, il est logique d'affirmer la dépendance de l'art à la raison dans la philosophie hégélienne de l'art. Si est le cas, quelles peuvent être les différences essentielles du beau en tant que manifestations concrètes de la raison au cours de son évolution ?

¹³⁹ *Idem.*

CHAPITRE II : LES DIFFERENCES ESSENTIELLES DU BEAU ARTISTIQUE

Si, le beau défini comme l'idée du beau ou le concept dans toutes ses particularités, ses manifestations et son unité, le beau est le principal objet de l'esthétique. L'esthétique dans sa nature s'articule autour de la question du le beau artistique qui est supérieur au beau naturel en ce sens que ce dernier est le produit de la raison, est libre, autonome et infini. Tandis que le beau naturel est resté au service d'une fin extérieure, revêt un caractère limité et contingent et est soumis à l'empire de la nature. A ce titre, loin de porter un regard sur la beauté qui nous échappe, la conception hégélienne de l'art s'intéresse uniquement à la beauté produite dans l'art et non à la beauté de l'art. Non loin de cette optique, Hegel pense que :

*Mais si nombreuses que soient les différentes faces sous lesquelles la conception de l'idéal s'est présentée à nos yeux, toutes ces déterminations ne se rapportent qu'à l'œuvre d'art considérée d'une manière générale. Or, l'idée du beau, comme l'idée absolue, renferme un ensemble d'éléments distincts, de moments essentiels, qui, comme tels, doivent se manifester au-dehors et se réaliser.*¹⁴⁰

Il s'agit dans le présent chapitre, d'étudier les différences essentielles de l'art dans la réalité en tant que produit ou l'autre de l'esprit. En d'autres termes, de montrer comment la raison a pris forme au cours de son évolution dans l'art dans le monde sensible.

I-LE RAPPORT DE L'ART A LA RAISON : L'ART DU SYMBOLE

La forme d'art que l'humanité ait connu au cours de l'évolution de la manifestation de la raison dans le sensible est l'art du symbolisme. Par symbole, il faut entendre dit Hegel : « un objet sensible qui doit pas être pris tel qu'il s'offre immédiatement en nous et en lui, mais une image qui s'adresse aux sens ».¹⁴¹ Cette définition fait du symbole un simple signe. Dans son étymologie grecque où le mot dérive de *sumbolon*. Pour ainsi dire, l'art dans ses balbutiements n'était que symbole. Ainsi, l'étude sur le symbole montre qu'il y a termes qui entrent dans sa compréhension à savoir : le sens qui renvoie au contenu du symbole et l'expression qui, quant à elle, renvoie à la forme ou au signe qui s'adresse aux sens. On se demande alors si le symbole se laisse manifester dans toute sa réalité ? En d'autres termes, peut-on saisir le contenu de la symbolique de l'art en contemplant le symbole ? N'a-t-on pas toujours l'impression que le symbole renvoie à l'objet inanimé ?

¹⁴⁰*Ibid.*, I, p. 399

¹⁴¹*Ibid.*, p. 404

A ces questions fondamentales, nous pouvons dire que l'art du symbole à ses débuts n'est qu'irrémédiable c'est-à-dire, ne fait que produire des signes sans les donner un contenu. C'est pour cette raison que, le rapport qui unit le signe au signifié est toujours quelque chose d'arbitraire. L'objet sensible du symbole qui doit manifester l'idée dans sa réalité et le signe ou l'image qui apparaît ne représentent rien du tout en eux-mêmes. Et le contenu qui en découle n'a aucun rapport direct avec ce qui est représenté. Car, dans son caractère irrémédiable, l'art du symbole ne tient pas compte si ce qui est représenté est le produit de l'humain mais se soucie de la manière de représenter quelque objet que ce soit. On comprend pour ce faire la raison pour laquelle Hegel cite l'exemple du culte de lama en disant :

*Dans le culte de lama par exemple, un homme réel est adoré comme Dieu, de même, dans d'autres religions de la nature, le soleil, les montagnes, les fleuves, la lune, certains animaux tels que le taureau, le singe, etc., sont des existences immédiatement divines, et à ce titre, l'objet d'un culte religieux.*¹⁴²

La symbolique irrémédiable fait alors seulement le culte de la nature. Dans cette forme d'art qu'on retrouvait plus en Orient, tout est divin y compris l'homme lui-même, et le réel dans son entièreté fait pour ainsi l'objet d'un culte religieux. On assiste donc à une sorte de personnification qui consiste à donner la parole aux éléments de la nature. Aussi, dans la religion de Zoroastre, la lumière sous toutes ses formes renvoie à Dieu car Dieu et la lumière sont une même réalité. On ne peut donc pas parler de Dieu séparément à la Lumière. Ce Dieu personnifié renvoie chez Zoroastre à Ormuzd en tant que Dieu naturel c'est-à-dire, celui qui dépend de la nature. On comprend donc par-là que le dieu personnifié n'est pas libre en tant qu'il reste dépendant de la nature. Hegel ne dit-il pas :

*Aussi, l'éclat dont brille une créature est pour Zoroastre l'essence même de l'esprit, la force intérieure et le principe de vie qui l'animent et la conservent en repoussant toutes les influences nuisibles et malfaisantes. Car ce qui, dans les hommes, les animaux et les plantes, est le vrai et le bien, est aussi la lumière. C'est d'après la quantité et la nature de cette lumière que se mesure la dignité de tous les êtres.*¹⁴³

Dans la religion Parse, tout tourne autour de la lumière en tant que c'est elle qui donne la vie aux êtres. L'idée de justice et de dignité humaines ne sont possibles que par rapport au culte et à la soumission de ce dieu que Zoroastre appelle Ormuzd. A ce culte, Zoroastre associe tous les êtres de la nature à savoir : l'homme, les plantes, les montagnes et tout le reste. Seulement il faut noter que dans la religion de Zoroastre ou du Parse, on ne parvient pas encore à faire la distinction entre ce qui existe dans la réalité et ce qui est représenté sous

¹⁴²*Ibid.*, p. 426

¹⁴³*Ibid.*, p. 429

forme d'image car, le Parse pense que la couleur utilisée pour exprimer la lumière est la vraie lumière. Il ne sait pas faire la différence entre la lumière dans l'art et la lumière dans sa réalité. A ce titre, Hegel affirme que :

*Le bien absolu est compris dans tout bien particulier, dans tout ce qui est vivant et positif. Le principe universel et divin se dissémine dans toutes les formes diverses que présente la réalité visible dans le monde. Mais sous cette individualisation, persiste toujours l'unité indissoluble de la signification et de la forme.*¹⁴⁴

La symbolique irréfléchie de l'art ne touche pas à la question du rapport du contenu à la forme en ce sens que le beau est le concept dans son retour à lui-même, sa manifestation dans ses particularités sensibles. Si donc, l'art du symbole cherche à donner la forme à tout contenu, il faut dire que l'étude faite sur la symbolique irréfléchie montre qu'elle est encore très loin d'atteindre son objectif.

Par ailleurs, Hegel pense que le second stade l'art du symbole est la symbolique du sublime. Cet art tourne véritablement le dos à la nature car, tout ce qui est beau doit être rattaché à la conscience ou à la raison. A ce titre, Kant disait :

*Le sublime n'est renfermé dans aucun objet du monde physique ; il n'est que dans notre âme, en tant que nous pouvons avoir conscience de notre supériorité sur la nature, telle qu'elle est en nous et hors de nous. Le véritable sublime ne se trouve dans aucune forme sensible ; il n'appartient qu'aux idées de la raison. Or, celles-ci ne peuvent être exprimées par une image visible. Cependant, cette disposition peut être représentée sensiblement, et alors ce spectacle émeut notre âme en éveillant ces idées.*¹⁴⁵

La symbolique du sublime en tant qu'art établit une opposition entre la nature et l'esprit. Ici, Le contenu qui découle de la conscience a déjà tout son sens avant d'être reconnu comme manifestation extérieure. De ce fait, Les productions de l'esprit se suffisent dans leur en soi et sont sublimes. Mais, une fois sorties de l'en soi, elles perdent toutes leurs qualités intrinsèques qui sont identiques à la conscience qui les a produites. Car, Hegel estime que :

*La substance est ici conçue comme immanente aux existences accidentelles créées par elle ; par là même, celles-ci ne sont pas encore abaissées au point de n'être que les instruments de la puissance divine ou un simple ornement pour la glorification de l'absolu. Elles se conservent d'une manière affirmative et positive par la substance qui réside en elles, quoique, dans tout objet particulier, l'Un le principe divin doive seul être représenté et glorifié.*¹⁴⁶

¹⁴⁴Ibid., p. 431

¹⁴⁵KANT, *Critique de la faculté de juger*, 1799, p. 77, § 23 ; HEGEL, *Esthétique*, I, p. 470

¹⁴⁶HEGEL, *Esthétique*, I, p. 471

De ce point de vue, tout ce qui sort de la nature relève de l'ordre de la contingence et de l'accident. Par contre tout ce qui dérive de la conscience relève de l'ordre du nécessaire et du divin. On assiste donc en philosophie et en esthétique à une sorte de panthéisme c'est-à-dire au culte de la divinisation des objets de la nature même pas dans le même sens que la religion du Parse. Les panthéistes pensent que tout est Dieu. Mais Hegel fait remarquer que :

Le tout dans ce qu'on a nommé panthéisme, n'est donc pas la collection des existences particulières, mais plutôt le tout, dans le sens de celui qui est tout ; c'est-à-dire d'un être unique, d'une substance immanente, il est vrai, aux individus, mais à condition que l'on fasse abstraction de leur individualité et de leur réalité sensible.¹⁴⁷

L'analyse de cette remarque de Hegel renforce davantage notre point de vue en montrant que la symbolique du sublime n'est qu'un culte panthéiste qui estime que le caractère divin de la chose se trouve dans le contenu et non dans la forme. D'où, Hegel cite Krischna lorsqu'elle disait :

La terre, l'eau, le vent, l'air et le feu, l'esprit, la raison et la personnalité sont les huit éléments constitutifs de ma puissance naturelle. Cependant tu reconnais en moi une essence plus haute qui vivifie la terre et soutient le monde.¹⁴⁸

L'art du sublime en montrant tout simplement la supériorité du contenu sur la forme ne résout pas le problème sur le dualisme corps- esprit et ne tend pas à manifester l'idée. D'où, la symbolique du sublime se substitue à la symbolique réfléchie.

Dans la symbolique proprement dite ou réfléchie, il s'agit de comparer l'art du symbole irréfléchi à l'art symbolique du sublime qui établit une séparation entre le contenu et la forme visible ou sensible de la chose. De l'analyse faite, le contenu existe indépendamment de la forme d'une part et d'autre part la forme réclame tout de même son autonomie. Mais on va se rendre compte très vite que, le contenu en tant que contenu, ne peut se prévaloir comme tel, sans se manifester dans le monde extérieur. Et la forme en tant que forme n'est que la matérialisation sensible et concrète du contenu. Dans la symbolique réfléchie, le contenu reste enfermé et compris en lui-même mais distinct de la forme qui fait venir à l'existence. A ce titre, la symbolique réfléchie est l'art de la parole qui se caractérise par des combinaisons multiformes pour exprimer une idée et relève de l'ordre de la naïveté en ce sens que l'absolu ne constitue plus le contenu de l'œuvre d'art mais beaucoup plus une quelque signification déterminée et finie. C'est pourquoi, Hegel écrit :

¹⁴⁷*Ibid.*, p. 472

¹⁴⁸*Ibid.*, p. 474 ; KRISCHNA, *Bhagavad-Gita*, Lect. VIII, 4 Seq.

*Ainsi, pour ce qui concerne le contenu de la représentation, ce n'est plus l'absolu, l'être infini, que ces formes signifient. Car, par cela seul que la réalité concrète et l'idée, quoique comparées, sont distinguées et séparées dans la pensée de l'artiste, et que cette forme est conçue comme la dernière et la plus convenable, on tombe dans le point de vue du fini.*¹⁴⁹

A y regarder de près, nous pouvons dire que l'art du symbole ne traite que de l'élément sensible qui relève de l'ordre du fini d'où il s'expose à de nombreuses contradictions. On ne parvient pas encore là lier le contenu à la forme car, chacun des deux existe et se développe indépendamment de l'autre. Dans la symbolique réfléchie, la forme que doit prendre le contenu n'est qu'un élément de la nature ou une circonstance qui lui correspond et est associée à la nature humaine en tant que point de départ de la présentation mais aussi, l'image qui est représentée n'est qu'un simple accessoire ou accident du contenu. L'art du sublime se focalise pour ainsi dire sur l'élément extérieur. On traitera à ce titre : de la fable, de la parabole, de l'apologue, du proverbe et de la métamorphose. Précisément dans la fable, on sort même du cadre du sublime pour faire le culte de la nature et non plus soumettre tout élément naturel à l'empire de la conscience. Car, « *c'est l'idée du fini qui domine à ce moment dans la conscience humaine, et là aussi le fini fait le contenu de l'art* ». ¹⁵⁰

Ce point de vue stipule que les fins extérieures ne sont plus au service de l'homme en tant que l'homme s'est déjà replié sur lui-même pour se soumettre à elles. Cet état de chose se trouve manifeste dans la fable par exemple ésoquique qui montre le rapport entre la nature et l'homme ; c'est-à-dire, une fable qui naît de l'observation d'un rapport entre un fait, un événement pris dans la nature, particulièrement dans le règne animal, et un fait analogue de la vie humaine. Aussi, on peut avoir comme exemples de *fable ésoquique* : la fable du *chêne et du roseau* où les deux assaillis par l'orage, le faible roseau se plie ; le chêne robuste brisé. Au point de vue artistique, cette image renvoie celle d'un homme fier, inflexible, en présence d'un autre homme d'une condition humble, qui sait se conserver par son habileté, dans des rapports de subordination ; tandis que l'autre, par son opiniâtreté, est entraîné par sa perte. On note d'autres exemples de même genre : la fable de la chauve-souris, la fable du *renard et du corbeau*, la fable *du scarabée, de l'aigle et de Jupiter*, ainsi que celle *du renard, du chien de chasse et du lynx* pour ne citer que celles-là.

La parabole en tant que fable réformée en ce sens qu'elle s'intéresse aussi aux circonstances de la vie commune mais les attribue un sens moral en s'inspirant toutefois des

¹⁴⁹*Ibid.*, p. 488

¹⁵⁰*Ibid.*, p. 492

actions et des circonstances de l'homme. Il s'agit donc d'attribuer un contenu moral aux actes que les hommes posent. Hegel cite à ce titre la parabole de Cyrus (Hérodote, I, C. 126) pour triompher des Perses. Il écrit :

Il est dit aux Perses qu'ils doivent se rendre dans un lieu qu'il leur désigne, munis de faucilles. Là, il leur fait défricher, le premier jour, par un travail très pénible, un champ couvert d'épines. Le jour suivant, après les avoir fait reposer et leur avoir fait prendre, il les conduit dans une prairie il les traite somptueusement. Ensuite, le festin terminé, il leur demande quel jour leur a été le plus agréable, de celui-ci ou de la veille. Tous répondent : celui-ci, puisqu'il leur fait goûter le bonheur et la joie ; tandis que le précédent avait été un jour de travail et de fatigues. Eh bien ! reprit Cyrus, si vous voulez me suivre, les jours semblables à aujourd'hui se multiplieront pour vous sans nombre. Si vous ne voulez pas me suivre, attendez-vous au contraire, à d'innombrables fatigues comme celles d'hier.¹⁵¹

On peut encore mentionner d'autres formes de paraboles comme celle du *semneur*. La parabole a pour but de rendre l'homme meilleur en lui faisant voir qu'il n'est qu'une substance qui pense et qu'il est à mesure de démystifier le sens caché des mots dans la parabole ou d'en cacher lui-même. Cependant, le contenu et la forme entrent dans le monde des abstractions pures. Le proverbe, l'apologue et la métamorphoses font état de ce genre de choses ainsi que l'allégorie, l'énigme, la métaphore.

Seulement, l'art du symbole en tant qu'art, constitue le premier moment du développement de la raison dans sa manifestation sensible et ne tient compte que compte du symbole en tant qu'objet de son art. Aussi, est-il possible de dire que l'essence du symbole ne réunit pas encore le contenu à la forme et s'elle le réunit, elle le fait de manière très imparfaite d'où l'apparition de l'art classique.

II-LE RAPPORT DE L'ART A LA RAISON : LA CONCEPTION HEGELIENNE DE L'ART CLASSIQUE

II.1-La conception hégélienne de l'art classique

Dans ses propos liminaires, Hegel affirme que : « *l'union du contenu et de la forme, la convenance réciproque de ces deux éléments et leur parfaite harmonie, constituent le centre de l'art* ». ¹⁵²Autrement dit, l'art classique s'intéresse uniquement à la matérialisation sous la forme sensible l'idée et non pas les séparer comme le fait l'art symbolique. Par art classique, il faut entendre avec Hegel cette forme d'art qui a pour finalité le beau dans son caractère

¹⁵¹*Ibid.*, p. 501

¹⁵²*Ibid.*, p. 542

idéal en ce sens qu'il est le vrai, n'a d'existence et de réalité en tant qu'il se déploie dans la réalité extérieure. Et en même temps cet idéal, réunit et contient le contenu et la forme dans une unité parfaite. Il ne se pose plus le problème d'affinité dont sont victimes le contenu et la forme dans leur rapport comme c'est le cas dans l'art symbolique mais de leur unité. D'après Hegel :

*Cette harmonie et cette identité, ce développement de la vie intérieure qui se retrouve elle-même dans sa forme extérieure, est le vrai en soi, la vérité absolue, puisque le principe divin, en se réalisant au dehors, ne manifeste que lui-même.*¹⁵³

Cette déclaration de Hegel montre que l'idée en se particularisant doit être à mesure de se reconnaître dans son autre et de pouvoir faire un retour à elle sans contingence ni accident qui pourrait troubler de multiples façons l'unité entre le contenu et la forme. L'art pour ainsi dire n'est donc pas une sorte d'évasion de la conscience dans le monde sensible ou une sorte de plaisanterie qui n'attire rien que par la forme mais plutôt, un lieu de culture et d'éducation. Pour cela, tout contenu bien pensé nécessite une forme qui n'apparaît pas sous un angle déguisé mais se donne dans son entièreté en tant que réalité concrète de quelque chose qui existe déjà dans sa vérité. Non loin de cette lancée, Hegel pense que : « *le concept de l'esprit, dans son développement libre, c'est le retour à lui-même, ce mouvement en vertu duquel il acquiert et conserve la conscience réfléchie de sa nature* ». ¹⁵⁴ Pour dire que, l'art ne peut vraiment se libérer de la nature qu'en mettant sur pied une autre nature qui est celle créée par les artistes susceptible d'être supérieure à la nature environnante. Dans le même ordre d'idée, Hegel renchérit en disant :

*Mais, quelque soit la forme sous laquelle l'esprit se manifeste dans son développement, il ne peut s'affranchir de la nature qu'en détruisant les éléments qui appartiennent à celle-ci, comme quelque chose qui lui est étranger. L'esprit doit d'abord abandonner la nature pour se retirer en lui-même, s'élever au-dessus d'elle, la dompter et la vaincre ; avant d'être capable de triompher sans obstacle en elle comme dans un élément qui ne lui oppose aucune résistance, avant de s'assimiler au point d'en faire un élément de sa propre liberté.*¹⁵⁵

L'objet de l'art classique n'est pas la nature qui nous entoure telle qu'elle est mais une nature pénétrée de significations de l'esprit où l'esprit peut se reconnaître comme étant son autre. La nature dont il est question ici semble être celle exprimée dans l'art symbolique. Aussi, on se posait la question de savoir si l'art ou la religion des grecs ne sont pas des

¹⁵³Ibid., p. 547

¹⁵⁴ Ibid., p. 559

¹⁵⁵ Ibid., pp.559-560

semences d'emprunt à d'autres cultures étrangères. Certes, les grecs ne se sont pas attachés aux symboles, mais ils les ont intégrés en les rationalisant.

II.2-Les aspects déterminants de l'art classique

Dans ces débuts de l'art classique, on peut ressortir trois aspects majeurs : la dégradation du règne animal, le combat des anciens et des nouveaux dieux et la conservation positive des éléments négatifs. Au sujet de la dégradation du règne animal, Hegel pense que l'art symbolique fait de l'espèce animale une espèce sacrée et devant être adorée comme Dieu. Le divin semble apparaître comme étant un élément de la nature ou d'espèce animale. On voue donc un culte sans fin à ses éléments. Or, à partir du moment où l'homme prit conscience du fait que le monde extérieur et tout ce qui l'appartient n'est que dans l'ordre de du fini. Hegel ne dit-il pas :

Il en devait être ainsi, jusqu'à ce que la nature humaine et ce qui l'appartient uniquement à elle, se révélât à la conscience de l'homme, comme ce qui est vraiment digne d'être représenté. C'est alors seulement, et par ce sentiment que l'esprit prend sa dignité, que disparaît le respect pour la forme mystérieuse, aveugle et stupide, qui se manifeste dans la vie animale.¹⁵⁶

On assiste pour ainsi dire à un retrait du règne animal qui dominait dans l'art symbolique pour la promotion de l'homme en tant qu'une conscience. D'où ressort le sentiment de dignité de l'esprit humain par comparaison à la stupidité qui caractérise l'espèce animale. A ce titre, Hegel fait beaucoup plus allusion aux chasses célèbres attribuées aux héros dont le souvenir a été conservé dans la façon d'organiser les fêtes religieuses. On y note par exemple : le lion Némée étranglé par Hercule, l'hydre de Lerne tuée par Hercule, la chasse du sanglier de Calydon. Les exploits de ces derniers au terme de leurs combats font d'eux des dieux. Mais aussi, Hegel parle tout de même des grandes métamorphoses racontées par Ovide qui dégradent le règne animal dont les plus connues sont : la métamorphose de Cynus en cygne et Daphné objet d'amour d'Apollon en laurier ; Clytie, en Hélioïtre et Narcisse, épris de lui-même car, méprisant les femmes, est changé en fleur. Pour ainsi dire, la conception qui faisait de l'espèce animale le règne de la bonté et de la divinité dans l'art classique est changé en mal, il n'exprime plus l'absolu mais devient plutôt l'expression du mal. Ce retrait de la toute-puissance du règne animal occasionne dans l'art classique la chasse prononcée aux anciens et aux nouveaux qui ne sont que l'expression des éléments extérieurs à l'homme tel que le précise Hegel :

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 562

*Le principe divin, en général, doit être conçu comme l'unité des éléments de la nature et de l'élément spirituel : ces deux éléments constituent l'absolu, et les différentes manières dont cette harmonie est représentée expliquent seules la marche progressive des formes de l'art et des religions.*¹⁵⁷

L'idée de divin évoquée ici ne constitue qu'un retour à la définition de départ du beau qui faisait de lui un concept dans sa réalité effective et dans son unité. Hegel fait donc remarquer ici que le culte voué aux dieux n'a pas d'importance en ce sens que les anciens et les nouveaux dieux ne se manifestent en nous que d'une manière très particulière qu'on peut estimer universelle. Aussi, le dieu naturel dont parle la religion de Zoroastre n'est qu'un dieu qui échappe à la portée de la conscience humaine. De même le dieu des chrétiens est un dieu replié sur lui-même et ne se donne pas toute son existence concrète car, il est totalement abstrait. Or, le divin qui se manifeste dans l'art est le vrai dieu en sens qu'il est conscient de lui-même, est à mesure de se manifester et de retourner sur soi-même. Aussi, Hegel voit la nécessité non pas de détruire tous les éléments mentionnés précédemment mais de conserver ce qui est positif en eux. L'art classique proprement dit a pour tâche de faire une étude approfondie de chaque dieu.

II.3-La question des divinités et de leur mort dans la forme classique de l'art

L'idéal de l'art classique repose sur l'étude de l'origine des dieux qui entrent en vigueur dans la production des œuvres d'art en tant que l'esprit est le fond véritable et la forme humaine, la véritable forme de représentation de l'esprit. A cet effet, « *La paix divine qui reflète dans la forme corporelle vient de ce qu'elle se sépare du fini ; elle vient de leur indifférence pour tout ce qui est mortel et passager* ». ¹⁵⁸ Il ajoute à ce titre en disant : « *c'est un adieu sans tristesse et sans effort, mais un adieu à la terre et à ce monde périssable* ». ¹⁵⁹ Autrement dit, le retour à l'homme en tant qu'entité supérieure a pour conséquence directe la mort du sensible ou du phénomène et s'il doit exister, il peut le faire sous sa dépendance avec l'esprit. Par-là, on assiste à une pluralité des dieux en ce sens qu'il n'y a une culture dans le monde et chaque sujet peut représenter son dieu comme il veut mais pas de manière anarchique. Hegel le souligne en disant : « *dans cette pluralité, le monde divin forme un cercle particulier de dieux, dont chacun est un individu pour les autres comme pour lui-même* ». ¹⁶⁰

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.572

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 609

¹⁵⁹ *Idem*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 611

Seulement, le principe de l'art classique, bien qu'étant celui qui incite à la matérialisation de la raison dans le sensible en montrant tout de même que l'homme est supérieur à la nature montre tout de même ses limites en ce sens qu'on assiste encore à une sorte d'anthropomorphisme ou à une sorte de personnification des dieux ce qui suscite chez Hegel à leur destruction. C'est à ce titre qu'il dit: « *la transition par laquelle l'art s'élève à une sphère plus haute, on pourrait croire qu'elle aurait pu être représentée par l'imagination et l'art comme un combat des dieux* ». ¹⁶¹C'est-à-dire, l'art n'a besoin pas que de la forme humaine pour se manifester en tant qu'idée dans sa réalité. Aussi, on assiste l'éclosion de la troisième forme d'art à savoir l'art romantique.

III-LE RAPPORT DE L'ART A LA RAISON : LA QUESTION DE L'ART ROMANTIQUE

A la naissance de cette forme d'art, Hegel estime qu'elle naît aussi dans le seul souci de s'élever du monde sensible pour atteindre la spiritualité où tout est éternel. Cependant, on peut remarquer que les formes d'art précédentes ne sont pas acquittées de ladite tâche car, elles se sont montrées très impuissantes en se soumettant à la nature ou en la perfectionnant dans l'art symbolique et de même que dans l'art classique, l'esprit recherchait son autonomie et sa liberté tombait toujours sur l'emprise de la nature car la forme extérieure est toujours empruntée à la nature. Cependant, on note vraiment la perfection de l'art dans son évolution. Or, l'art romantique vient mettre en branle cette conception en estimant que le contenu constitue la seule réalité de la chose. D'où, il s'agit pour nous d'examiner cette forme d'art.

III.1-l'art romantique : un culte religieux

Le point de départ de l'art est l'accord de l'esprit avec son essence, la satisfaction de l'âme ou la réconciliation de Dieu avec le monde. Il s'agit donc de replonger l'esprit dans la matière mais surtout de faire la représentation du retour de l'intelligence sur elle-même en montrant que c'est Dieu qui se manifeste en l'homme et la raison dans l'art. Allant dans ce sens, Hegel affirme que : « *l'esprit a pour essence la conformité de lui-même, l'unité de son idée et de sa représentation* ». ¹⁶²Autrement dit, l'esprit ne trouve la réalité vraie que son propre monde, c'est-à-dire, le monde spirituel du sentiment et de l'âme, le mot intérieur à la conscience. Aussi, le renoncement à des choses réelles de la vie voue l'homme au culte religieux avec ses valeurs supérieures qui ne subissent plus l'empire de la nature. Cependant,

¹⁶¹*Ibid.*, p. 6 31

¹⁶²*Ibid.*, p. 646

le retrait des dieux de la nature occasionne une rupture sans faille avec elle où les dieux ne se soucient des malheurs et des souffrances présentes dans la nature, alors que dans l'art romantique, Dieu, dans toute sa subjectivité reprend corps et vit les mêmes malheurs et souffrances, mais demeure toujours dieu. L'art romantique en tant culte dédié à la religion se manifeste donc, par la question de l'essence de dieu en Christ, celle de l'amour dans la religion et enfin celle de l'esprit de communauté.

D'un point de vue, on s'est toujours demandé si Christ est le véritable. A cette question fondamentale dans la religion chrétienne, Hegel répond :

*Le moment où l'esprit universel, dans son développement qui constitue l'histoire absolue, entre en harmonie avec lui-même, est marqué par l'apparition de Dieu sur la terre. Cette harmonie se réalise par l'union de la nature divine et de l'individualité humaine.*¹⁶³

Nous voulons tout simplement dire par ces mots de Hegel que tout homme n'est en lui-même qu'un esprit en tant qu'il a une valeur infinie. D'où, en se définissant comme pensée pure, l'homme s'identifie à Dieu et retourne tout de même à lui. Et ce caractère ou cette valeur intrinsèque qui lui permet de se réaliser ou de créer. Car, on note déjà dans la religion que Dieu est homme parce qu'il a pris la forme humaine dans toutes ses propriétés en tant qu'être vivant et concret. L'histoire sur l'essence de Dieu sur Christ montre dans notre étude de l'art romantique que la raison en sortant de sa sphère pour se manifester à l'extérieur souffre de contradictions de toutes sortes mais ne peut pas être soumise à la contingence car elle connaît déjà davantage les obstacles liés à la nature. D'où, la question de l'attachement qui lie l'homme à Dieu.

L'étude faite sur toutes ces parties essentielles est à l'origine d'un principe hautement divin à savoir l'attachement ou de l'amour. En effet, une chanson fondée sur une morale quelconque plaît à l'ouïe fait l'objet de la popularité de l'artiste. De même, les livres d'une profondeur spirituelle sont toujours éternels. Ils deviennent pour ainsi l'objet d'un culte religieux. C'est la raison pour laquelle nous avons en philosophie des socratiques, des platoniciens, des hégéliens et bien d'autres qui l'objet d'un culte religieux. Par amour, nous entendons l'attachement et un abandon de soi pour un autre être. Pour l'auteur de *l'Esthétique* :

¹⁶³*Ibid.*, p. 663

*La véritable essence de l'amour consiste à abandonner la conscience la conscience de soi, s'oublier dans un autre soi-même, et, néanmoins, dans cette abnégation et cet oubli, à se retrouver et se posséder alors véritablement.*¹⁶⁴

De ce point de vue, l'amour consiste à ne pas remettre en question les principes et la beauté de l'être aimé mais de l'aimer comme tel car, on ne voit pas les défauts, on voit seulement les qualités. L'idéal de l'art romantique se fonde donc sur l'amour en tant qu'il doit faire régner l'harmonie entre l'élément spirituel et la forme qu'il prend manifester dans le monde des apparences ainsi que l'harmonie de l'esprit avec lui-même. Si, dans la question de l'essence de Christ, on affirme que Christ est Dieu ; il faut noter que le dieu mortel que représente Christ anéantit la dimension mortelle de la nature comme manifestation de l'un des moments essentiels du développement de l'esprit.

L'analyse de l'art romantique pris sous l'angle de la religion montre que l'idée constitue la nature de Dieu et le moyen par lequel il devient esprit. Aussi, Dieu en tant qu'idée ne peut pas se donner dans toute sa totalité et son entièreté. Une manière dire que la réalité extérieure tend toujours à se réconcilier avec l'esprit mais cette harmonie n'est jamais parfaite. Il y a donc là une sorte de sanctification de l'absolu.

III.2-L'art de la chevalerie

L'idée de l'art romantique comme cercle religieux soustrait à l'homme sa liberté en ce sens que l'homme dépend uniquement de Dieu ou de sa conscience pure et repousse dans ce sens hors de lui, tout ce qui n'est pas du domaine de l'esprit bien que la religion elle-même reconnaît l'existence du monde sensible et montre qu'il n'est qu'un pur obstacle à l'élévation de la conscience vers les essences ou vers le spirituel. A cet effet, l'homme ne doit véritablement satisfaire autres intérêts en dehors de ceux de l'esprit. Il y a donc repli de l'homme dans sa conscience ou oubli de sa dimension humaine.

L'art de la chevalerie en tant que forme d'art romantique vient rompre avec ce mysticisme religieux qui enferme l'homme dans la conscience et dans la contemplation afin de passer à une vie proprement humaine en harmonie avec les autres éléments de la nature. A ce titre, Hegel affirme :

*Dans cette union avec Dieu, par laquelle l'homme renonçait à l'existence finie et se séparait de la nature, la subjectivité a parcouru sa période négative ; maintenant elle est devenue affirmative et positive.*¹⁶⁵

¹⁶⁴*Ibid.*, p. 669

¹⁶⁵*Ibid.*, p. 683

A cet effet, l'art de la chevalerie est un art de la révolte qui consiste à redonner à l'homme tout son pouvoir afin de se déterminer comme étant un être de passions, de sentiments, des émotions et de responsabilité. Cet art se focalise essentiellement sur le sentiment de l'honneur, de l'amour et celui de la fidélité qui élève l'homme à la dimension spirituelle et divine sans toutefois le faire perdre son caractère infini.

Institué dans l'art romantique, le sentiment de l'honneur restait inconnu dans l'art classique. L'honneur est un concept complexe qui s'applique en même temps à la dimension matérielle qu'à la dimension spirituelle. Sous son aspect courant ou matériel, le mot renvoie à l'élévation d'un être dans un milieu public. On comprend donc pourquoi, Achille dans l'Iliade se met en colère pour n'avoir pas reçu de distinction honorifique en Public. Mais du point de vue romantique, l'honneur renvoie à la personnalité en soi ou à l'opinion que l'homme a de lui-même, la valeur qu'il s'attribue. Dans ce sens Hegel écrit : « *dans l'honneur, l'homme a donc la conscience la plus intime de sa subjectivité infinie, comme étant indépendante de l'objet lui-même* ». ¹⁶⁶En d'autres termes, l'honneur participe à la reconnaissance de soi-même comme une valeur absolue inaliénable. Seulement, tout honneur se fonde sur l'imagination de ce qu'on est qui ne correspond nullement à ce qu'on est dans la réalité. Ce premier sentiment, introduit l'homme dans la vie et non plus dans la sphère religieuse. Aussi, l'offense faite à quelqu'un au sujet de son honneur mérite une réparation. Ainsi, Hegel pense :

Le principe de l'honneur renferme, en général, ce point essentiel : c'est que l'homme ne peut, par ses propres actions, donner à l'homme un droit sur personne ; par conséquent, quoi qu'il ait fait ou commis, il est regardé, après comme avant, comme un être d'une nature infinie, invariablement le même ; il veut être considéré et traité comme tel. ¹⁶⁷

Pour que l'honneur, en tant que l'un des principes déterminants du romantisme, se fonde uniquement sur la personnalité libre repliée sur elle-même qui ne se soucie de rien y compris les valeurs morales c'est-à-dire de l'amour des autres.

Présenté comme jouant un rôle fondamental dans l'art romantique en tant que sentiment qui révèle un caractère infini, l'amour se distingue de l'honneur en ce sens qu'il consiste à s'abandonner à un être extérieur à soi-même mais aussi se rapproche de l'honneur en ce sens qu'on recherche ses propres qualités dans un autre qui n'est pas soi. Il est donc présenté par Hegel comme étant :

¹⁶⁶ -Ibid., p. 688

¹⁶⁷ -Ibid., p. 692

*Ce renoncement à soi-même pour s'identifier avec un autre, ce dévouement, cet abandon dans lequel le sujet retrouve cependant la plénitude de son être, cet oubli de soi tel que celui qui aime n'existe plus pour lui, ne vit plus pour lui, constitue le caractère infini de l'amour.*¹⁶⁸

Si, dans l'art romantique l'amour est quelque chose de divin car, doté d'un caractère infini, il faut noter que dans l'art classique, l'amour est un élément subalterne au service de la jouissance sensible. Nous assistons pour ainsi dire aux oppositions de toutes sortes car l'amour est confronté à l'élément sensible et à l'élément spirituel qu'il doit satisfaire. Aussi, naît la collision dans la vie humaine entre l'amour et l'honneur où l'un apparaît comme étant un obstacle pour l'autre. On peut donc conclure à ce titre que, l'amour est un feu qui dévore le cœur de tout être humain qui, une fois insatisfait le plonge de conquête en conquête. Et Hegel parle à ce niveau du : côté froid de l'amour. Par ailleurs, Hegel développe l'idée de fidélité en montrant qu'elle est un sentiment de soumission à un autre que soi-même. On peut donc dire, que l'art romantique, en se plaçant sous l'angle de la chevalerie sort l'homme de la religion et fait de lui le véritable artisan de sa propre existence car, pour Hegel :

*C'est, dans l'art romantique, la plus belle partie du cercle qui se trouve en dehors de la religion proprement dite. Tout ici a pour but immédiat l'homme avec lequel nous pouvons sympathiser, au moins par un côté, celui de l'indépendance personnelle.*¹⁶⁹

Seulement, nous pouvons dire que malgré, les zones d'ombre que nous retrouvons dans les différences essentielles de l'art en tant que produit de la raison. Il faut cependant noter qu'aucune activité humaine ne s'est déployée dans l'histoire sans scrupule ni rupture. Mais les différentes ruptures constatées dans l'évolution de la raison au cours de l'histoire constituent pour ainsi dire, la richesse véritable de l'art dans ce présent chapitre qui s'achève. On ne peut donc dissocier l'art symbolique de l'art classique voire même de l'art romantique car, les trois formes nous permettent de saisir la profondeur et la pertinence de notre thème de recherche. Aussi, Hegel marque un temps d'arrêt sur ce point en disant :

*Maintenant, comme chaque homme, quelle que soit sa sphère d'activité politique, religieuse, artistique ou scientifique, est l'enfant de son temps, comme il a pour mission de réaliser les contenus essentiels qui en sont la substance et de leur donner la forme qu'ils réclament, la destination de l'art doit consister de même à trouver pour l'esprit d'un peuple l'expression artistique la plus convenable.*¹⁷⁰

¹⁶⁸Ibid., p. 693

¹⁶⁹Ibid., pp. 703- 704

¹⁷⁰Ibid., p. 739

Il convient donc dans cette clôture de la deuxième partie de notre recherche de montrer comment les différences essentielles de l'art que nous avons mentionnées, donnent naissance aux différentes déterminations de formes d'art qu'on rencontre aujourd'hui dans le domaine de l'art et surtout montrer qu'elles sont toutes le produit de l'imagination créatrice de l'artiste.

CHAPITRE III : LES DETERMINATIONS ESSENTIELLES DE L'ART

La conception hégélienne de l'art ne fait pas seulement de l'art une activité purement théorique mais aussi une activité pratique. Le beau n'est plus simplement une idée, mais une idée susceptible de se manifester dans l'extérieur et donner naissance à quelque chose de palpable, de visible et de touchable. Cette possibilité de l'art de devenir par exemple un lieu d'habitation ou d'adoration en tant que tel honore le caractère supérieur de l'homme sur la nature et sur les autres animaux qui lui ressemblent. Car, ce qui fait l'humain c'est la raison en tant que faculté qui lui permet de non seulement de sentir et de ressentir (l'instinct) mais aussi de connaître et de juger (la raison), d'inventer et de construire ou de fabriquer. Si donc, l'animal s'arrête au niveau de l'instinct avec son stade supérieur la mémoire, l'homme va un plus au-delà de la mémoire en tant qu'il est en même temps un *homo sapiens* et un *homo faber*. Ce désir incessant habite l'homme et le place au cœur de l'univers en faisant de lui une valeur absolue par qui les autres valeurs arrivent au monde. Il est donc question d'étudier dans le présent chapitre les concrétisations nécessaires qui ont sorti l'art d'une simple idée pour faire de lui la matérialisation sensible susceptible de procurer à lui le bonheur et la joie dont Hegel fait mention dans son ouvrage.

I-HEGEL ET L'ARCHITECTURE

*« Quand l'art fait apparaître son contenu dans le monde réel et s'y développe sous une forme déterminée, c'est comme art particulier ; aussi, en traitant d'un art spécial, nous pouvons en même temps parler du commencement réel de l'art ».*¹⁷¹

Le constat hégélien au sujet de la détermination des formes d'arts particuliers stipule que l'art est une activité humaine qui, en se matérialisant dans le monde sensible laisse la possibilité à tout homme d'avoir en face de lui le produit de la création du génie d'un artiste et de vivre non plus les œuvres de la nature mais plus précisément celles de l'esprit. De ce fait, il est important de noter que dans la logique de Hegel, l'une des marques particulières de l'esprit sous la forme sensible et de manière pratique est l'architecture.

Par architecture nous entendons l'art de bâtir et d'ornez les édifices. L'architecture renvoie beaucoup aux arts du dessin. Cet art au cours de l'histoire va toucher les différences essentielles d'art traitées précédemment à savoir le symbolique, le classique et le romantique.

¹⁷¹HEGEL, *Esthétique*, II, p. 26

I.1-Du caractère symbolique de l'architecture

La problématique centrale dans l'architecture symbolique est la question du sacré. A cette question Goethe répond : *c'est ce qui réunit plusieurs âmes.*¹⁷² Le divin apparaît donc à ce titre comme ce qui tient les hommes en communauté et constitue l'élément de l'architecture symbolique. Ce principe est déterminant dans la construction de la tour de Babylone. Ce gigantesque ouvrage, élevé dans la plaine de l'Euphrate par les hommes. Mais, ce n'est pas l'ouvrage en lui-même qui fait ressortir ce culte mais plutôt la mise en commun des forces et des efforts pour la réalisation de l'édifice et cette communauté des forces et des efforts constitue ce que Goethe appelle *le sacré*. En d'autres termes, ce principe social qui va au-delà de la famille en tant qu'il fonde des intérêts hautement supérieurs à ceux de la famille et qui surpassent même par ailleurs l'intérêt général pour se déterminer comme étant un intérêt divin. C'est pourquoi Hegel pense que :

*Le sol creusé et remué, des masses de pierres agencées et couvrant toute une contrée de formes architectoniques faisaient alors ce que firent depuis les mœurs, les coutumes, les institutions politiques et les lois. Une pareille construction est, en même temps, symbolique, puisqu'elle ne signifie autre chose que ce lien lui-même, c'est-à-dire ce qu'elle est réellement, puisqu'elle ne peut exprimer que d'une manière extérieure, par sa forme et son aspect, le principe religieux qui unit les hommes.*¹⁷³

Par ailleurs, Hegel, après avoir mentionné la tour de Babylone comme étant un élément fondamental pour le culte du sacré pense tout de même que ce culte s'est refroidi, à un moment de l'histoire de l'humanité du simple fait que les hommes se sont séparés laissant tout au moins un symbole gigantesque caractéristique de leur union. Ce genre d'images est fréquent dans l'ouvrage de Hegel. On y retrouve en dehors de la tour de Babylone, celle de Belus dont parle Hérodote, cet édifice en forme carré qui donnait toutes les allures d'être un temple. En effet, cet ouvrage élevé de manière indépendante n'a d'autre but que de servir au même titre que la tour de Babylone de véritable édifice religieux. A ce titre, Hegel précise que :

*La forme, en effet, reste encore ici abandonnée au hasard et à l'accidentel. Elle est déterminée seulement par le principe matériel de la solidité ; c'est la forme d'un cube. En même temps, on se demande quel est le sens de l'ouvrage considéré dans son ensemble et en quoi il présente un caractère symbolique.*¹⁷⁴

¹⁷²Op. Cit., p.35

¹⁷³Ibid., p.36

¹⁷⁴Ibid., p.37

Seulement, la tour de Babylone, la tour de Belus et autres constructions de ce genre n'ont pour seul but aux yeux de Hegel que de traduire l'idée du sacré sous la forme des symboles. Cependant, il faut voir que l'enfermement de l'architecture à cette ultime fin utilitaire s'est fragmentée pour donner naissance à une forme particulière qui va établir un lien entre l'architecture et la sculpture.

L'analyse précédente faite sur l'architecture montre que l'architecture est une activité indépendante et produit des symboles purement abstraits c'est-à-dire, qui ne ressortent pas clairement le lien étroit entre le contenu et la forme dans le sensible. C'est pourquoi, il est important pour nous de revenir à ce sujet pour montrer comment l'élément spirituel s'intègre dans le sensible sans toutefois l'endommager. En effet, si l'art parvient déjà à matérialiser sous la forme concrète les idées de la religion, il se perd dans l'accidentel et le contingent. Le caractère fondamental ne peut ressortir que du mixage de l'architecture à la sculpture. Dans ce sens, il revient beaucoup plus la force universelle de la vie naturelle telle que nous le démontrions en s'appuyant sur la conception répandue en Orient où seul le principe spirituel représenté est adoré. Cette idée est très précise dans la philosophie hégélienne de l'art car, « *l'idée de la puissance productrice de la nature fut représentée d'abord et adorée sous l'emblème, l'organe de la génération : le phallus et le lingam. L'Inde fut le siège principal de ce culte* ». ¹⁷⁵

De telles représentations sont fréquentes et présentes dans d'autres pays à l'instar de l'Egypte où on célébrait des fêtes à l'honneur de Bacchus en lieu et place du phallus. Les architectures qu'on retrouve ici en Inde sont des productions gigantesques en qui, en tant que telles étaient considérées comme étant de véritables emblèmes au service de la vénération de la force productrice de la génération. Ce que Hegel note en écrivant :

Ce sont de gigantesques images, en forme de colonnes de pierre massive, élevées comme des tours, plus larges à la base qu'au sommet. Originellement elles n'avaient d'autre but que d'être des emblèmes, et elles étaient des objets de vénération. ¹⁷⁶

On voit donc par-là comment ces emblèmes étaient le lieu par excellence d'un culte en l'honneur de Dieu. On trouve aussi une telle explication dans la Grèce antique où l'esprit grec en se matérialisant dans la nature se transforme à quelque chose qui explique le caractère éthique de l'objet représenté. Hérodote mentionne à ce titre, les représentations des colonnes

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 39

¹⁷⁶ *Idem.*

ayant la forme de l'organe viril d'un homme à Sésostris représente fait le degré de puissance et de faiblesse mis en jeu lors des différents affrontements qu'il eût avec ses adversaires.

Cependant, le lien entre l'architecture et la sculpture est très manifeste dans les monuments qu'on retrouve dans l'Égypte antique. Ici, on retrouve par exemple des *Obélisques* qui ont leur forme très singulière et non empruntée à la nature ou à l'animal. Les *Obélisques* en tant que monuments architectoniques en Égypte ont pour seul but de servir de demeures ou temples et n'ont de sens que par rapport à la lumière qui provient de l'extérieur. A ce titre Hegel pense qu' : « *ils étaient consacrés au dieu du soleil, dont ils devaient, à la fois, recevoir et présenter les rayons* ». ¹⁷⁷ Autrement dit, en Égypte, le *Mithra*, le *mède* ou le *perse* tel que le pense Creuzer était soumis à la dépendance de la ville du soleil (On-Héliopolis) qui déterminait la constitution des éléments du monument car, les monuments n'avaient pas de sens en eux-mêmes et tout leur sens leur provenait des rayons du soleil.

Par contre dans les *Memnons* et les *Sphinx* qui avaient la forme humaine, il faut noter qu'elles étaient des figures humaines très colossales et assises. Ces deux figures subissent aussi le principe qui s'appliquait aux premiers *Obélisques*. Mais, on note un point très particulier dans la construction de ces derniers c'est qu'ils sortent de leur caractère purement sculptural pour se prévaloir en tant qu'ouvrages architectoniques. Toutefois, ils gardent toute leur signification que par rapport à la lumière du soleil. C'est la raison pour laquelle Hegel pense que :

Les Egyptiens et les Ethiopiens adoraient Memnon, le fils de l'aurore, et lui offraient des sacrifices lorsque le soleil darde ses premiers rayons ; de sorte que l'image du dieu saluait, avec la voix, ses adorateurs. Ainsi, ce n'était pas par sa propriété de rendre des sons, d'avoir une voix, ou simplement par sa forme, qu'il avait de l'importance et de l'intérêt, c'était par son existence vivante, comme oracle, comme révélation ; et, cependant, la signification de celle-ci encore que symbolique. ¹⁷⁸

Du point de vue hégélien, l'ensemble de ces monuments se rapproche plus au moins de la sculpture que l'architecture. Aussi, chaque monument pris individuellement ne se manifeste pas de manière isolée mais reste attaché au principe directeur de production dans toute sa dépendance et non plus dans toute son indépendance. D'où, il y a une multiplication indéterminée pouvant donner naissance à des constructions plus gigantesques en forme de temples et de labyrinthes ou d'excavations souterraines. Toutefois, cette forme d'architecture,

¹⁷⁷*Ibid.*, p. 40

¹⁷⁸*Ibid.*, p.41

au regard de cette dépendance, vis-à-vis de l'extérieur, est la conséquence directe du passage du symbole au classique.

Si, les monuments dans l'architecture en Egypte et en Inde expriment déjà les rapports de l'égyptien ou de l'indien au monde environnant, il faut noter cependant que ces monuments dans la grande majorité nous apparaissent comme étant mystérieux du fait qu'ils sont fermés en eux-mêmes. On parle beaucoup dans le langage d'Hérodote d'architectures souterraines. Ces dernières servaient d'asile aux hommes et de demeures aux dieux. De semblables monuments se trouvent sous terre en Inde, à Salsette, en face de Bombay, à Ellora, dans la haute Egypte, et en Nubie mais aussi dans les montagnes de Judée et dans le Harz auprès de Goslar. Ces ouvrages étaient bien différents de ceux décrits précédemment. En faisant leur description, Hegel écrit :

C'était des espèces de cathédrales souterraines, des constructions faites dans le but d'inspirer une surprise religieuse, le recueillement, qu'excitait encore la vue des images et des représentations symboliques, des colonnades, des sphinx, des Memnons, des éléphants, de colossales idoles taillées sur le roc même, sortant en groupes, avec le bloc entier encore en informe de la pierre : on semait aussi des colonnes dans ces cavernes. Au-devant, sur la face du rocher, plusieurs de ces édifices étaient entièrement ouverts ; d'autres étaient ou tout à fait sombres ou seulement éclairés par des flambeaux ; quelques-uns avaient simplement une ouverture en haut.¹⁷⁹

Du point de vue hégélien, les monuments présentés ici, en tant que productions architectoniques sont d'abord des cavernes qui précédaient les cabanes dans le sens de l'art. Pour dire que les premières formes d'architecture que l'humanité ait connues sont des cavernes c'est-à-dire ces lieux souterrains qui servaient d'habitation et de demeure des morts dont décrit Platon dans le livre VII de *La République*. Ici, le spirituel commence à se détacher de tout ce qui n'est pas de lui. Aussi, l'esprit nous apparaît dans sa nature individuelle comme étant une chose concrète en opposition avec l'idée selon laquelle les êtres s'absorbent dans la nature tout en se détruisant ; l'individualité constitue pour ainsi dire le principe de la conception véritable de l'esprit.

Cette conception fait de l'esprit une substance en tant que signification intérieure qui se sépare du corps et le corps ne représente à ce titre qu'une sorte d'enveloppe extérieure qui se déploie autour de l'appareil architectonique. C'est pourquoi, Hegel pense que les pyramides sont de simples cristaux ou des enveloppes qui renferment un noyau, un esprit invisible et servent seulement à la conservation de son corps. Dans ce sens il dit : « *c'est dans ce mort*

¹⁷⁹*Ibid.*, pp. 47-48

caché, qui ne se manifeste qu'à lui-même, que réside tout le sens du monument ». ¹⁸⁰En un mot, l'architecture vue, sous l'angle de sa dépendance avec l'art classique apparaît comme étant un moment essentiel dans la conservation de l'intériorité de toute chose malgré son caractère extérieur visible. Le monument qui nous apparaît donc n'a pas de sens en lui-même mais sert tout simplement d'enveloppe à la signification. Or, ce qu'on recherche dans l'architecture c'est la réunion du contenu à la forme qui reste encore informe dans l'architecture indépendante.

I.2- De l'architecture Classique

L'architecture, lorsqu'elle est purement indépendante ne manifeste pas de manière claire le rapport entre le contenu et la forme. Le contenu apparaît comme étant quelque chose de purement intérieur qui en se matérialisant conserve son caractère mystérieux et retourne pour ainsi à lui-même. La forme quant à elle apparaît comme étant une simple enveloppe qui couvre le contenu. Il n'y a donc pas un lien véritable dans la manifestation de l'idée dans le monde ou s'il y a, ladite manifestation est très sombre. Car, tous les monuments de l'architecture indépendante ne se livrent pas en nous dans leur entièreté. Aussi s'est-il développé à la suite de l'architecture indépendante l'architecture classique qui dans son déploiement transforme l'utile en beau mais sans toutefois représenter de manière claire l'esprit dans sa véritable réalité.

L'architecture classique repose sur trois principes majeurs à savoir : le caractère de l'idée générale développée dans l'art, le but pour lequel l'œuvre est construite et enfin le développement de l'architecture classique dans la vie.

Parler de l'idée générale dont traite l'architecture classique revient à faire un retour éminent et évident au concept primitif mis en jeu dans le débat autour du rapport de l'art à la raison. La problématique déjà prise en compte par nous fait ressortir que la conception hégélienne fait de l'art le produit de l'esprit. Cependant, dans l'architecture classique, la question de l'idée ne se pose pas seulement dans l'ouvrage qui est produit en lui-même mais aussi, aux jugements que l'ouvrage est soumis, soit même par sa relation avec les autres arts. Ces deux modes de représentation se réunissent dans l'architecture classique. Car, on rencontre des ouvrages qui sont produits à l'image d'autres arts et en portent même leur signification ou que l'homme personnifie certains éléments de la nature pour nous communiquer ses émotions et ses sentiments. Nous vivons donc là dans un monde double à

¹⁸⁰*Ibid.*, p. 53

savoir : celui de dépendance arbitraire et celui d'indépendance absolue. On constate donc par là que l'idée générale de l'architecture se détache de l'ouvrage qui est produit et réclame pour ainsi une existence indépendante. A ce titre, Hegel souligne en disant :

*Ce but devient aussi déjà le principe régulateur qui s'impose à l'ensemble de l'ouvrage, détermine sa forme fondamentale, son squelette, en quelque sorte, et ne permet ni aux matériaux ni à la fantaisie ou à l'arbitraire de se montrer indépendamment de lui pour leur propre compte, ainsi que cela a lieu dans les architectures symbolique ou romantique.*¹⁸¹

Si l'œuvre architectonique a pour objet le spirituel, on se pose alors la question de savoir quel est le but de cet art et quelles sont les circonstances qui président à sa production ou sa réalisation dans le sens de l'élévation de l'esprit ? A la question, Hegel répond en disant :

*Faire que la construction soit en harmonie avec le climat, l'emplacement, le paysage environnant, et dans l'observation de toutes ces conditions, se conformer au but principal, produire un ensemble dont toutes les parties concourent à une libre unité, tel est le problème général dont la solution parfaite doit révéler le goût et le talent de l'architecte.*¹⁸²

De ce point de vue, les architectes en produisant, doivent tenir compte de tous les paramètres qui entrent en jeu dans la construction des ouvrages architectoniques. Il s'agit pour ce faire, d'établir une harmonie visible entre les éléments extérieurs qui suscitent et favorisent la réalisation de l'ouvrage mais aussi du contenu qui doit se manifester dans la nature. L'esprit ne se manifeste donc pas dans toute son unité et dans toute sa liberté que si tous ces paramètres sont pris en compte. C'est ainsi qu'on peut voir chez les grecs, des constructions ouvertes, des temples, des colonnades et des portiques qui au départ servaient de lieux de tourisme et devenir l'objet principal de l'architecture.

Seulement, nous pouvons dire que l'architecture est au service d'une fin utilitaire et laisse la beauté nous apparaître comme étant une apparence ou un simple ornement de l'esprit ou de l'idée. Ce principe fondamental de faire de la beauté l'apparence sensible offre plus de liberté à l'objet de l'architecture. L'architecture a donc un but religieux car, « *ce qui offre le plus de liberté, dans cette sphère, est donc le but religieux ; c'est le temple, comme servant*

¹⁸¹ *Ibid.*, II, p. 62

¹⁸² *Id.*

*d'abri à un objet divin, qui appartient déjà aux beaux-arts et a été façonné par la sculpture : à la statue du dieu ».*¹⁸³

Si l'architecture symbolique, pour se déterminer comme forme d'art emprunte à la nature les formes organiques, nous pouvons dire que l'architecture classique élabore elle-même son plan d'action et sa configuration générale en visant un but bien déterminé qui est intellectuel. Le goût qui détermine la forme extérieure constitue un élément très primordial malgré le caractère limité de ses moyens utilisés dans l'architecture classique. Cependant, dans l'architecture classique, on note un ensemble de rapports essentiels déterminent la beauté en tant qu'un pur concept ou l'idée du beau.

L'étude faite sur les moments essentiels de l'architecture montre que l'architecture tire son origine tantôt des constructions en bois tantôt en pierres et de ces différents matériaux utilisés renvoient aux formes architectoniques. La construction en bois peut donc être regardée comme étant la première forme d'architecture que l'humanité ait connue. Allant dans ce sens, on ne peut que suivre l'opinion de Hirt que Hegel fait honneur en écrivant : « *la manière commune d'envisager les choses est d'imaginer une loi abstraite et simple pour expliquer une production complexe, telle qu'elle s'offre à nous, et qui s'est antérieurement développée* ». ¹⁸⁴ Pour Hirt, les éléments primitifs, dans l'architecture grecque antique se rattachent à la maison et à sa construction en bois. Le bois se trouve donc pour ainsi dire le matériau primitif dans l'origine de l'architecture.

Du point de vue de Hirt, la maison est construite pour servir de lieu d'habitation à l'homme et pour le protéger de certains obstacles naturels à savoir : la pluie, la neige, les animaux et des autres hommes. C'est pourquoi, la maison est toujours bâtie sous la forme d'une enceinte bien fermée afin d'asile de secrets à la famille qui y habite. Par conséquent, la maison ne sert qu'à un but purement humain car, elle est construite par des hommes pour être au service de l'homme et pour l'homme. Pour Hegel : « *la maison est un ouvrage dont les parties sont combinées de manière à servir à des buts humains. Aussi, l'homme en bâtissant une demeure, se montre-t-il préoccupé de pourvoir à plusieurs choses à la fois, et de la faire servir à une multitude de fins* ». ¹⁸⁵

¹⁸³ *Ibid.*, p. 63

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 64

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 65

Par ailleurs, l'étude faite sur la construction de la maison par Hirt montre que, la maison n'est pas seulement faite en bois car, on trouve également les murs qui doivent soutenir la maison. Pour qu'une maison dure dans le temps, il faut une bonne fondation et des murs faits en pierres pour soutenir la maison. On comprend donc par là que la maison est un ensemble qui intègre des constructions en bois, des constructions à muraille mais aussi des constructions en pierres. Mais au regard des éléments utilisés dans la construction, nous sommes toujours amenés à dire que le bois est l'élément primitif utilisé dans les constructions architectoniques car, tout dans la construction d'une maison commence avec le bois et finit avec le bois.

Aussi, les différences essentielles qu'on fait mention sur les distinctes reposent sur le point mécanique qu'on porte sur la relation des parties de la maison à savoir : la partie qui supporte et de l'autre la partie qui est supportée. Toute forme de maison se détermine pour ainsi dire par ce rapport dont il ne convient plus ici de faire une analyse approfondie. Car toute maison est construite non seulement pour servir de lieu d'habitation mais pour traduire aussi la volonté et les goûts des hommes. La volonté manifeste de l'homme et ses goûts subjectifs montrent que tous les hommes bien qu'ils ont la même volonté s'opposent au niveau des choix des goûts d'où la variation et la multiplicité des styles dans l'architecture classique.

A la contemplation d'un ouvrage architectonique, on est déjà à mesure dès le premier contact de noter les différences essentielles au niveau de l'usage des styles que Hegel appelle tantôt des colonnes tantôt des ordres d'architecture. De son analyse, on peut retenir trois ordres : *le dorique*, *l'ionique* et *le corinthien*. Cependant, l'architecture grecque antique en faisant usage du bois et des pierres vise un but extérieur à elle-même et ne sert pas d'ornement à la beauté. Or, il s'agit de construire en respectant les règles de l'art. Aussi, en étudiant les différents styles précédemment mentionnés, on se rend compte qu'ils se rapportent tous aux différents rapports que la hauteur des colonnes entretient avec leur épaisseur, les différentes espèces de base et des chapiteaux et des rapports des distances entre elles. Tous ces différents styles ne s'appliquent aux constructions architectoniques que par rapport la manière dont on veut que la maison soit bâtie.

Les ordres dorique, ionique et corinthien utilisés dans la construction d'une maison servent à plaire pour le premier ordre pour la solidité de l'édifice, le deuxième à la simplicité du monument par sa légèreté et son élégance tandis que le style corinthien a pour rôle de

conserver le principe de l'ordre ionien tout en donnant à la construction le plus d'éclat possible pour plaire à la vue. C'est la raison pour laquelle Hegel pense que : « *l'ordre corinthien conserve le principe de l'ordre ionien. Avec une égale élégance, il s'élève à une magnificence pleine de goût et déploie la plus grande richesse d'ornements et de décorations* ». ¹⁸⁶Il faut cependant noter que l'usage du style *dorien, ionique* ou *corinthien* se fait différemment dans les architectures grecque, antique, romaine ou égyptienne. Aussi, si dans l'architecture classique où l'élément spirituel se retire dans son intérieur laissant la forme qui doit la manifester seulement en tant qu'enveloppe, dans l'architecture romantique, le monument sort du service des intérêts utilitaires pour être au service des intérêts spirituels et divins. La maison n'est bâtie à ce niveau que pour représenter de manière sensible le symbole de l'esprit divin.

I.3- Du caractère romantique de l'architecture

L'architecture romantique naît beaucoup plus pendant la période du moyen âge avec la propagation du goût français dans les arts comme étant quelque chose de barbare et de grossier. Ce goût des français sera critiqué et voire rejeté par les théoriciens de l'art mais trouvera écho chez un certain Goethe qui va inspirer de l'antipathie pour ce goût. C'est à ce moment que l'intérêt sans cesse sera porté sur les arts des français dans leur rapport avec le christianisme. Goethe y trouve un lien et une harmonie entre les monuments des français et le christianisme et en fait toute une architecture fondée sur le gothisme.

Si, l'architecture indépendante et l'architecture dépendante restent soumises à un seul but servir d'abri aux hommes et aux dieux, elles se réunissent tout de même précisément dans les monuments architectoniques de l'Orient de la Grèce en un type fondamental qui doit uniquement servir d'abri et s'effacent à l'appropriation de ce but. L'architecture romantique en tant que production de l'humain sort de la dépendance ou de l'indépendance du monument pour être libre et servir les intérêts divins de l'esprit. Ici, la maison n'est plus construite pour servir simplement d'abri à l'homme mais plutôt pour être au service du culte chrétien. Elle n'est donc plus une simple enceinte fermée partout mais un ensemble configuré pour représenter l'idée que l'homme a de son créateur. C'est pourquoi Hegel affirme que :

La maison s'élève indépendante dans ce but, libre pour elle-même. Ainsi, cette maison de Dieu, cet édifice architectural se montre en général conforme à sa destination, parfaitement appropriée au culte et à d'autres usages ; mais son

¹⁸⁶*Ibid.*, p.82

*caractère consiste principalement en ce qu'il s'élève au-dessus de toute fin particulière, parfait qu'il est en soi, indépendant et absolu.*¹⁸⁷

D'après Hegel, le monument tel qu'il est construit, est fait pour être éternel en lui-même car, il manifeste déjà en lui l'idée d'éternité qui est celle du divin. La maison de Dieu se distingue pour ce faire des autres maisons qui ne servent qu'à des buts extérieurs à elles de telle sorte qu'on observe un parallélisme entre l'intérieur et l'extérieur dans la maison de Dieu. Ici, à l'intérieur rien n'est fait et construit pour en faire une habitation des hommes et pour être rempli par être rempli par des hommes. A l'extérieur, l'édifice religieux est construit de telle sorte qu'il s'échappe et s'efface dans les airs. Ce caractère indéterminé de la maison de Dieu est la manifestation sous la forme sensible du caractère infini de Dieu dans toute sa bonté et dans toute sa beauté.

A partir de là, l'architecture romantique telle qu'analysée par Goethe se détache de la destination purement extérieure au service de l'utile pour en faire une forme d'art au service de la manifestation de quelque chose en soi. Cette détermination de l'idée dans la nature sous la forme d'un art laisse donc voir un caractère libre de l'idée dans ses déterminations particulières mais non de manière accidentelle. Allant dans cette optique Hegel pense que :

*La substance du tout se partage et se dissémine dans les divisions infinies d'un monde de formes individuelles ; mais, en même temps, cette immense diversité se classe avec simplicité, se coordonne régulièrement, se distribue avec symétrie. L'idée totale s'affermi, en même temps qu'elle se meut et se déploie avec l'eurythmie la plus satisfaisante pour les yeux ; elle ramène cette infinité de détails à la plus ferme unité, et y introduit la plus haute clarté, sans leur faire violence.*¹⁸⁸

L'architecture romantique développe son idée générale ou son caractère spécifique à s'occuper de l'élément primitif qui caractérise l'architecture gothique dont la structure concerne beaucoup plus celle des églises chrétiennes par opposition à celle décrite sur les temples grecs. Il s'agit précisément ici de la maison de Dieu qui aux yeux de tous apparaît comme étant une enceinte fermée. Mais ce qui frappe lorsqu'on contemple la maison de Dieu c'est sa configuration qui diffère de celle des maisons qui servent uniquement de lieux d'habitation aux hommes. Alors que l'église dans sa forme extérieure manifeste déjà l'idée de ce qui est pratiqué à l'intérieur à savoir le recueillement de l'âme. C'est pourquoi Hegel souligne que :

¹⁸⁷*Ibid.*, II, p. 87

¹⁸⁸*Ibid.*, pp. 88-89

*C'est le lieu du recueillement de l'âme elle-même, qui s'enferme aussi matériellement dans l'espace. Mais si, dans la méditation intérieure, l'âme chrétienne se retire en elle-même, elle s'élève, en même temps, au-dessus du fini ; et ceci détermine également le caractère de la maison de Dieu. L'architecture prend, dès lors, pour signification indépendante de la conformité au but, l'élévation vers l'infini, caractère qu'elle tend à exprimer par les proportions de ses seules formes architectoniques.*¹⁸⁹

D'après Hegel, l'idée que l'architecture romantique manifeste sensiblement se trouve en opposition avec celle que manifeste la construction des temples grecs, en ce sens cette idée est la manifestation du calme de l'âme dans l'architecture romantique qui, en se détachant de la nature extérieure des choses et du monde des apparences se recueille en elle-même et s'élève au-delà des limites des sens. La construction des temples et des maisons de Dieu ne se fait pas pour ainsi au hasard car, chaque édifice est construit en respectant le but qu'il doit atteindre. C'est ainsi que les édifices de l'architecture classique par exemple s'étendent horizontalement alors que ceux de l'architecture romantique s'élèvent du sol et se perdent dans les airs. Il y a donc dans l'architecture romantique un oubli manifeste du monde extérieur et des intérêts particuliers de la vie dans le monde sensible.

Par ailleurs, les ornements dans l'architecture romantique diffèrent des ornements dans l'architecture classique. Dans l'architecture classique, les architectes font un usage mesuré dans les décorations de leurs édifices. Tandis que dans l'architecture romantique, on en fait un usage grandiose et massif des décorations pour manifester la grandeur de ce qui est représenté ici comme sujet. D'où, l'architecture gothique va un peu plus au-delà des simples surfaces en les subdivisant pour matérialiser comment l'esprit s'élève progressivement des simples apparences à l'idée de Dieu. Hegel voit l'importance de l'usage de ladite décoration en écrivant :

*Du reste, la chose principale, dans ce monde de décoration, consiste à ne pas briser les lignes principales de la multiplicité et la variété des ornements, mais à les faire dominer et apparaître nettement à travers cette multiplicité, comme l'essentiel à qui tout se rapporte.*¹⁹⁰

De plus, la décoration et l'ornementation des édifices reposent sur un principe d'harmonie dans l'architecture romantique. Car, le romantique ne s'occupe d'un but extérieur à son objet de production mais se soucie beaucoup plus de la concentration de l'objet sur lui-même et du retour de l'âme sur elle-même. Cependant, le romantique n'affirme pas l'existence de l'objet indépendamment du monde extérieur mais pense plutôt que le

¹⁸⁹*Ibid.*, p. 89

¹⁹⁰*Ibid.*, pp. 100- 101

monument ou la maison une fois produit ne doit pas être au service d'une fin utilitaire mais doit par contre être à son propre service. Il n'y a donc pas lieu de porter son regard sur l'usage massif et visible des décorations faites sur les temples ou des maisons comme c'est le cas dans l'architecture classique mais de s'intéresser à la dimension spirituelle de l'usage des dites décorations.

A la lumière de ce qui vient d'être dit, il est clair de remarquer que l'architecture touche beaucoup plus l'élément inorganique qui apparaît comme étant la première manifestation de l'esprit. Cependant, le déploiement de cette forme d'art a tendance à se détourner des voies de l'esprit en ce sens que l'architecture s'attache parfois aux fins extérieures à elle alors que l'esprit doit être son contenu véritable. On voit donc la complexité de la manifestation de l'esprit dans toute son objectivité en ce sens qu'il doit toujours faire intervenir le monde extérieur à lui. Ce moment essentiel dans la production des œuvres d'art a pour conséquence directe le retour de l'esprit sur lui-même et le détachement de l'art de l'élément inorganique qui favorise pour ce faire l'éclosion d'une autre forme d'art à savoir la sculpture.

II-Hegel et la question de la sculpture

Si dans les monuments architectoniques, le contenu perce bien à travers les formes dites extérieures sans pour autant les pénétrer de telle façon à faire apparaître l'esprit dans son unité au dehors, l'art sort donc du règne des choses inorganiques pour exprimer plus parfaitement l'esprit dans toute sa perfection. Ce chemin que parcourt l'esprit dans son détachement à l'élément physique pour revenir en lui-même constitue le principe directeur de la sculpture. Cette forme particulière qui sort l'esprit de la dépendance du monde sensible pour se retourner en lui-même est la conséquence de l'attachement de la sculpture à certains principes généraux qui dirigent l'idée de la sculpture. Ces principes, dans leurs différences essentielles fondent l'idée selon laquelle l'idéal classique est la réalisation parfaite de la sculpture pour enfin faire éclore les différences essentielles qui caractérisent la sculpture.

II.1-Les principes généraux de la sculpture

Dans ses propos liminaires, Hegel écrit :

La sculpture, considérée en général, réalise ce prodige : que l'esprit donne une image de lui-même au travers d'une chose purement matérielle, et la façonne de telle

*sorte, qu'il devient présent en elle et y reconnaît la forme parfaite de sa vie intérieure.*¹⁹¹

Par ces propos, Hegel estime que la sculpture se fonde précisément sur l'élément spirituel est le plus important dans la production artistique. Ici, il ne s'agit plus de s'occuper de l'élément sensible qui enlève au contenu ou à l'esprit toute sa grandeur. Il revient donc pour ainsi de sortir l'esprit des griffes de la servitude du monde sensible pour faire en sorte qu'il retourne dans sa maison en tant qu'il a de sens parce qu'il est esprit dans son intériorité. Aussi, le contenu essentiel de la sculpture est l'esprit dans toute son objectivité. « *C'est pourquoi Hegel pense que : « l'esprit, comme esprit, est, à la vérité, toujours subjectivité, conscience intérieure de soi-même, toujours moi ».*¹⁹² L'esprit en s'extériorisant doit donc toujours demeurer identique en lui-même. Seulement, ce moi, influencé par les passions, les émotions et les sentiments peuvent par moment sortir du cadre de son objectivité pure pour devenir un élément contingent en se posant dans le monde des apparences comme étant une existence accidentelle qui met en évidence la personnalité de l'homme.

Dans ce sens, l'esprit ne peut plus exister comme esprit en tant que moi absolu mais esprit en tant que sujet. « *Ainsi, l'esprit objectif a bien conscience de lui-même, mais une conscience et une volonté qui ne se détachent pas du contenu qui est leur base et doit les remplir ; elles forment avec celui-ci une indivisible unité ».*¹⁹³ De ce fait, la sculpture représente le divin en soi et pour soi, dans son calme infini et sa sublimité, immobile, éternel sans personnalité tout à fait subjective et sans désaccord avec l'action ou la situation. Aussi, l'élément spirituel ne pouvant plus retourner sur lui-même commence à prendre conscience de lui-même du fait qu'il doit s'extérioriser dans l'élément extérieur qui n'est autre que le corps.

Par ailleurs, si dans l'architecture classique la maison est l'élément à qui l'art doit donner une forme, la sculpture quant à elle trouve son élément de représentation dans la forme humaine. De ces deux éléments, nous pouvons dire que la maison est une invention de l'imagination créatrice mais non une production artistique tandis que le corps en tant qu'élément de la représentation de la sculpture est donné par la nature et non inventé par les artistes. On assiste donc à un retour imminent à la théorie de l'imitation mais de manière rationnelle. Hegel ne dit-il pas :

¹⁹¹HEGEL, *Op. Cit.*, II, pp 116-117

¹⁹²*Ibid.*, p. 117

¹⁹³*Ibid.*, p. 119

*C'est à la philosophie de la nature de nous expliquer cette correspondance mutuelle du concept et de la forme corporelle, de l'âme et du corps ; c'est à elle de montrer que les divers systèmes d'organisation chez les animaux, dans la structure et la forme intérieure de leur corps, comme l'accord réciproque des parties et la fonction des organes spéciaux, correspondent aux divers moments du concept, et, par-là, de faire voir jusqu'à quel point ce sont les côtés particuliers de l'âme elle-même qui sont ici réalisées.*¹⁹⁴

On note pour ainsi dire une harmonie incommensurable entre le contenu et la forme qui d'ailleurs est la conséquence directe de la conception de la sculpture comme un art qui manifeste dans ses productions l'idéal classique. Cet idéal se montre clairement dans la sculpture en ce sens que dans la sculpture, le contenu se donne dans toute sa clarté en tant qu'esprit et s'approprie sa forme.

II.2-L'idéal de la sculpture

Apparue dans un espace artistique dominé par des arts du dessin et des images, la sculpture est une forme particulière qui s'attache à la production des images. Ces images sont des objets sculptés à forme humaine pour exprimer une idée de manière symbolique. Tout dans la sculpture n'est donc que symbole au service de l'idée car, « *ce qu'ils exécutent ainsi est une espèce de symbole, en ce sens que l'image ne fait qu'indiquer l'objet vivant, et reste parfaitement infidèle, quant à sa représentation et à sa signification* ». ¹⁹⁵

Seulement, l'imperfection manifeste de la sculpture quant à la représentation du contenu dans sa forme existentielle montre que par moment l'objet sculpté peut parfois être étranger à la forme qu'il représente. On peut à ce titre noter l'idée de pitié qui apparaît toujours sous de mauvaises représentations. Or, l'idée de pitié telle que pensée par Hegel doit seulement être l'objet d'un rappel de ce qui est représenté tandis que les accessoires de représentations sont ajoutées par l'âme elle-même qui image la forme à donner la pitié de manière sensible.

Il convient donc de dire que si dans l'idée que la sculpture est destinée à représenter se rapporte par exemple à la transition culturelle, si cette idée s'adresse à un peuple et à une culture en particulier qui a une obligation de reconnaître l'idée à travers l'image ou l'objet sculpté alors le but de la sculpture proprement dite est atteint. Car, il n'y a aucune modification ni changement entre l'image qui apparaît et l'idée représentée.

L'idéal de la forme d'art sculpturale repose sur le principe d'invariabilité de la représentation de la forme. Il s'agit là de la grande transition à l'éveil des beaux-arts qui

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 128

consiste à donner plus de liberté à l'artiste de produire et de reproduire en conformité à son idée. On assiste pour ainsi dire à la rupture de la conception traditionnelle de l'art qui l'enfermait dans une sorte de déterminisme naturel pour faire éclore la force et la vitalité de l'esprit. Aussi, selon Hegel :

*L'artiste ne se borne plus à rappeler à l'imagination une pensée profonde, que le spectateur porte déjà en lui-même ; il va jusqu'à représenter cette idée dans une forme individuelle, qui la rend vivante et visible ; aussi ne s'arrête-t-il plus à la simple généralité superficielle des formes.*¹⁹⁶

Du point de vue hégélien, la sculpture véritable se doit de donner une forme à l'idée telle sorte qu'on ressente qu'il y a une certaine adéquation entre les deux. Aussi, la sculpture n'a pas pour seul rôle de rendre sensible une idée mais surtout de faire en sorte que l'idée soit toujours vivante. Cet idéal de l'art sculptural est la résultante directe de la fragmentation de la sculpture en différences essentielles.

II.3-Les différences essentielles de la sculpture

Si l'étude précédente nous a permis de dire que la sculpture en tant que forme d'art particulier a pour principe directeur l'idéal classique et montrer comment cette forme d'art prioritairement à l'accomplissement de cette tâche, il faut cependant noter que ce but ne peut être atteint unique et univoque. Les différences essentielles dans le domaine de la sculpture constituent une des preuves concrètes de la conception plurielle de l'homme. On ne saurait donc plus créer une image universelle de représentation de la vierge Marie par exemple ou de l'enfant Jésus sauveur de l'humanité.

De ce fait, l'étude faite sur la sculpture montre que celle-ci à ses débuts a pour destination de créer des statues à visage humain dans le seul but religieux. Il s'agissait pour les sculpteurs de concentrer l'attention de l'homme sur le culte des idoles. Tout est idoles et les idoles sont la manifestation sensible de Dieu. Selon Hegel :

*Ici la sculpture reste dans sa pureté la plus parfaite, puisqu'elle représente l'image des dieux sans situation déterminée, dans une beauté simple et un repos majestueux, ou encore dans les situations simples et libres, sans action déterminée, inaccessibles au trouble et à l'agitation, tels que nous les avons plusieurs fois décrits.*¹⁹⁷

La statue est donc le siège de l'esprit divin qui se trouve au repos sur toute sa splendeur et sans être bouleversé ni détruit par l'action de l'homme. Après avoir montré leur attachement à Dieu, les sculpteurs vont donc commencer représenter les situations animées

¹⁹⁶*Ibid.*, p. 129

¹⁹⁷*Ibid.*, p. 179

auxquelles les dieux et les hommes font face, les conflits et les actions. Le moment essentiel de la sculpture devient pour ce faire le lieu d'expression de la raison humaine qui s'identifie en tant que raison dans l'action, le conflit et les situations. Cependant, l'expression de l'esprit dans sa liberté demeure encore imparfaite car, la statue reste toujours sereine et calme dans sa représentation. Aussi,

*Ce sont seulement dit Hegel des groupes libres qui n'expriment encore aucune action proprement dite, ou aucune suite d'actions ; ils sont d'ailleurs parfaitement propres à la représentation sculpturale et à une érection publique devant le Parthénon, où ils ont dû être originairement placés.*¹⁹⁸

Par ailleurs, la sculpture atteint son degré ultime va commencer à se détacher de l'élément divin et de l'élément humain pour se lancer dans la peinture en représentant les éléments purement spatio-temporels tels que le relief. Le relief apparaît ici comme l'un des moments essentiels du voyage de l'esprit dans l'élément sensible en tant qu'il sert comme dans la nature à la décoration et l'ornement de l'œuvre sculpturale.

Cependant, le passage de la sculpture de l'élément divin à l'élément naturel en passant par l'élément humain ne donne une plus lisibilité et visibilité du voyage de la raison dans l'art de la sculpture car, l'unité de l'âme dans son unité en tant que concept manque toujours. Cette remarque fondamentale est la résultante de ces propos de Hegel : « *mais le principe de la profondeur et de l'infinité de l'âme, de l'union mystérieuse de l'âme avec l'être absolu, de l'union spirituelle de l'homme, de l'humanité avec Dieu, lui manque complètement* ». ¹⁹⁹Cet idéal que vise la philosophie de l'art chez Hegel n'étant pas atteint dans la forme d'art de la sculpture laisse apparaître d'autres formes d'art capables de bien exécuter cette union qui manque dans l'art de la sculpture.

III-LA QUESTION DES ARTS ROMANTIQUES : COURONNEMENT DE LA RAISON DANS SON DEPLOIEMENT

Pressentie comme devant résoudre le problème de l'unité parfaite entre le contenu et la forme, la sculpture dans ses déterminations essentielles n'offre d'espace qu'au retrait du divin dans son intériorité. Ici, la forme n'exprime pas directement le contenu dont elle se veut l'enveloppe et ce qui prime c'est la subjectivité. Les arts romantiques sortent l'esprit des servitudes du monde extérieur pour en faire un élément libre et autonome car, la nature

¹⁹⁸*Ibid.*, p. 181

¹⁹⁹*Ibid.*, p. 206

substantielle et objective se sépare de toute individualité vivante et subjective sans pour autant se borner à la matière sensible.

III.1-La peinture première forme des arts romantiques : expression de l'existence et la vie

Si dans la sculpture l'objet qui sert de contenu à savoir Dieu se donne au monde des apparences par une enveloppe qui laisse voir le contenu dans un calme profond et sans force de mouvement, la peinture quant à exprime l'idée dans tout son mouvement. Dans la sculpture, l'individualité spirituelle sort de son intériorité pour prendre la forme extérieure en laissant tout de même la forme pénétrée par cette individualité spirituelle. Seulement, l'idée reste toujours concentrée sur elle-même et ne produit aucun mouvement de telle sorte qu'on puisse distinguer son existence morale de celle du monde extérieur.

Or, la peinture, en tant que forme d'art romantique sort du calme et du manque de vitalité manifestes dans la sculpture. Les couleurs utilisées se doivent donc d'exprimer selon le dessein du romantisme les sentiments et les émotions des hommes dans la vie quotidienne. L'usage des couleurs par les peintres ne se fait donc pas au hasard et les œuvres des peintres elles-mêmes expriment l'action de l'homme face aux problèmes qu'il fait face. Aussi, la peinture est considérée par Hegel comme étant la première forme d'art où l'homme se reconnaît. Il le dit en ces termes : « *Ici, en effet, pour la première fois, le principe de la personnalité finie, le principe de notre existence propre et de notre vie, se fraye la voie, et nous contemplons dans ses images ce qui se meut et agit en nous* ». ²⁰⁰

Du point de vue hégélien, le dieu en tant qu'objet de la sculpture sort du cadre du principe directeur du contenu devant guider la production sculpturale en ce sens qu'il apparaît comme étant un simple objet sensible. Or, dans la peinture, ce principe directeur acquiert une existence vivante et spirituelle où la société se reconnaît et constitue le nœud entre chaque membre de la société avec l'œuvre d'art. C'est pourquoi Hegel pense que : « *Ce n'est pas, comme dans la sculpture, un personnage immobile et fixé sur la base ; c'est l'esprit divin qui habite et agit au sein de l'Eglise* ». ²⁰¹ On assiste à une certaine harmonie entre le contenu et la forme où l'homme revendique par ses œuvres son indépendance vis-à-vis de Dieu et de la nature vis-à-vis des hommes. Cependant, on note tout de même un rapport d'intimité et de solidité entre Dieu et la communauté religieuse mais aussi le rapport entre l'homme la nature

²⁰⁰ *Ibid.*, p.213

²⁰¹ *Idem.*

environnante et les besoins de la vie finie. Il s'agit donc de manifester la vie sous tous ses aspects dans l'art de la peinture. « *Ainsi, le principe de la subjectivité est, en même temps, un principe de particularisation et de distinction et un principe de conciliation et de ralliement* ». ²⁰²

Toutefois, en tenant compte du caractère général de la peinture, de ses caractères particuliers et de ses différents degrés de développement, il est clair de dire que la peinture s'attache à la fusion du spirituel avec l'élément corporel, environnemental ou social. Cependant, ladite fusion ne se fait pas de manière parfaite car, le moyen d'expression de la subjectivité n'est pas totalement conforme à la subjectivité intérieure. D'où, la multiplication des figures dites artistiques dans l'espace sans valeur proprement artistique avec pour conséquence directe l'apparition de l'art des sons qui s'empare de la représentation pour une parfaite expression des sentiments et des émotions humains.

III.2-De la limitation de la peinture dans l'espace à la prolifération de la musique dans le temps et dans l'espace

Née des insuffisances manifestes de la peinture et de la sculpture en tant qu'arts du dessin, la musique se veut un art du son qui sort l'esprit des abstractions pures. Elle est même cet art et cette activité culturelle consistant à combiner les sons et les silences au cours du temps. Ces ingrédients principaux sont le rythme (la façon de combiner les sons dans le temps), la hauteur (la combinaison dans les fréquences), les nuances et le timbre. Dans ce cas, il existe deux méthodes de donner un sens à la musique : l'approche intrinsèque (immanente) et l'approche extrinsèque (fonctionnelle). Dans l'approche intrinsèque, la musique existe chez le compositeur avant même d'être entendue c'est-à-dire qu'elle est d'abord pensée et peut même avoir une existence par elle-même. Et dans l'approche extrinsèque, la musique est une fonction projetée, une perception sociologique par nature. A ce titre, on comprend donc clairement l'idée que l'être est musique est très ancienne et date avec les pythagoriciens qui selon Aristote : « *Tout ce qu'ils pouvaient montrer dans les nombres et dans la musique qui s'accordât avec les phénomènes du ciel, ses parties et toute son ordonnance, ils les recueillirent, et ils en composèrent un système ; et si quelque chose manquait, ils y suppléaient pour que le système fût bien d'accord et complet* ». ²⁰³ Il s'agit pour Aristote de montrer que les pythagoriciens font de la musique une combinaison harmonique des contraires, l'unification des multiples et l'accord des opposés. La musique apparaît donc

²⁰² *Ibid.*, pp 213-214

²⁰³ ARISTOTE, *La Métaphysique*

comme étant la science de la mesure en ce sens que cette science des sons a pour but l'éthique et la médecine et servait à calmer les passions humaines et à remettre les facultés de l'âme à leur juste place et lorsque l'expérience est réalisée pense Pythagore, l'être humain se sent lui-même et à mesure d'acquiescer les savoir-faire comme dans une sorte d'accordage de l'être humain qui cherche à exprimer la résonance universelle de la sagesse.

Par ce phénomène, la philosophie hégélienne montre parallèlement à ses origines de l'art musical que la musique est liée à l'être humain en tant qu'elle est le produit de son activité. C'est pourquoi, loin d'être un art qui naît ex nihilo, elle est cet art qui est conçu et perçu par une personne ou un groupe (anthropologique) et a pour fonction la communication entre les hommes. Seulement, elle ne saurait être définie sous l'angle ontologique du langage bien que rapprochée du langage parce qu'elle est toujours comprise par quelques-uns et non par tout le monde. Allant dans ce sens, Boris de Schloezer pense que :

*La musique est au même titre que la parole qui désigne, que la poésie, la peinture, la danse, le cinéma. Ceci revient à dire que tout comme l'œuvre poétique ou plastique, l'œuvre musicale a un sens (qui n'apparaît que grâce à l'activité de la conscience) ; avec cette différence pourtant qu'il lui est totalement immanent, entendant par-là close sur elle-même, l'œuvre musicale ne comporte aucune référence à quoi que ce soit et ne nous renvoie à autre chose.*²⁰⁴

Dans cette logique, la musique est le produit de l'art en tant que forme de culture qui nécessite la réflexion avant d'être produite. Dans ce sens, Hegel pense que : *la musique c'est l'esprit, l'âme qui chante immédiatement pour son propre compte, qui se sent satisfaite dans le vif sentiment qu'elle se donne d'elle-même.*²⁰⁵ Autrement dit, la musique n'exprime que les sentiments de l'homme par les sons. C'est pourquoi le principe de la mélodie a une signification et une fonction plus hautes par rapport à l'esprit de l'homme. Son principal but est de réaliser le beau en exposant dans le monde extérieur les sentiments les plus profonds de l'esprit. D'où, elle doit modérer pense Hegel, les affections de l'âme et leur expression et faire en sorte que l'âme se sente de plus en plus libre et heureuse dans les épanchements de la mélodie. Aussi, Hegel voit en la musique une sorte de remède de l'esprit parce qu'elle élimine toute forme de souffrance et d'aliénation susceptible de corrompre l'âme car, c'est un art de la mesure. A ce titre, il affirme : *« une claire mesure empêche chaque mouvement de se*

²⁰⁴SCHLOESER Boris, *Problèmes de la musique moderne*, Paris, Les Editions Minuit, 1977 (1^{ère} traduction 1959), P. 200

²⁰⁵HEGEL, *Esthétique*, Tome 2, p.376

précipiter dans aucun extrême, et maintient le tout fermement contenu dans une forme bien liée ; de sorte que l'allégresse ne dégénère jamais en bruyantes explosions et que la plainte elle-même offre encore le calme le plus heureux ». ²⁰⁶ La musique n'est donc pas une science parasitaire mais un art libre et autonome qui laisse la raison se matérialiser dans la mélodie. C'est d'ailleurs pourquoi elle élève l'âme. Il s'agit donc dans l'art musical de la vie intime de l'âme et du sentiment de son harmonie intérieure. Car, pense Hegel : *la principale condition à exiger pour un bon texte, c'est la solidité de la pensée*. ²⁰⁷ Pour dire que c'est la pensée ou la raison qui détermine la qualité de l'œuvre d'art ou du texte.

Seulement, la qualité de la musique produite peut subir les contraintes sociales et devenir non-conforme aux exigences de la raison. Ici, l'unité musicale perd l'effet total et s'affaiblit. Et, on peut assister pour ainsi dire aux jugements fallacieux que l'on porte sur l'excellence ou l'insuffisance d'un chant. On comprend donc aisément les mots de ce dramaturge allemand lorsqu'il dit : *« l'empire de la nuit, la reine, l'empire du soleil, les mystères, les initiations, la sagesse, l'amour, les épreuves et avec cela l'espèce de morale tempérée qui est excellente dans sa généralité, tout cela, combiné avec la profondeur, la grâce enchanteresse et l'âme de la musique, agrandit et remplit l'imagination, dilate et chauffe le cœur »*. ²⁰⁸ Il s'agit pour l'auteur de mener un combat de la lumière contre la nuit, les illusions et les tromperies qui permettent l'instauration d'un ordre nouveau, héritant l'ordre ancien et les lumières. Le choix de la flûte repose sur le fait que cet instrument est symbole d'air, fabriqué sous l'averse (symbole d'eau) au bruit du tonnerre (symbole de la terre) et à la lueur des éclairs (symbole du feu). Or, la condition première de l'art musical voudrait que le principe d'unité et d'harmonie générale domine. On assiste donc pour ce faire à ce combat entre le privilège accordé à l'élément extérieur qu'à l'élément intérieur. On a tendance à s'isoler et à manifester son orgueil vis-à-vis de la musique en tant que forme d'art particulière au point de se demander qu'est-ce qui suscite le plaisir dans la musique et qu'est-ce qui la détermine en tant qu'art ? A cette question, Hegel répond en disant :

Le profane aime dans la musique l'expression claire des sentiments et des idées, la partie substantielle du sujet. Aussi se tourne-t-il principalement vers la musique d'accompagnement. Le connaisseur, au contraire, qui possède le secret intime des rapports musicaux, des sons et des instruments, aime dans la musique instrumentale

²⁰⁶ *Ibid.* p.377

²⁰⁷ *Ibid.*, p.384

²⁰⁸ Johann Emmanuel SCHIKANDER, *La Flûte enchantée* citée par Hegel, *Esthétique*, Tome 2, p.385

*dans son emploi conforme à l'art des harmonies, des combinaisons et des variations mélodiques.*²⁰⁹

D'après Hegel, le profane, en suivant la musique porte un intérêt particulier qu'au niveau de la comparaison entre ce qu'il entend avec les règles et les lois qui sont lui familières et son jugement ne se formule que sur le déjà connu et entendu alors que le connaisseur s'attache au substantiel et qui érige la musique en art symbolique. La musique en tant qu'art des sons doit sa vitalité à la raison et non aux bruits sonores s'échappent de la bouche de l'être humain. C'est la raison pour laquelle Hegel affirme que :

*Il était, je crois, tisserand de son état ; lorsqu'on lui parlait, on reconnaissait un homme simple et ignorant ; mais lorsqu'il se mettait à jouer, on oubliait le mauvais goût de la composition, comme il s'oubliait lui-même. Il tirait de son instrument des sons merveilleux, parce qu'il y mettait de toute son âme ; celle-ci, en quelque sorte, ne connaissait aucune exécution plus élevée que celle de résonner dans ces sons.*²¹⁰

Pour Hegel, bien que la raison révèle une domination surprenante une fois de plus sur l'élément physique, elle manifeste tout de même sa liberté illimitée dans le spectacle qu'elle donne d'elle-même, jouant avec des difficultés en apparences insurmontables, s'adonnant à toutes les excentricités de l'art. Par ce canal, l'homme artiste goûte le plus degré de vitalité de l'art musical et en est aussi le propre de l'art poétique en tant qu'art des sons.

²⁰⁹ HEGEL, *Esthétique*, Tome 2, p. 394

²¹⁰ -*Ibid.* pp. 398-399

CONCLUSION PARTIELLE :

Eu égard de ce qui précède, notons l'étude faite sur les déterminations des formes d'art particulières s'enracine sur notre projet d'étude d'antan celui du rapport de l'art à la raison. Ce chemin faisant est le lieu de dire que l'art pour se déterminer en tant qu'art a eu à traverser des moments au cours de l'histoire des hommes et de la conscience humaine. L'ensemble de ces étapes n'est que la matérialisation de la raison dans ses tâtonnements, ses doutes, ses certitudes et ses envies de faire mieux. C'est la raison pourquoi on assiste dans l'architecture beaucoup plus classique au souci de l'artiste d'offrir un habitat aux dieux. Il s'agit en quelque sorte de la magnificence des symboles destinés pour d'autre but alors que dans la sculpture, le symbole n'est plus étranger à lui-même, mais sa forme est réelle et immanente. Ici, la raison se fait à tout peu assujettie par le monde extérieur. Pendant que dans la musique et la poésie, la raison révèle le sentiment en soi, non par des formes visibles, mais par les combinaisons harmonieuses du son qui vibre à l'oreille. Pour cela, la lecture des formes d'art particulières dans la philosophie montre que la raison est cœur de la production artistique en vue de répondre aux aspirations humaines. Pour ce faire, l'art n'est donc pas le produit du hasard de la nature mais le fruit de l'imagination et de l'invention de l'homme. D'où, il ne saurait acquis de manière définitive. Cet attachement à vouloir satisfaire les intérêts les plus intimes et profonds de l'homme soumettent l'art de nombreuses controverses au sujet de sa véritable source au point où on se demande si l'art est purement intelligible, la sensibilité qu'elle touche n'est-elle pas d'essence corporelle ? Ne serait-il pas nécessaire d'affirmer que les émotions de l'instinct sont au fondement de l'art ? Peut-on alors vraiment déclarer la mort de la raison au profit de l'instinct si tant est vrai que l'art est le produit de l'homme qui veut se sentir libre et autonome ? Quel regard porté sur l'esthétique ou la philosophie de l'art hégélienne en congruence avec notre thème de recherche sur le rapport de l'art à la raison ?

**TROISIEME PARTIE :
LA RETROSPECTIVE A LA CONCEPTION
HEGELIENNE DE L'ART**

INTRODUCTION PARTIELLE

Lorsque Hegel faisait de l'art : « la manifestation sensible de l'idée, »²¹¹ c'était pour dire que l'art n'est que le produit de l'idée, créé par elle et se trouve être le côté sensible de l'idée. Nietzsche pour sa part ne voit pas les choses sous le même angle que Hegel pense plutôt que l'art est le produit d'une lutte acharnée entre Apollon (dieu de la mesure) et Dionysos (dieu de l'ivresse), et combat remporté par Dionysos qui établissait le règne de l'instinct. A partir de ce moment, l'art apparaît être soumis à l'instinct. De cette situation paradoxale, découle l'éternel problème de la source de l'art que Hegel articulait autour de la raison et que Nietzsche vient articuler autour de l'instinct. A ce problème, nous nous demandons quelles sont les raisons qui poussent et ses disciples à manifester un pan d'orgueil vis-à-vis de la raison et à estimer que l'art a pour origine l'instinct. Cette nouvelle ne peut-elle tendance ne peut-elle aussi être mise à l'épreuve au regard du caractère pathologique de l'instinct ? Quelle est véritablement la portée de la conception hégélienne de l'art dans notre monde actuel ?

²¹¹*ibid.*, I, p. 176.

CHAPITRE 1 : LA RAISON A L'EPREUVE DE L'INSTINCT CHEZ NIETZSCHE

Le XVIIIe siècle sonne le glas d'un monde nouveau avec la publication de l'ouvrage de Kant intitulé : *Qu'est-ce que les lumières ?* Cette tendance ouvre un espace tout aussi nouveau aux aspirations humaines en faisant de l'homme essentiellement raison et en le soumettant qu'à l'exercice de sa propre raison. De ce fait, rien ne peut être authentique et vrai qui n'est le produit de la raison. Aussi, l'art va apparaître dans sa nature comme étant un produit de la raison en tant que c'est la raison qui détermine ce qu'est l'homme et ce qui est vrai. C'est la raison pour laquelle Hegel ne manquait pas de dire que : « *le beau est la manifestation sous une forme sensible et adéquate, du contenu qui constitue le fond des choses.* »²¹² Pour dire que le beau n'est que le fruit et le produit de la raison ou de la pensée qui fait de toute chose vraie. Or, un peu plus avant dans une autre page dudit ouvrage Hegel montrait déjà que l'art peut aussi être l'expression de la vie communautaire en écrivant : « *ce qui est montré aux yeux et à l'esprit des contemporains doit aussi leur appartenir, s'il prétend éveiller tout leur intérêt* »²¹³. L'œuvre d'art apparaît donc ici comme étant le miroir de la société et prête à la subjectivité au point où on commence à s'interroger si l'art n'est pas la manifestation des conditions de la vie de l'homme ? Autrement dit, loin d'être pensée, imaginée ou inventée, l'œuvre d'art n'est-elle pas le produit des misères humaines au point de devenir un pur produit de l'instinct ?

I-DE LA PHILOSOPHIE NIETZSCHEENNE

Le philosophe allemand Friedrich Wilhelm Nietzsche est l'un des précurseurs de la philosophie postmoderne né le 15 octobre 1844 à Röcken et mort le 25 août 1900 à Weimar en Allemagne. Il pose les bases d'une philosophie généalogique tournée vers la critique de la culture occidentale moderne et de l'ensemble des valeurs morales issues de l'interprétation chrétienne du monde, du platonisme, mais surtout du socratisme. Il s'agit en quelque sorte pour Nietzsche de dévaluer toutes les valeurs et d'en instaurer des nouvelles dépassant le ressentiment et la volonté de néant qui ont dominé l'histoire de l'Europe sous l'influence du Christianisme. Aussi est-il question sur les aspects fondamentaux de la philosophie

²¹²HEGEL, *Esthétique*, I, p. 748

²¹³ *Ibid.*, p. 244

nietzschéenne et d'en donner une réponse réfléchie sur ce désintéressement vis-à-vis de la raison.

I.1. La critique de la possibilité de la métaphysique

Le philologue Nietzsche, dans sa vision futuriste de la philosophie par du principe selon lequel la métaphysique doit mourir. Car, il estime que sa philosophie a une base beaucoup psychologique afin de se valoir comme étant une sorte de généalogie devant dévoiler l'origine de certains concepts clés de la métaphysique tels que l'Être, la Vérité. Pour cela, Nietzsche pense que la métaphysique est une science entichée de nombreuses contradictions internes et élabore un examen minutieux qu'on pourrait qualifier de positiviste et qui s'appuie beaucoup plus sur des arguments sceptiques.

Dans l'un de ses ouvrages phares, et précisément au premier chapitre du premier tome dudit ouvrage intitulé *Humain, trop humain* publié en 1878, Nietzsche rend compte de l'impossibilité de la métaphysique d'exister et de l'impossibilité même de raisonner sur elle en toute conscience de manière rigoureuse et scientifique. La seule méthode qui puisse permettre de dire un mot sur la méthode pense-t-il n'est que de « manière sceptique », c'est-à-dire, cette méthode qui consiste à examiner, à comparer et à opposer de toutes les manières possibles, les choses apparentes ou sensibles et celles qui s'aperçoivent par l'entendement. Cette méthode qui est de Pyrrhon, de David Hume et de Kant est mise d'emblée en exergue dans la philosophie de Nietzsche au point où il affirme lui-même que :

*Prenons un peu au sérieux le point de départ du scepticisme : à supposer qu'il n'existe pas de monde autre, métaphysique, et que, du seul monde connu de nous, toutes les explications empruntées à la métaphysique soient inutilisables pour nous, de quel œil verrions-nous les hommes et les choses ?*²¹⁴

Ces mots du philologue et philosophe anarchiste allemand laissent forte impression de son souci de rompre farouchement avec la métaphysique. C'est pourquoi, en revenant sur cette méthode sceptique à la fin de sa vie il dira tout de même : « *je mets à part quelques-le seul type convenable dans toute l'histoire de la philosophie-mais les autres ignorent les exigences élémentaires de la probité intellectuelle* »²¹⁵ Cette critique à l'égard de la métaphysique prouve selon l'auteur que nous n'avons aucune connaissance de quoi que ce soit en dehors de ce que nous percevons et que ce nous percevons n'est jamais stable mais devenir et la

²¹⁴NIETZSCHE, *Humain, trop humain*, traduction par A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1950 I, p. 21.

²¹⁵NIETZSCHE, *Antéchrist*, traduction par A. Vialatte, Paris, Gallimard, 19p. 12.

perception elle-même n'est que perspective. La conséquence directe de cette critique nietzschéenne est de montrer qu'il n'existe pas de vérité absolue pour l'homme : « *il n'y a pas plus de données éternelles qu'il n'y a de vérités absolues* ». ²¹⁶

Pourtant, dans sa méthode sceptique, Nietzsche n'exclut pas l'existence d'un monde purement métaphysique mais pense que ce monde-là peut faire aussi l'objet des preuves scientifiques. A ce titre il écrit : « *il est vrai qu'il pourrait y avoir un monde métaphysique ; la possibilité n'en est guère contestable* ». ²¹⁷ Cette déclaration de Nietzsche sort à tout petit peu du scepticisme pour montrer que l'existence du monde métaphysique peut être prouvée. Cela signifie donc qu'il n'y a pas du tout de connaissance, mais seulement une tentative d'interprétation du monde dans lequel nous vivons. Ce point de vue fort retentissant dans *Humain, trop humain*, trouve aussi écho dans *Le Crépuscule des idoles* en ces termes : « *le monde vrai, une idée qui ne sert à rien, qui n'engage même plus à rien-une idée inutile, superflue, par conséquent une idée réfutée : abolissons-la* ». ²¹⁸ Autrement dit, pour Nietzsche, le monde vrai doit devenir une simple fable.

Si Nietzsche pense que le monde dans lequel nous vivons ne peut être affirmé comme vrai, il pense tout de même que le monde imaginaire peut être vrai ou illusoire. C'est la raison pour laquelle il s'attarde à la suite de ses travaux à affirmer que la preuve de l'existence ou de la non-existence ne garantit en rien la certitude mais qu'il faut encore plus expliquer pourquoi, malgré cette démonstration connue depuis les millénaires, un autre monde a pu être pensé comme autre chose qu'une simple hypothèse hasardeuse et pourquoi on a voulu le tenir pour vrai.

Pour Nietzsche, il n'y a pas de vérité absolue. Or, dès lors qu'aucune vérité absolue n'est possible, on rejette du même coup le monolithisme métaphysique. Il faut cependant noter que la négation de la vérité chez Nietzsche ne signifie pas qu'il n'admet pas le concept vérité mais au contraire, le rejet de l'absolu fait apparaître un grand nombre de significations qui se prête à l'analyse et révèle les différentes volontés qui s'investissent dans ce concept. Si la connaissance n'existe pas, il faut expliquer au commun des mortels pourquoi il y a néanmoins une volonté de vérité. Selon Nietzsche, la vérité a un caractère social d'où, la vérité va apparaître comme étant quelque chose d'arbitraire mais qui par-delà le bien et le mal

²¹⁶ NIETZSCHE, *Humain trop humain*, Traduction par G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1950 p. 12.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ NIETZSCHE, *Le Crépuscule des idoles*, Traduction par G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1950, p. 05.

a permis à l'humanité de survivre car, il n'y a que de la volonté de la vérité et non de vérité au sens strict du terme.

I.2. La volonté de puissance

Le concept volonté de puissance est pour Heidegger un des commentateurs de Nietzsche un des concepts centraux de sa philosophie, dans la mesure où il est pour lui un instrument de description du monde, d'interprétation des phénomènes humains comme la morale et l'art et d'une réévaluation de l'existence visant un état futur de l'humanité (le surhomme). Cette expression forgée par Nietzsche signifie littéralement la volonté vers la puissance. En effet, il ne s'agit pas de vouloir la puissance mais d'avoir la volonté de toujours faire quelque chose. La volonté de puissance désigne donc un impératif d'accroissement de puissance, une loi intime de la volonté exprimée par l'expression d'être plus.

Cette conception de la volonté de puissance conduit à rompre avec des notions telles que : l'unité et l'identité pour décrire ce qui existe et en déterminer l'essence. Ce devenir plus, cette manière de devoir toujours au-delà de soi, n'est cependant pas arbitraire, mais se produit selon une orientation que Nietzsche lui-même nomme structure, et qui est donc une structure de croissance qui définit et fait comprendre comment une réalité devient ; cette structure qui est la réalité agissante, individuelle, qui est sa volonté de puissance. A ce titre, il affirme : « *le nom précis pour cette réalité serait la volonté de puissance ainsi désigné d'après sa structure interne et non à partir de sa nature protéiforme, insaisissable, fluide* ». ²¹⁹

Ce mouvement se conçoit en outre pour Nietzsche comme étant une exigence d'assimilation, de victoires contre des résistances : cette idée introduit l'idée de « force ». La volonté de puissance est ainsi constituée de forces dont elle est la structure. Elle s'accroît par l'adversité des forces dont elle est constituée, ou décroît en cherchant d'autres moyens pour pouvoir s'affirmer. C'est cette idée de structure de la volonté de puissance qui en fait une ontologie de la relation et possède également une dimension pathologique associée au sentiment de puissance que Nietzsche avait commencé à thématiquer dès *Aurore* : « *La vie tend à la sensation d'un maximum de puissance ; elle est essentiellement l'effort vers plus de puissance ; sa réalité la plus profonde, la plus c'est ce vouloir* ». ²²⁰ Pour dire que la dimension

²¹⁹ NIETZSCHE, *Par-delà le bien et le mal*, traduction par G. Bianquis, Paris, Gallimard, p. 36.

²²⁰ NIETZSCHE, *Aurore*, Traduction par G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1951 p. 22.

affective est présente en tout vivant, mais l'auteur l'étend aussi à l'inorganique, conçu comme une forme rudimentaire de la volonté de puissance.

Pour Luc Ferry, la volonté de puissance de Nietzsche n'est pas le goût du pouvoir pour dominer ou le désir d'occuper une place importante dans la société mais le désir profond d'une intensité qui cherche à éviter les déchirements et les conflits internes qui, par le sentiment de culpabilité diminuent puissance psychique et psychologique. Devenir plus, structure et pathos sont donc les qualités fondamentales que Nietzsche attribue à la volonté de puissance. Pour l'auteur, la volonté de puissance est un simple concept métaphysique en tant qu'il met l'individu dans l'action et ne saurait être elle-même l'action. Dans ce sens, il affirme : « *l'essence la plus intime de l'être est la volonté de puissance.* »²²¹ Dans cette perspective, Nietzsche pense donc que le monde n'est fait qu'un ensemble de volontés de puissance ou une multitude.

Cependant, cette description pose une difficulté fondamentale dans la compréhension de la volonté de puissance : il s'agit de savoir si la volonté de puissance est le devenir ou l'essence. La difficulté soulevée dans cette question est que, dans la mesure où Nietzsche décrit la volonté de puissance en l'assimilant à la structure interne et l'expression semble être comprise dans le sens purement essentialiste. Or, un tel essentialisme reconduirait à la division de l'Être en deux mondes : le monde phénoménal et un arrière-monde à laquelle Nietzsche s'oppose radicalement. Mais une telle compréhension rompt avec toute recherche d'un inconditionné derrière le monde et de cause derrière les êtres car, c'est en tant que nous interprétons le monde que nous le concevons comme volonté de puissance. L'énoncé sur l'essence d'un tel monde doit donc être rapporté à une forme de perspectivisme pour éviter de faire de la volonté de puissance une substance ou un être car l'auteur lui refuse un dogmatisme de l'être ou un relativisme qui pourrait découler de la thèse perspectiviste qui apparaît comme un critère de la valeur ou de la hiérarchie des valeurs.

Pour Nietzsche, la volonté de puissance possède un double aspect : elle est un pathos fondamental et une structure. Aussi, la volonté de puissance peut comprendre comme une relation interne d'un conflit, comme structure interne d'un devenir et non seulement le déploiement d'une puissance. De ce fait, elle n'est ni un être, ni un devenir mais ce que Nietzsche nomme un pathos fondamental, un pathos qui n'est jamais fixe et stable et qui, par

²²¹NIETZSCHE, *Par-delà le bien et le mal*, p. 80.

ce caractère fluide peut être défini par une direction de puissance, soit dans le sens de la croissance, soit dans le sens de la décroissance. Ce pathos, dans le monde organique, s'exprime par une hiérarchie d'instincts, de pulsions et d'affects qui forment une perspective interprétative d'où se déploie la puissance et qui se traduit par des pensées et des jugements de valeur correspondants. Dans ce sens, la volonté de puissance n'est pas un concept métaphysique mais un instrument de l'interprétation de la vie.

I.3. L'éternel retour et le surhomme

Dans la philosophie politique de Nietzsche on retient deux notions fondamentales : l'éternel retour comme un moyen de sélection et le surhomme comme fin idéale. Nietzsche dans sa philosophie montre tout d'abord que l'éternel retour est une pensée lourde car, les pensées sont plus ou moins sélectives et que cette pensée possède une portée éthique discriminante à des degrés variés. La doctrine de l'éternel retour dont il se veut l'auteur se distingue de toutes les anciennes conceptions cycliques brahmaniques car, si la loi du karma lie l'existence future de l'homme à son existence passée, Nietzsche nie toute dette et toute faute et conçoit le devenir cyclique par-delà le bien et le mal. On retrouve cette hypothèse purement éthique et cosmologique présente dans la philosophie d'Héraclite et chez les stoïciens et peut aussi être déduite dans le concept de la volonté de puissance en admettant certains axiomes. Pour Nietzsche, l'être n'existe pas et l'univers n'a pas de but précis car, s'il est fini, alors, l'idée d'une force infinie serait absurde et reconduirait à la religion.

Par conséquent, la validité scientifique de l'hypothèse cosmologique n'est d'aucune nécessité et toute métaphysique comme scientifique n'est qu'une sorte d'interprétation du monde : il n'existe pas de fait objectif, de vérité ou de sens absolus indépendamment du sujet. La valeur donc d'une représentation ne se mesure pas à sa congruence au prétendu réel mais à sa capacité à favoriser le développement de la puissance en tant que vie. C'est pourquoi il affirme : « *si la doctrine de l'éternel retour est valorisée en tant qu'erreur, cela signifie que sa valeur ne dépend pas de sa scientificité* ». ²²²Pour dire que la valeur de la doctrine de l'éternel retour vient non de ses fondements mais plus précisément de ses implications en ce sens qu'elle est une *plus-value* mais non une *garantie*. Il s'agit donc d'une doctrine positiviste et l'auteur l'assimile même au nihilisme qui est un état normal pour affronter la vie et non simplement un symptôme de faiblesse face à l'absurdité de l'existence. Face à la doctrine de

²²²Jean CHAMPEAUX, *Fatalisme et volontarisme chez Nietzsche in lectures de Nietzsche*, p. 134.

l'éternel retour, en tant que pensée sélective parce que nihilisme extrême, Nietzsche pense qu'il y a deux attitudes à adopter dans son ouvrage *Le Gai savoir* : lorsqu'on a dit non à la vie, il faut penser inéluctablement à l'éternel retour, à la résignation renforcée et à la perspective de trouver une consolation dans les arrières mondes métaphysiques et lorsque l'éternel retour est pensé par celui qui dit oui à la vie, son acceptation de la vie est renforcée et sa volonté de puissance devient maximale. C'est à partir de cet instant qu'advient pense Nietzsche le surhomme qui accepte et aime la réalité telle qu'elle est là ou l'idéaliste la fuit en l'aimant telle qu'elle devrait ou aurait pu être. C'est pourquoi, Nietzsche pense que :

*Le poids formidable. Que serait-ce si, de jour ou de nuit, un démon te suivait une fois dans la plus solitaire de tes solitudes et te disait : cette vie, telle que tu la vis actuellement, telle que tu l'as vécue, il faudra que tu la revives encore une fois, et une quantité innombrable de fois ; et il n'y aura en elle rien de nouveau, au contraire ! il faut que chaque douleur et chaque joie, chaque pensée et chaque soupir, tout l'infiniment grand et l'infiniment petit de ta vie reviennent pour toi, et tout cela dans la même suite et le même ordre- et aussi cette araignée et ce clair de lune entre les arbres, et aussi cet instant et moi-même. L'éternel sablier de l'existence sera retourné toujours à nouveau-et toi avec lui, poussière des poussières ! Ne te jetterais-tu pas contre terre en grinçant des dents et ne maudirais-tu pas le démon qui parlerait ainsi ? Ou bien as-tu déjà vécu un instant prodigieux où tu lui répondrais : tu es un dieu, et jamais je n'ai entendu chose plus divine ! Si cette pensée prenait de la force sur toi, tel que tu es, elle te transformerait peut-être, mais peut-être t'anéantirait-elle aussi ; la question veux-tu cela encore une fois et une quantité innombrable de fois, cette question, en tout et pour tout, pèserait sur toutes tes actions d'un poids formidable ! Ou alors combien il te faudrait aimer la vie, que tu t'aimes toi-même pour ne plus désirer autre chose cette suprême et éternelle confirmation.*²²³

I.4.La transvaluation des valeurs et la surhumanité

Dans la philosophie nietzschéenne, la doctrine de l'éternel retour conduit à la rupture avec le désir d'autre chose c'est-à-dire, *l'Amor fati* qui délivre l'homme du ressentiment. Nietzsche fonde pour ce faire sa philosophie sur la métamorphose du désir qui induit à la transformation des valeurs nécessitée par la constatation que l'essence la plus de l'homme n'est que la volonté de puissance. Cette pensée permet à Nietzsche de voir qu'il faut dépasser l'homme non pas pour l'éliminer et abandonner les anciennes idoles par lesquelles l'homme espérait un autre monde et désirait autre chose. La transvaluation consiste donc pour le philologue à penser et à poser des actes par-delà le bien et le mal tandis que les philosophes antérieurs pensaient dans les limites de la morale idéaliste. Le surhomme n'est donc pour lui dans Ainsi parlait Zarathoustra comme cette image que deviendrait l'homme délivré du

²²³NIETZSCHE, *Le Gai savoir*, p. 41.

ressentiment de la morale et incarnant l'affirmation la plus intense de la vie, l'éternel retour. Le surhomme désigne donc un processus de transfiguration et de modification de la structure des instincts et non un accroissement ontologique d'une manière de percevoir et de juger le monde. Le surhomme renvoie pas à un au-delà de l'homme mais un homme qui reste humain, trop humain et n'étant pas un nouvel homme en soi idéalisé pour servir de modèle. Ici, le surhomme n'est pas un homme surpuissant ou intellectuellement car pour Nietzsche :

Le mot surhomme dont j'usais pour désigner un type d'une perfection absolue, par opposition aux hommes modernes, aux braves gens, aux chrétiens et autres nihilistes, et qui, dans la bouche de Zarathoustra, devait donner à réfléchir, ce mot a presque toujours été employé avec une candeur parfaite au profit des valeurs dont le personnage de Zarathoustra illustre l'opposé, pour désigner le type idéaliste d'une race supérieure d'hommes, moitié saints, moitié génies à son sujet, d'autres ânes savants m'ont soupçonné de darwinisme ; on a même voulu retrouver à l'origine de ma création le culte des héros de Carlyle, ce faux monnayeur inconscient, alors que j'avais pris un malin plaisir à n'en pas tenir compte.²²⁴

C'est dire que le surhomme renvoie à une évolution possible et souhaitée par l'homme lui-même. A ce titre, l'homme devient une chose qui doit être dépassée c'est-à-dire, un homme qui est un pont et non un terme. L'action de l'homme n'est plus détournée par une pensée et une morale théologique ou métaphysique mais le consentement de son éternel retour.

On trouve donc dans l'expression allemande deux fois le radical *Wert* et le préfixe *Um* qui signifie un retour, un contournement et l'expression pourrait renvoyer à la réévaluation de toutes les valeurs. Par cette expression, Nietzsche en fait un état de projet en déclarant :

Qu'est-ce qui peut seul être notre doctrine ?- Que personne ne donne à l'homme ses qualités, ni Dieu, ni la société, ni ses parents et ses ancêtres, ni lui-même, ni lui-même (-le non-sens de l'idée, réfuté en dernier lieu, a été enseigné, sous le nom de liberté intelligible, Kant et peut-être déjà par Platon). Personne n'est responsable du fait que l'homme existe, qu'il est conformé de telle ou telle façon, qu'il se trouve dans telles conditions, dans tel milieu. La fatalité de son être n'est pas à séparer de la fatalité de tout ce qui fut et de tout ce qui sera. L'homme n'est pas la conséquence d'une intention propre, d'une volonté, d'un but ; avec lui on ne fait pas d'essai pour atteindre idéal d'humanité, un idéal de bonheur, ou bien un idéal de moralité, il est absurde de vouloir faire dévier son être vers un but quelconque. Nous avons inventé l'idée de but : dans la réalité le but manque. On est nécessaire, est un morceau destiné, on fait partie du tout, on est dans le tout, il n'y a rien qui pourrait juger, mesurer, comparer, condamner notre existence, car ce serait là juger, mesurer, comparer et condamner le tout. Mais il n'y a rien en dehors du tout !-Personne ne peut plus être rendu responsable, les catégories de l'être ne peuvent plus être ramenées à une cause première, le monde n'est plus une unité, ni comme esprit : cela seul est la grande délivrance,- par-là, l'innocence

²²⁴NIETZSCHE, *Ecce homo*, traduction par A. Vialatte, Paris, Gallimard, pp. 34-35.

*du devenir est rétablie. L'idée de Dieu fut jusqu'à présent la plus grande objection contre l'existence. Nous nions Dieu, nous nions la responsabilité de Dieu : par là seulement nous sauvons le monde.*²²⁵

A partir de cette mise en garde de Nietzsche à l'égard de l'homme de prendre son destin en mains et non de le confier entre les mains d'un quelconque Dieu, l'auteur énonce trois réquisits essentiels qui déterminent l'expression de la réévaluation des valeurs à partir des grandes erreurs humaines dans son fabuleux ouvrage *Le Crépuscule des idoles*. Dans ce sens, il pense premièrement que l'homme doit abandonner la responsabilité d'une causalité volontaire car, tout est innocent, deuxièmement il doit abandonner toute idée de cause première et de l'idée de Dieu car, il n'y a pas d'être, le monde n'a pas de sens ultime et enfin il doit abandonner l'idée de l'unité interprétée du monde (sensible ou spirituelle) car, le monde n'est qu'en devenir. Par ces réquisits, Nietzsche maudit le christianisme sous toutes ses formes dans son ouvrage *L'Antéchrist*. La philosophie moderne serait alors, une philosophie de destruction des repères sociaux par l'inversion des valeurs les plus fondamentales, ce qu'il appelle lui-même le règne de l'Antéchrist. Aussi, la valorisation de l'instinct au détriment de la raison est le point fondamental de toute sa philosophie y compris son esthétique. C'est pourquoi, il est intéressant de connaître les déterminants de cette esthétique fondée sur l'instinct.

II-L'ART CHEZ NIETZSCHE

Dans la philosophie nietzschéenne, l'art est la fois le premier et le dernier de l'expression de la volonté de puissance et celle du surhomme. De ce fait, interpréter, connaître : c'est faire œuvre d'artiste et le surhomme est un embellissement des pulsions humaines. C'est pourquoi, l'art est l'expression d'une pulsion humaine primitive, celle de créer des formes et Nietzsche lui-même apparaît comme étant le seul facteur justifiant la vie. Il nous revient donc de s'interroger sur les déterminants essentiels de l'art chez Nietzsche en tant qu'expression de l'instinct.

II.1. Apollon et Dionysos : la victoire de l'instinct sur la raison

La question de l'art se pose pour la première fois dans les écrits de Nietzsche dans son ouvrage *La naissance de la tragédie*. Dans cette œuvre, Nietzsche oppose et associe les figures opposées de l'ivresse : dionysiaque et apollinienne. Dionysos ici, est la figure qui est reprise

²²⁵ NIETZSCHE, *Le Crépuscule des idoles*, Traduction par A. Vialatte, Paris, Gallimard, p. 47-48.

par Nietzsche tout au long de son œuvre et représente l'ensemble des thèmes importants comme la fête, le rire, l'ivresse, la volonté de puissance et l'acquiescement ou l'affirmation de ce qu'est la vie. Il s'agit dans *Ainsi parlait Zarathoustra* de Zarathoustra lui-même. Dans La naissance de la tragédie, Dionysos est du côté de la musique et représente l'ivresse de l'instinct, la jouissance primitive de l'absence de raison qui puisse contrôler les actes, l'innocence de la liberté et de l'émotion. C'est pourquoi Nietzsche dit lui-même :

Dans la science des mystères, la douleur est sanctifiée : « le travail d'enfantement » rendant la douleur sacrée,- tout ce qui est devenir et croissance, tout ce qui garantit l'avenir nécessite la douleur. Pour qu'il y ait la joie éternelle de la création, pour que la volonté de vie s'affirme éternellement par elle-même il faut aussi qu'il y ait les « douleurs de l'enfantement ». Le mot Dionysos signifie tout cela : je ne connais pas de symbolisme plus élevé que ce symbolisme grec, celui des fêtes dionysiennes. Par lui, le plus profond instinct de la vie, celui de la vie à venir, de la vie éternelle est traduit d'une façon religieuse,- la voie même de la vie, la procréation, comme la voie sacrée. Ce n'est que le christianisme, avec son fond de ressentiment contre la vie, qui a fait de la sexualité quelque chose d'impur : il jette de la boue sur le commencement, sur la condition première de notre vie.²²⁶

La deuxième figure quant à elle à savoir Apollon, est l'œuvre de la raison qui tente de masquer la nature par la culture en inventant des normes, des symétries afin de célébrer l'idée du beau par une transformation esthétique des actes et du monde plaisante à la vision. Nietzsche pense que ces deux figures ont des expressions esthétiques qui leur sont propres en écrivant :

Que signifie les oppositions d'idées entre apollinien et dionysien, que j'ai introduites dans l'esthétique, toutes deux considérées comme des catégories de l'ivresse ?- L'ivresse apollinienne produit avant tout l'irritation de l'œil qui donne à l'œil la faculté de vision. Le peintre, le sculpteur, le poète épique sont des visionnaires par excellence. Dans l'état dionysien, par contre, tout le système émotif est irrité et amplifié : en sorte qu'il décharge d'un seul coup tous ses moyens d'expression, en expulsant sa force d'imitation, de reproduction, de transfiguration, de métamorphose, de toute espèce mimique et l'art d'imitation.²²⁷

Nietzsche pense que la forme d'art dans le combat entre Apollon et Dionysos est la tragédie qui n'est pas un conflit perpétuel mais aussi une réunion des forces. La tragédie grecque est alors pour l'expression d'un des aspects essentiels de la culture grecque à savoir le pessimisme de la force. A ce titre, la tragédie témoigne d'une culture réussie jusqu'à un certain point, ce dont témoignent VII siècles avant Jésus Christ les philosophes

²²⁶ *Ibid.*, p. 45.

²²⁷ *Ibid.*, p. 48.

présocratiques. La tragédie naît alors selon lui de l'orgiasme dionysiaque par des extériorisations incompréhensibles des pulsions populaires car, les hommes sont en extase et se sentent ensorcelés par le dieu.

La tragédie pendant la période antique représente l'accouplement des deux pulsions symbolisées par des dieux (Apollon et Dionysos) qui combattent sans cesse. Ils s'expriment primitivement comme étant des forces de la nature qui se passent du travail de l'artiste. Ces deux forces jaillissent au sein du rêve et du délire et leur opposition ne doit pas être exagérée car, les deux forces possèdent quelques points en commun. C'est pourquoi, dans ses dernières œuvres, Nietzsche montre que ces deux forces s'absorbent dans le seul élément dionysiaque, au point où certains commentateurs ont pu soutenir que le dionysiaque est l'élément originel dont l'apollinien est seulement le dérivé.

Si l'esthétique d'Apollon est la mesure, le calme de la sagesse, la grâce au milieu des tempêtes de l'existence, l'aspect solaire et paisible d'Apollon reste sublime. L'esthétique de Dionysos est l'ivresse, ivresse des narcotiques, du printemps qui abolit la subjectivité des fous de Dionysos. Dionysos représente alors la volupté de la nature spontanément surabondante et son principe dissout l'individualité et permet à l'homme de renouer avec la nature et l'humanité. C'est pour Nietzsche, le mystère de l'Un originaire qui envoûte tous les êtres et les font danser dans une foule d'ivresse et pour cela, l'homme devient l'œuvre d'art d'un dieu. C'est ce principe même va qui provoquer pense Nietzsche, la décadence de la tragédie.

II.2.La décadence de la tragédie

La tragédie en tant que première forme d'art trouve sa mort tragiquement et son agonie est appelée par Nietzsche Euripide. Ce grand artiste avait pour objectif de faire entrer le spectacle de la vie quotidienne sur la scène alors que les anciennes tragédies représentaient les héros dont la seule idéalisation élève l'âme du spectateur. Sa tragédie représente pour ce faire, le commun, le bas et est le miroir rhétorique de la vie des spectateurs qui s'y contemplent. Pour Euripide, il fallait seulement faire parler le peuple ou les spectateurs en disant : « *j'ai introduit sur la scène des choses domestiques, qui sont usuelles et familières* ». ²²⁸Pour ainsi dire, Euripide croyait lutter contre la décadence de la tragédie, qui, selon Nietzsche n'est en réalité que sa mort car, Euripide ne croyait pas que l'art ne pouvait produire aucun effet sur le public athénien et conçut une forme d'art appelée l'esthétique rationaliste. Pour lui, tout doit être de

²²⁸ARISTOPHANE, *Les Grenouilles*, V. 959-961.

l'ordre de l'entendement pour que tout puisse être entendu. C'est la raison pour laquelle, il envisageait la mort de toutes les parties de l'art tragique à savoir le mythe, la structure dramatique, la musique et la langue.

Ainsi, Euripide est le premier dramaturge à concevoir une esthétique consciente en pensant que tout doit être conscient pour être beau, principe qui fait proche de Socrate, de Kant et de Hegel par la représentation par Euripide de Socrate comme un personnage idéal en proie à la tragédie or, pour Nietzsche, Socrate est un personnage anti-tragique. C'est pour cette raison que Nietzsche discerne plusieurs traits de l'évolution de la tragédie qui en montrent sa décadence. L'érudition ou le savoir conscient qui fait perdre à l'art son impulsion dionysiaque et l'équilibre de la lutte tragique est rompu ; spectacle tragique lui-même devient un jeu d'échecs, une intrigue bourgeoise où le raisonnement et l'examen sont introduits. Aristophane l'exprime en ces termes :

*De tels sentiments, c'est pourtant moi qui les inculquait à ceux-ci, en introduisant dans l'art le raisonnement et l'examen ; si bien que désormais on sait concevoir toutes choses, distinguer et notamment tenir sa maison, ses champs et son bétail mieux qu'auparavant en y regardant bien : « comment va cette affaire ? Pourquoi ? A quoi bon ? Qui ? Où ? Comment ? Quoi ? Qui m'a pris cela ? ».*²²⁹

Par la suite, l'auteur continue en montrant que la rhétorique l'emporte dans le même sens sur le dialogue car, les personnages deviennent bavards et artificiels. La dialectique envahit les héros de la scène en ce sens qu'Euripide lui-même se prend pour le porte-parole de Socrate et le fait monter sur scène. Tous ces traits montrent en effet que la tragédie n'est plus dionysiaque car la dialectique sur scène à la place de la musique qui est l'expression de la force dionysiaque et n'est donc plus le moteur de la tragédie. C'est pourquoi on assiste à la décadence de la tragédie et à la mort de l'art grec qui marque le début d'un véritable combat entre Dionysos et Apollon dominé par Dionysos. Aussi, assiste-t-on à l'affirmation de la vie par l'art.

II.3. L'art comme affirmation de la vie

D'une manière générale, Nietzsche, dans sa philosophie milite pour l'affirmation de la vie, une affirmation qui se veut joyeuse de la vie en tant qu'elle est l'affirmation du plaisir et de la souffrance, de la victoire de l'instinct sur la raison dans tous les recoins de la vie même les plus dangereux.

²²⁹*Ibid.*, v. 971-979.

Par art, il ne faut plus entendre dans la philosophie de Nietzsche seulement les œuvres d'art mais aussi d'une manière générale, ce qui en l'homme tend à créer des formes et à préférer la jouissance de la superficie et du pouvoir de l'illusion. Dans ce sens, l'art s'oppose à la science et dans une moindre mesure à la philosophie, bien que les deux sciences possèdent également une dimension esthétique. D'après Nietzsche, pour comprendre la force affirmative de l'art, il faut d'abord comprendre que notre vie, dans les moindres de ses aspects, tient beaucoup plus de l'illusion, du rêve et du mensonge et non de la vérité encore moins de la raison. C'est la raison pour laquelle Nietzsche ne manque d'écrire :

O sancta simplicitas ! Quelle singulière simplification, quel faux point de vue l'homme met dans sa vie ! On ne peut pas assez s'en étonner quand une fois on a ouvert les yeux sur cette merveille ! Comme nous avons tout rendu clair, et libre, et léger autour de nous ! Comme nous avons su donner à nos sens le libre accès de tout ce qui est superficiel, à notre esprit un élan divin vers les espiègleries et les paralogismes ! Comme, dès l'abord, nous avons su conserver notre ignorance pour jouir d'une liberté à peine compréhensible, pour jouir du manque de scrupule, de l'imprévoyance, de la bravoure et de la sérénité de la vie, pour jouir de la vie ! Et c'est seulement sur ces bases, dès lors solides et inébranlables de l'ignorance, que la science a pu s'édifier jusqu'à présent, la volonté de savoir sur la base d'une volonté bien plus puissante encore, la volonté de l'ignorance, de l'incertitude, du mensonge.²³⁰

Si Nietzsche sort l'art de l'empire de la nature au même titre que Baumgarten, Kant et Hegel, il pense cependant que le véritable ne saurait se soumettre non plus à l'empire de la raison car la raison aliène l'homme et l'empêche de s'exprimer. L'art n'est donc pour lui que le produit de l'instinct.

²³⁰NIETZSCHE, *Par-delà le bien et le mal*, p. 24

CHAPITRE II : LA CRITIQUE DE L'INSTINCT A LA REVALORISATION DE LA RAISON

Le monde enchevêtré dans la course effrénée de la recherche du profit et des intérêts tend à considérer que la raison est un obstacle à l'épanouissement et l'esthétique doit servir pour des fins utilitaires. Ce constat fort enraciné dans l'histoire de l'humanité n'est que la matérialisation sensible de l'instinct ou de la volonté de puissance de Nietzsche. Or, le mercantilisme esthétique soumet l'art à l'irrationnel et fait de l'homme un être totalement inconscient c'est-à-dire, un être essentiellement soumis aux lois du corps et du plaisir. L'art devient lui-même non pas l'expression des sentiments profonds de l'artiste mais plutôt l'expression des horreurs et des émotions telle que la société l'exige. On assiste pour ce faire, à la faillite de l'humain en tant que valeur par qui les autres valeurs doivent dans le monde. Pour rehausser le caractère d'humanité de l'homme et redéfinir le sens que l'art en tant de son activité doit prendre, il faut nécessairement mettre l'homme à la disposition des lois de la raison qui ne subit aucune contrainte extérieure et ne peut aliéner l'homme en montrant à l'homme les dangers d'une vie essentiellement tournée la satisfaction du corps.

I-LA PHILOSOPHIE DE L'INSTINCT : UNE FORME D'ALIENATION DE L'HOMME

Si René Descartes fait de l'homme un être essentiellement pensant c'est-à-dire, conscient, Freud disciple de Nietzsche pense que pour bien comprendre la vie psychique de l'homme, il faut cesser de surestimer la conscience. A partir de ce paradoxe, on peut déterminer que l'homme se définit comme étant double : conscience et inconscient, raison et instinct. Mais les philosophes anarchistes tendent à affirmer la supériorité de l'instinct sur la raison en y voyant pas que ladite affirmation conduit à la mort du genre humain.

I.1. L'art : activité de conception et de façonnage de l'homme

En dépit de la méfiance à l'égard des productions esthétiques en tant produit de l'instinct, pétries d'accents corrupteurs, il faut noter que l'art est considéré ici non en tant pure création mais dans son rôle par l'exposition esthétique attribuant au commun des mortels une faculté spécifique à cet endroit : l'esthésie. Pour cela, loin de jouer entre l'entendement et l'imagination, la sensibilité esthétique n'est pas non plus une simple orientation particulière des sens vers les lumières de la beauté.

Dans Proudhon rappelle l'étymologie de l'esthésie par son envers, l'an-esthésie en précisant qu'au-delà de la fondation étymologique, on peut lire de la sensibilité par l'insensibilité du sommeil inconscient. Pour dire que, l'esthésie est en éveil en l'homme alors que la faculté esthétique veille toujours et se trouve prête à répondre aux sollicitations du beau. C'est pourquoi il affirme que : « *l'artiste est dans le plein courant de l'activité humaine, dont le développement sous tous les rapports, par la science, par l'industrie, par l'économie, par la politique, peut se définir comme une continuation de l'œuvre créatrice* ». ²³¹En d'autre terme, faire de l'expérience esthétique autre chose qu'une excitation sensible convoquée par les exhibitions muséales comme le demande Nietzsche, c'est faire place à l'esthésie dans le quotidien laborieux du vivre ensemble et partant, lui déléguer une autre force autre que celle de fasciner le regard en muselant la voix.

Proudhon met en exergue ici, les dérives d'un art prostitué, livré aux basses séductions des acheteurs et des esclaves de l'instinct qui en font un objet de commerce. L'œuvre d'art n'est pas pour lui une sorte d'activité gratuite mais une œuvre idéale qui parachève l'œuvre de Dieu. Il convient de regarder le travail de l'artiste non comme destiné à orner les cimaises mais dans sa capacité à pouvoir transcrire, inspirer et ce faisant, à tisser la trame d'une communication devenant elle-même communion. Pour ce faire, par le désir de communiquer, l'artiste nous ouvre un espace ou un moment au sein duquel nous nous retrouvons. Loin donc de nous promener ailleurs, l'idéal artistique doit toujours nous ramener vers nous comme en rêve. Le regard sur l'œuvre d'art nous offre alors la contemplation de ce qui devrait être, de ce qui est et de ce qui devient. Une telle symbiose dans l'objet élaboré n'est possible que si le jeu des formes, des couleurs, des lumières ou des toniques musicales laissent échapper l'insaisissable ou l'indéfinissable. Dans ce sens, l'œil regarde le tableau peint mais il voit l'autre qui n'est rien d'autre que mon semblable et on assiste pour ce faire à une sorte d'ambiguïté ontologique. L'on peut donc dire que l'art dans son élaboration historique a longtemps généré un miroir différent, peignant l'altérité par excellence, Dieu, l'homme se rêvant alors pouvoir espérer sa rencontre pleinement ; c'est la rencontre biaisée de l'homme avec lui-même par le détour du divin. C'est pourquoi Proudhon dira : « *reproduire des réalités, en une fois, n'est rien : il faut penser ; il faut toucher, faire luire sur la conscience un idéal d'autant plus énergique qu'il se dérobe aux regards* ». ²³²

²³¹PROUDHON, Du principe de l'art et de sa destination, Paris, Les Presses du réel, 2002, p. 30.

²³²*Ibid.*, p. 148

Ainsi, on peut dire que la dignité humaine et son intégrité tout aussi que la justice, ne sont pas des données assimilables par le calcul de l'économie ; elles ont pour fondation ce couple autonome, celui qui par excellence conjugue les différences pour construire une unité de conscience. L'art doit alors revenir sur le privilège de tracer les chemins oniriques d'Eros et au spectateur d'entendre les justes linéaments pour y trouver son inspiration. Or, l'esthétique postmoderne fige l'art dans l'anarchie orchestrée par Nietzsche et ses disciples qui rendent impossible ce vouloir de l'homme de traduire son être sur le phénomène.

I.2.L'anarchisme esthétique : un principe de désordre aux origines esthétiques

Les dimensions contemporaines de l'art revendiquent explicitement un certain nombre de principes issus des théories anarchistes. L'art, y compris lorsqu'il n'est pas « engagé » c'est-à-dire, cet art qui prétend dénoncer ou ironiser sur les formes de l'ordre culturel ou économique-politiques. Plus encore, depuis la fracture introduite par le mouvement Dada dans le monde occidental, les pratiques artistiques se sont affirmées comme des dénonciations non plus seulement des traditions artistiques antérieures mais aussi de ce qui constitue l'essence de l'art. Faire œuvre, dans la période contemporaine, c'est inscrire dans le domaine de l'esthétique ce qui jusque-là était exclu. On assiste donc à un renversement des valeurs et des hiérarchies esthétiques mais aussi à un recyclage de ce renversement lui-même, devenu, par le jeu de sa médiation, un nouvel argument de vente sur le marché de l'art puisque tout le monde est artiste ou peut le devenir.

Mais pour comprendre ce dévoiement, il faut d'abord remonter aux fondements du concept même de l'esthétique et aux ambivalences qui l'ont constitué. L'esthétique est en effet, dès son origine, ce qui, par excellence échappe aux formalisations de l'ordre rationnel. Elle relève alors de la perception, du sentiment de plaisir, des formes de jouissance ou celles de répulsion. En tant que faculté individualisée, elle est inassignable à la norme et s'oppose au domaine de la rationalité scientifique en introduisant à l'encontre de la valeur cartésienne du distinct, la contre-valeur créatrice « du confus » : est véritablement esthétique, pour Baumgarten qui crée le terme, ce qui surgit de l'association paradoxale et de la confusion. Autrement dit, ce qui met au jour le désordre. L'esthétique serait ainsi, dans sa constitution même, anarchiste et aliénante car, elle fait valoir une puissance d'échappement aux hiérarchies organisatrices du savoir fondées par la raison.

Reconnaître l'esthétique comme domaine spécifique de la réflexion, c'est donc non pas admettre la part du rêve, mais au contraire reconnaître une naturalité du réel, la fois sensitive et environnementale qui échappe à l'ordre conceptuel. De même, lorsque Max Stirner en 1844, écrit *L'unique et sa propriété*, ouvrage fondateur des théories anarchistes, il ne dénonce pas l'ordre établi au nom d'une utopie, mais au contraire au nom d'une forme de réalisme politique. C'est parce que, selon son expression que : « *l'opposition du réel et de l'idéal est indestructible* »²³³ que le réel est considéré comme étant une « *réalité des rapports de forces* »²³⁴ et doit être reconnu à l'encontre des « fantômes » que sont les valeurs morales et politiques établies, considérées en tant qu' « illusions » dont la seule fonction est de légitimer abstraitement et donc de rendre acceptables, les réalités les plus concrètes de l'oppression.

Il y a donc pour ainsi, un réalisme paradoxal de l'esthétique, tout comme il y a un réalisme paradoxal de l'anarchie et, dans les cas, la revendication réaliste est polémique et elle désigne les failles d'une rationalité dominante qui trompe et se trompe sur son propre pouvoir et de ce fait aliène l'homme. Pour Kant, cela signifie seulement qu'elle doit reconnaître ses limites et se les assigner à elle-même ; mais, pour la filiation à la fois post- et anti- hégélienne dont participent les théories anarchistes. Cela signifie pour ainsi dire, à la destitution des pouvoirs confondus de la raison dominante et voire même de l'Etat rationnel. Cette destitution de la raison est appelée la période post- révolutionnaire.

S'il est donc nécessaire de repérer et de dénoncer à l'encontre même des conformismes esthétiques, les dévoiements, les trahisons et les récupérations souvent subreptices dont l'ironie anarchiste fait l'objet dans les milieux de l'art, cette récupération elle-même n'en demeure pas moins l'un des signes de sa vitalité. Mais les dimensions les plus radicales de cette pensée subversive sont aussi constamment recyclées et marchandisées, ne nous donne ainsi qu'une preuve supplémentaire de leur impact et fait percevoir les ondes de choc du redoutable séisme intellectuel qu'a provoqué, dans la culture contemporaine, l'irruption de la pensée. Pour il revient donc de voir des raisons d'un art voué à mourir dans le monde contemporain qui est le nôtre.

²³³Max STIRNER, *L'Unique et sa propriété*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1972, p.393.

²³⁴*Ibid.*, p.261

II-DE L'ESTHETIQUE ANARCHISTE A L'AFFIRMATION DU POUVOIR DE LA RAISON

Les productions esthétiques loin de renseigner l'homme sur les véritables conditions de son existence le soumettent à l'empire du mal et l'homme ne se trouve plus sans base ni fondement ontologique. L'homme vit donc dans l'incertitude du lendemain orchestrée par une vision anarchique du monde qui tend à sortir l'homme du cadre des principes de la raison en faisant de lui un être essentiellement soumis aux caprices de toutes sortes de la nature et de l'instinct. C'est la raison pour laquelle à la prolifération certains courants littéraires à vocation philosophique revendiquant la dimension la dimension purement existentielle et réaliste.

II.2.De l'existentialisme comme mouvement philosophique et littéraire

L'existentialisme est une doctrine ou un ensemble de doctrines philosophique qui affirme le primat de l'existence. Selon S. Auroux et Y. Weil : « on désigne par ce nom toute philosophie qui porte son intérêt sur l'existence, comprise non comme l'être des choses, mais comme la subjectivité humaine ».²³⁵

Ce type de philosophie s'oppose à l'essentialisme qui met l'accent sur l'essence dans l'approche de l'homme, celui-ci tentant, par sa vie concrète, de réaliser un modèle essentiel préétabli qu'on nommerait « nature humaine ». Pour l'existentialisme, « l'existence précède l'essence » (célèbre formule de Sartre), c'est-à-dire que la réalité de l'existence (le vécu, le réel tangible) ne saurait être précédée par un concept abstrait. Pour dire que, face à cette vie, l'homme doit choisir librement son chemin et assumer les conséquences de cette douloureuse liberté. Pour ce faire, la prise de conscience peut être la source d'une angoisse métaphysique ou existentielle.

Les précurseurs de ce grand philosophique se rencontraient dès l'Antique avec les Stoïciens (Sénèque), puis Saint Augustin ou Pascal. Les plus récents initiateurs sont au XIXe dont, Nietzsche, Stirner et surtout le philosophe danois Sören Kierkegaard. Cependant, c'est au XXe siècle que la pensée existentialiste s'affirmait dans le monde à travers les philosophes allemands tels que Husserl, Karl Jaspers et Martin Heidegger associés en France avec des noms tels que : Simone de Beauvoir, dont l'œuvre s'est bâtie dans le sillage de celle de Sartre

²³⁵S. AURoux ET Y. WEIL, *Dictionnaire des auteurs et des théories de la philosophie*, Paris, Hachette, 1991, p. 135.

et Albert Camus, soucieux de montrer les conséquences sur les rapports de l'homme avec la société. C'est pour quoi A. Tosel dira que :

*Ce courant fut certainement national : en lui se reconnurent les générations des années 1945, riches des espoirs formés par la Résistance. Intellectuels, enseignants, artistes furent existentialistes par une sensibilité commune, plus vécue que réfléchie. Les luttes de Résistance donnèrent à cette quête d'authenticité la perspective d'un projet plus concret, plus constructif, celle d'un monde individuel et collectif à reconstituer, ce fut la quête d'un nouvel humanisme, et difficile cheminement sur les chemins de la liberté.*²³⁶

Pour ainsi dire que l'intérêt de l'Existentialisme dépasse largement le domaine de la pensée et donne naissance à une mode qui trouve à s'exprimer que dans la vie jugée extravagante soutenue sans grand discernement. C'est pourquoi dans sa conception du beau, Nietzsche pense que l'art a pour fonction d'embellir l'existence, de l'harmoniser et surtout de libérer l'homme de ce qu'il appelle lui-même : « *les arrières-mondes* ». Pour ce faire, l'auteur de fait de l'art une activité essentiellement utilitaire. Par contre, Heidegger pose le problème de l'art sous un autre angle en estimant que le problème du beau est un problème de type métaphysique. Dans ce sens, il écrit : « *l'essence de l'art est d'origine de l'œuvre d'art* ». ²³⁷Pour dire que, l'essence de l'art met en œuvre la vérité qui est l'origine de l'œuvre d'art. Parallèlement cette conception, il pense que l'art doit dévoiler l'être car, l'être ne se donne pas totalement à nous et la création artistique dépasse l'artiste lui-même parce qu'elle est un advenir de l'être. La vérité est dans cette optique l'éclaircissement de l'ouvert car, elle aspire à l'œuvre pour se manifester comme être. C'est pourquoi, il affirme une fois de plus que : « *l'œuvre en tant milieu ouvert de l'être, dans l'histoire du dasein est ainsi plus réel que tous les autres étant* »²³⁸. Autrement dit, l'art ne saurait être au service des intérêts hautement humains mais doit plus plutôt dévoiler la vérité sur l'être.

Si l'existentialisme tend à figer l'art sous le seul prisme de ce qui peut rendre la vie, alors l'art devient une activité purement extérieure à l'homme car, cherchant à satisfaire les seuls intérêts du monde sensible tout en détrônant la raison de son règne et en faisant d'elle une sorte de support dans le but de satisfaire l'instinct existentiel en l'aliénant tout en le privant de liberté. C'est pour cette raison que Hubert Mono Ndjana ne manque ne pas de tirer la sonnette

²³⁶ A. TOSEL, *Histoire de la France*, Editions sociales, 1980, t. 12, p. 33.

²³⁷ Martin HEIDEGGER, *Les Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 80.

²³⁸ *Ibid.*, p. 37

d'alarme sur la qualité de chansons produites dans le monde contemporain au Cameroun dans son fabuleux ouvrage *Les Chansons de Sodome et Gomorrhe* par ce qu'il appelle lui-même : « les chansons obscènes » qui déroutent les jeunes. Cette tendance peut aussi s'observer dans le courant littéraire et philosophique dit surréaliste.

Comme pour donner raison aux historiens de la littérature qui s'appliquent, en dépit des résistances et des incertitudes, à dégager de la succession chaotique des œuvres les lignes de partage et les aires de partage et les aires de recouvrement permettant d'isoler les courants et les écoles, le surréalisme se présente un authentique et indispensable mouvement littéraire avec pour chef de file André Breton dans son *Manifeste de 1924*. Dans son ouvrage *Les Mamelles de Tirésias* publié en 1917, Guillaume reprendra le mot et en fera tout une doctrine pour parler de « *drame surréaliste* » en estimant que le néologisme a pour but de rompre avec la tradition et définir une œuvre qui échappe au réel. A ce titre, il se sert d'une comparaison souvent en vue : *Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a ainsi fait du surréalisme sans le savoir.*²³⁹ A l'issue de quelques hésitations et procès en paternité, le mot surréalisme s'imposa et Breton baptisa de ce nom une revue qui s'ouvrit sur un manifeste où se trouve défini, dans un style de dictionnaire, le nouveau mouvement : « *le surréalisme est un nom masculin, automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale* ». ²⁴⁰ Il s'agit, pour ainsi dire de démorceler partout et de jeter la main du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel pour rétablir la roue féconde d'un critique universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu. Cette provocation a pour seul but d'encourager les surréalistes sur les voies de la radicalisation.

Le surréalisme s'articule autour des éléments fondamentaux que sont l'inconscient, le rêve, la folie. Comme son nom l'indique, le surréalisme souhaite dépasser la réalité en remontant aux sources secrètes de la création. C'est pourquoi, en son sein, la raison et la logique sont congédiées. C'est dans ce sens qu'André Breton écrit : « *sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère. L'imagination est peut-être sur le point*

²³⁹-G. APOLLINAIRE, *Les Mamelles de Tirésias*, Œuvres poétiques, Bibliothèque de la Pléiade, p. 866

²⁴⁰-André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « idées », p. 37

de l'imagination ». ²⁴¹ Les états de « surréalité » sont du rêve, de la folie, du merveilleux. Dans ce travail de récupération psychique de notre force psychique pense Breton, la psychanalyse, par sa volonté d'explorer l'inconscient, devient une alliée précieuse. L'activité onirique féconde alors par-là l'imagination et se substitue à l'existence fade qui est la conséquence directe de la dépravation des mœurs au sein des sociétés. Pour ainsi dire, l'étude des comportements et des productions des fous ouvre des voies inédites et inexplicablement délaissées. C'est pour quoi, les surréalistes militent pour une création spontanée, magique et inconsciente qui est offerte par une écriture automatique que décrit Breton :

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif au réceptif que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et ceux de les autres. Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. Continuez qu'il vous plaira. ²⁴²

Pour ainsi dire, les surréalistes déréalistent le monde (ALquié) et cultivent ce qu'ils appellent dans la terminologie hégélienne, *le hasard objectif*. Or, Hegel pense que le rôle de l'artiste consiste à concilier Dieu et l'homme en montrant que le contenu doit en même temps s'avérer comme intérieur propre aux individus de telle sorte que les puissances supérieures qui dominant l'action apparaissent individualisées et que de l'autre, cet extérieur à l'homme, se montre néanmoins comme immanent à son esprit et à son caractère. C'est dans ce sens que Hegel soutient : « *le cœur de l'homme doit se révéler dans ses dieux, qui sont les formes autonomes universelles de ce qui sollicite et le gouverne à l'intérieur* ». ²⁴³ Dans le sens, il renchérit en écrivant : « *le devoir de l'artiste, plus particulièrement en cette matière, est de ne jamais oublier que l'homme doit conserver sa liberté et son autonomie* ». ²⁴⁴ Cette déclaration de Hegel annonce la fin des hystéries et des hérésies dans le monde de l'art et annonce l'avènement du grand art contrôlé systématiquement par la raison qui doit y jouer un rôle fondamental. C'est pourquoi, au lieu d'exposer aux différents dangers que traîne avec l'esthétique anarchiste et d'imitation, il vaut mieux le soumettre à l'empire de la raison d'où, il est nécessaire de ressortir la portée de l'esthétique hégélienne dans notre monde.

²⁴¹ André BRETON, *Premier Manifeste du surréalisme*, Op. Cit., p. 19

²⁴² *Ibid.*, p.42-43

²⁴³ HEGEL, *Esthétique*, I, p. 310

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 314

CHAPITRE III : LA PORTEE DE LA CONCEPTION HEGELIENNE DE L'ART

Penser et parler de l'art aujourd'hui en le dénuant des racines rationnelles, c'est affirmer la mort de l'humanité. L'humain est ce qu'il y a de plus de digne et de valeur dans le monde et celui par qui les autres valeurs prennent place dans l'univers. C'est pourquoi, quand on lit l'ouvrage intitulé l'Esthétique du philosophe allemand Hegel, on a la sensation d'être touché et frappé par un texte prophétique qui expose et projette ses ondes lumineuses sur les difficultés, les problèmes et les doutes que nous rencontrons dans l'étude de l'art contemporain de nos jours. Aussi, pour Hegel, l'art en tant que forme de culture n'est que : « *la manifestation sous la forme sensible et adéquate, du contenu qui constitue le fond des choses* ». ²⁴⁵ Pour dire que, la spécificité de la création artistique consiste à donner une forme adéquate à un contenu. Il n'est donc pas surprenant que l'art dans notre monde, et ceux qui y réfléchissent, formulent leurs thèses et leurs problèmes en termes hégéliens car l'une des attitudes les plus usuelles du débat sur l'art aujourd'hui est d'avoir intégré le diagnostic hégélien concernant le développement de l'art et d'en faire un appareil conceptuel. Pour cela, Hegel démontre le rôle fondamental joué par la raison dans la production artistique en écrivant : « *tout ce qui est n'est que par l'œuvre du moi, et ce qui n'est que par mon œuvre, je peux aussi bien l'anéantir* ». ²⁴⁶ Il serait alors évident de s'interroger sur les apports de la philosophie hégélienne de l'art dans le monde contemporain qui est le nôtre.

I-LES TROIS CATEGORIES DE L'ART (SYMBOLISME, CLASSICISME ET ROMANTISME : INSTRUMENTS FERTILES POUR LA REFLEXION SUR L'ART

Pour déterminer l'idéal de l'art, Hegel se heurte à un problème fondamental, celui d'étudier l'évolution dans la raison dans le temps et l'espace à partir des formes d'art précises à chaque époque. Il s'agissait donc pour lui, d'expliquer de manière conceptuelle le dualisme corps- esprit, esprit subjectif- esprit objectif, raison et instinct, contenu et forme que d'autres théoriciens limitent essentiellement à décrire. Son explication comme seul moyen de compréhension de l'art conduit Hegel à se rendre compte qu'il y a une question fondamentale

²⁴⁵HEGEL, *Esthétique*, I, p. 748.

²⁴⁶*Ibid.*, p. 124.

qui voue l'art à la mort car, incapable de représenter le vrai. Il est donc question de savoir, si la mort de l'art n'ouvre pas à d'autres perspectives à l'art comme à la réflexion esthétique contemporaine.

I.1.De la résurrection de l'art

La dévalorisation de l'art dans l'expression de la mort de l'art est un terme très courant qui n'amène pas réfléchir sur la disparition de l'art et des œuvres d'art mais sur la réception et la compréhension de l'art et des œuvres d'art. Pour dire que, les théoriciens de l'art voulaient catégoriser leur objet oubliant que leur objectif était de résoudre le dualisme contenu-forme qui malheureusement continuait d'exister. On a donc vu que le sentiment de l'artiste, sa disposition intérieure joue un rôle prédominant au point d'empêcher la réconciliation entre son intériorité spirituelle et l'extériorité sensible. L'artiste tend à satisfaire les exigences soient de sa conscience, soient celles du monde extérieur et se voue au culte de l'erreur. C'est la raison pour laquelle Hegel écrit : « *ce qui nous fait signe dans l'œuvre, ce point lumineux qui nous regarde avec entêtement, c'est la flamme du sentiment ou la subjectivité artistique* ». ²⁴⁷ Pour dire que, si, l'artiste produit selon ses sentiments ou sa subjectivité, son œuvre risque de ne pas être comprise et d'apparaître comme plate, dénuée de sens et prosaïque. L'art se donc en phase d'hésitation entre deux orientations : l'orientation religieuse et l'orientation du retrait du divin.

Par son orientation religieuse, l'artiste prend conscience de sa forme spirituelle et se retire en lui-même hors du monde. Ce faire, toutes ses œuvres sont englouties et s'absorbent dans les divinités et les multiples contenus qu'il cherche à manifester dans le monde sensible ne reconnaissent qu'un seul Dieu ou un seul être absolu. La production artistique alors en un culte ou en dévotion spirituelle, dans lesquels « *l'objectivité est pour ainsi dire dévorée et digérée, et son contenu, dépouillé de son objectivité, devient propriété du cœur et de l'âme* » ²⁴⁸ Autrement dit, l'œuvre n'est que l'expression de la vie intérieure de l'âme et ne saurait se manifester dans le monde extérieur. Dans ce sens Hegel fait état de l'art symbolique qui est serein et calme en lui-même et ne peut être voué qu'au culte du divin. Par contre de l'autre côté, l'artiste sort du cercle du cercle absolu de la religion et vit sa subjectivité en relation avec le monde et les autres. Cette forme d'esthétique est manifeste dans les écrits de Jean Paul Sartre, philosophe existentialiste et même de Nietzsche. D'après Hegel, suivant

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 631.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 169.

cette seconde orientation : « *la réalité extérieure n'est plus pour l'artiste une chose indifférente avec laquelle il ne peut communiquer* »²⁴⁹, « *elle est une multiplicité variée dont il peut tirer parti s'il se porte à sa rencontre, la travaille, la féconde et la marque de son habileté ou de sa puissance créatrice* ». ²⁵⁰ Autrement dit, dans un cas comme dans l'autre, nous relevons le triomphe du religieux ou du profane ou de la subjectivité est censé opérer la transition de l'art vers une sphère plus élevée. Qu'il soit corrompu par le monde extérieur ou la religion, l'art porte désormais en lui un contenu spirituel nouveau d'où, il ne parvient pas à révéler à l'homme son contenu qui trouve son entreprise dans le monde dans le monde de la conscience.

On comprend donc aisément pourquoi, l'insertion du symbolisme dans les catégories a été décriée à la suite comme étant inutile, ou seulement justifié par son rôle dans la dialectique hégélien. Le symbolisme constitue dans ce sens, pour Hegel, le sol commun d'où viennent émerger les deux autres catégories de l'art à savoir le classicisme et le romantisme mais aussi il permet aux lecteurs contemporains de l'ouvrage de Hegel de comprendre que le symbolisme est un principe explicatif originel de l'art qui n'est pas purement subjectif mais de l'ordre du conceptuel. Il s'agit de : l'aspiration à manifester un contenu sous une forme sensible qui exprime en définitive un certain rapport, une certaine différence entre le sens et les choses, l'homme et le monde ou l'homme et Dieu. De ses origines symboliques de l'art dépendront les autres catégories car dans le symbolisme, dit Hegel : « *l'intelligence humaine se contente de poser des problèmes au lieu d'en donner les solutions* ». ²⁵¹ Pour dire que, le symbolisme pose les problèmes qui trouvent la clarté, la transparence et l'adéquation dans le classicisme tandis que le romantisme va mettre l'accent sur le voilé, l'opacité et l'inadéquat.

Certes, Hegel est le premier philosophe à être conduit par ce constat. On peut dire que Nietzsche aussi voit les choses sous le même angle en parlant non plus de « *la mort de l'art* » au sens hégélien mais plutôt du « *crépuscule de l'art* » qui se manifeste chez lui dans l'aboutissement tragique de l'impuissance progressive de l'homme à répondre aux vraies questions concernant l'art. Contrairement à Hegel, Nietzsche ne propose pas une explication conceptuelle à la décadence de la tragédie et rapporte plutôt que ledit crépuscule de l'art à la dérégulation de la volonté. Par contre, Hegel, situe le développement de l'art dans un cadre spéculatif, et par conséquent sans le couper ni de la philosophie, ni de la religion, ni de notre

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 656.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 735.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 543.

monde rationnel. La notion de la mort de l'art ne doit donc pas être appréhendée comme le symptôme de son essoufflement de la vitalité artistique mais comme l'expression d'une réalité conceptuelle, qui touche les modalités de notre réflexion du monde. Il s'agit tout simplement de voir et de penser que cette fin exprime un état d'aboutissement qui constitue sa véritable résurrection dans l'art romantique.

I.2. Le rapport du classicisme au romantisme comme résurrection de l'art

L'expression de la mort de l'art est considérée par Hegel sous l'angle de la prose du monde. Par prose du monde, il entend non pas un pur dépassement subversif mais aussi la résurrection de l'art. Il s'agit d'une prose de la vie, c'est-à-dire, ce spectacle que nous offre notre entendement d'un monde infiniment complexe et froid, dépourvu de toute dimension poétique qui endurecise la personnalité de tout individu. Pour cela, chaque individu se trouve enchevêtré dans le monde extérieur, ce monde qui est réduit à l'état de moyen au service des fins qui lui sont propres, et traite lui-même les autres comme des simples moyens.

Pour Hegel, cette prose du monde s'enracine dans l'histoire de l'humanité en ce que l'auteur limite l'autonomie et la portée des décisions de chaque homme car, le monarque, le juge, les fonctionnaires de déterminent plus le monde par leurs choix et leurs actions, mais ils se laissent plutôt déterminer par les règles et les lois abstraites de plusieurs ordres tels que l'ordre financier, juridique et social qui gouvernent le monde extérieur. Cette situation est très défavorable à l'art car, l'artiste perd son autonomie et se trouve confronter aux puissances aveugles et arbitraires qui n'ont aucun rapport avec le divin et ne sont pas saisissables par l'entendement. Dans ce sens, l'artiste ne peut plus fixer aucun contenu ni maîtriser à fortiori les manifestations des contenus dans le monde sensible d'où, Hegel voit l'artiste « *rivé au monde extérieur par la superstition oisive d'un entendement prosaïque, l'art meurt* »²⁵²

Pour survivre, l'art rompt donc avec toute prose commune de la vie et fait un retour à la poésie et aux idéalités classiques. Pour cela, l'homme n'est plus étranger dans son œuvre, il est le véritable centre de toute production artistique car, il ne subit aucune contrainte venant du monde extérieur. C'est pour cette raison que Hegel voit en lui cet « homme, ce centre plein d'idéal, vit, il est essentiellement ici et maintenant ». C'est pourquoi, l'homme a toujours tendance à fuir la sphère de ses besoins et de ses dépendances car, il a le pouvoir de s'élever au-dessus des contraintes que lui impose le monde matériel. Hegel nous invite cet ouvrage,

²⁵²*Ibid.*, p. 625.

non pas à soustraire de l'empire de l'entendement et de la dépendance prosaïque mais à observer de manière fine le travail quotidien, la gestion consciencieuse de nos servitudes et de nos intérêts, les distinctions fastidieuses de l'entendement.

Pour cela, l'art pour survivre ou pour être ressuscité, doit recréer ce que la prose lui impose car, « *l'artiste a le pouvoir et la liberté de redonner une nouvelle fois réalité à ce qu'il a vécu* », ²⁵³ de « *recréer subjectivement l'extérieur dont il dépend* ». ²⁵⁴ Selon Hegel, la renaissance de l'art est beaucoup plus perceptible dans la peinture hollandaise car, les hollandais se sont attachés aux petites choses et ont de ce fait, vécu dans la dépendance et le calcul des intérêts matériels. Or, le faisant, leur métier ingrat et frivole les conduisit à goûter les particularités de la vie les plus ordinaires, chacune d'entre elles ayant été obtenue au prix de beaucoup de peine et de patience. D'où, les hollandais éprouvent une certaine liberté et une joyeuse gaîté qu'ils ne doivent qu'à eux-mêmes qu'ils communiquent aux autres par l'intermédiaire des tableaux, ces « *mille sujets dont nous soucions à peine dans notre vie quotidienne : velours, éclat des métaux, lumière, chevaux, serviteurs, vieilles femmes, paysans fumant la pipe, scintillement du vin dans des vers transparents* ». ²⁵⁵

Dans cet engrenage, on vient de voir que ce qui entraîne la mort de l'art n'est d'autre que la dépendance de l'homme aux choses et son constat de la relativité des choses car, il finit par perdre son autonomie, ce qui engendre l'impossibilité de saisir et de connaître et voire l'impossibilité de manifester dans le monde extérieur les contenus isolés et unitaires mais aussi l'impossibilité de les saisir. La résurrection de l'art dans la prose s'opère de toutes les manières au prix d'un sacrifice ou d'un renoncement est symétrique par à celui que révèle la religion révélée car, « *l'artiste a besoin de n'être pas forcé de songer à sa sanctification ; il ne doit pas se préoccuper de son propre salut* » ²⁵⁶ Autrement dit, c'est par ce renoncement à l'unité parfaite du contenu et de la forme qui assure la résurrection de l'art. Une façon de dire que l'art ne survit que grâce à son imperfection car, il est d'essence humaine, il est l'inverse de la religion dans l'espoir d'une révélation qui n'aura pas lieu et il cherche à rattacher dans ce même sens sa faute c'est-à-dire, sa volonté passée de parfaite adéquation. C'est pour cette raison que Malraux dans *Le Musée Imaginaire*, fait écho de ce rapport de l'art à la vérité en mettant en évidence son caractère paradoxal : « *l'artiste le plus ambitieux, écrit-il,*

²⁵³ *Ibid.*, p. 243.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 735.

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 235-236.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 742.

n'accepterait pas sans malaise le vocabulaire qui exprimerait son ambition. Aucun ne parle de vérité, alors que tous, devant les œuvres de leurs adversaires, parlent d'imposture ». ²⁵⁷ Autrement dit, l'art se trouve bloqué entre deux versants celui de délivrer une vérité nécessaire ou religieuse et celui de sa revendication d'une forme d'authenticité qui lui est particulière. L'art semble d'après Hegel, partagé entre les deux orientations : la production de la vérité qui lui est propre et dont la cohérence est toute intérieure d'une part et de l'autre, l'attrait d'une vérité qui s'impose à lui de manière cohérente jusque dans l'extérieur, dans la matière et les formes qu'il travaille. C'est pourquoi, Adorno pense que : « *La véritable expérience esthétique doit devenir philosophie, ou bien elle n'existe pas* ». ²⁵⁸ Pour dire que, la vérité saisie dans l'œuvre d'art est concrète et est liée à son apparition sensible et à la forme extérieure des œuvres singulières. En elle, s'opère la fusion entre la cohérence esthétique et la vérité objective. De ce fait, l'art en tant que activité de la raison, apparaît comme étant le lieu et le moyen par excellence de l'expression de la liberté humaine.

En un mot, la réflexion sur cette expression de la mort de l'art est d'une importance capitale dans la conception hégélienne de l'art et fait partie des thématiques qui traversent son ouvrage. Par cette thématique, Hegel montre la possibilité de la raison de se remettre en cause afin de se déterminer comme raison. C'est à ce titre, qu'on assiste dans son ouvrage la floraison de trois catégories d'art à savoir : le symbolisme, le classicisme et le romantisme. A ces dernières, Hegel démontre que l'art se détermine véritablement comme œuvre de l'esprit bien que ses origines soient purement symboliques dans l'art romantique qui offre à l'homme sa liberté et la manifeste dans ses œuvres. Il s'agit donc, pour nous ressortir les fondamentales qui expliquent la prise en compte du rapport de l'art à la raison dans le contexte hégélien en mettant au jour sa véritable finalité ou son objectif.

II-La question de la finalité de l'art

Partant de la critique fondamentale de la théorie de l'imitation qui aliène l'homme en soumettant l'homme à une sorte d'hétéronomie ou de dépendance vis-à-vis de l'empire de l'empire de la nature, La théorie hégélienne de l'art revendique la sphère plus grande en rendant à l'homme son autonomie et sa liberté. L'art n'est plus cette activité qui se trouve au

²⁵⁷ André MALRAUX, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 68-69.

²⁵⁸ T.W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Klincksieck, traduction modifiée, 1989, p. 172.

service de la nature mais cette activité qui traduit la volonté de l'homme de dominer la nature car, il n'est que le produit de l'imagination ou de l'invention de l'artiste qui s'y reconnaît parfaitement et en a conscience dans les moindres recoins de l'œuvre d'art dans sa réalité. Pour Hegel : « *le spirituel seul est vrai. Ce qui existe n'existe que dans la mesure où il est spiritualité* ». ²⁵⁹ Autrement dit, l'art est le réflexe de l'esprit et doit être compris comme compris comme étant un mode incomplet de l'esprit, contenu dans l'esprit et privé d'indépendance et subordonné à l'esprit. Ce point de vue de Hegel est l'indice de repère de sa conception philosophique de l'art. Pour cela, il faut revenir sur ce point de vue en vue de déterminer son importance pour nous.

II.2. L'art comme l'expression de la sensibilité

D'après la conception parnassienne et beaucoup plus avec Théophile Gautier : « *il n'y a de vraiment beau que ce qui ne sert à rien ; tout ce qui est utile, car c'est l'expression de quelque besoin et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature* ». ²⁶⁰ Pour dire que l'art n'a d'autre utilité que l'art car, ce qui est utile et laid ne peut pas être du ressort de l'art. Il s'agit donc pour Kant ou Baumgarten d'une esthétique de la sensibilité. C'est pourquoi Kant estime que : « *le beau est ce qui nous plaît sans concept* » c'est-à-dire que le beau n'a d'autre finalité que le beau. De même, Baumgarten faisait déjà écho en faisant de l'esthétique la science de la sensibilité qui renvoie chez Auguste Comte au « divertissement ».

Dans le contexte hégélien de l'art, on voit apparaître cet aspect sensitif car l'œuvre d'art n'est d'abord que le produit de la raison qui se matérialise dans le monde sensible et de manière concrète. C'est pourquoi, en jetant un regard rétrospectif sur l'étude faite par nous concernant les formes d'art particulières, il ressort que chacune des formes d'art est faite pour susciter un certain plaisir ou pour attirer la sensibilité car, l'œuvre d'art est d'abord sensible. Pour ce faire, dans l'architecture symbolique, classique ou romantique, on se rend compte toutes les constructions architecturales, avant d'être des lieux et de cultes voués aux dieux, elles représentent d'abord des lieux de contemplation et d'admiration du génie créateur de l'homme.

²⁵⁹ HEGEL, *Esthétique*, I, p. 12

²⁶⁰ Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, II, 6

Dans l'architecture symbolique par exemple, Hegel parle des gigantesques constructions architecturales souterraines chez les égyptiens en montrant comment ces dernières au-dessus du sol et se combinent avec l'empire des morts comparativement à l'architecture indienne. L'architecture indienne met en surface et par les symboles le grand mystère qui tourne autour de la mort en montrant que l'indien laisse le corps de l'homme pourrir et gésir sur la terre lorsqu'il meurt. Faire gésir le cadavre ou le faire pourrir c'est montrer par des symboles que le corps ne représente rien après la mort de l'homme. C'est la raison pour laquelle, Hegel affirme que : « *les hommes, selon la croyance indienne, ne font qu'un avec Dieu, sont des dieux ou deviennent ; de quelle manière que l'on s'exprime, on va donc jusqu'à la distinction précise entre les vivants et les morts* ». ²⁶¹ Ces symboles attirent la sensibilité de l'homme un objet purement contemplatif. Et chez les égyptiens, on voit dans les pyramides élevées en l'honneur des dieux et des morts susciter un intérêt du même genre cependant qui manifeste au dehors l'opposition de la vie avec la mort avec en ressortissant les figures du monde terrestre qui reflètent une vie vouée à la corruption, au changement et à la mort. Et de l'autre côté, les symboles qui annoncent l'éternité, la beauté et la stabilité. Ces symboles aux yeux de Hegel suscitent une très forte admiration de la part de l'homme.

De même, Ebénézer Njoh-Mouellé pense que l'art est une forme de culture qui cultive la créativité et s'exprime par la sensibilité, sensibilité qui suscite admiration et contemplation. Dans son ouvrage *De la médiocrité à l'excellence*, il définit l'artiste en disant que : « *c'est un producteur, si on veut être au même titre que le producteur des usines, l'ingénieur ou le cultivateur qui produit des œuvres palpables* ». ²⁶² Par cette définition, l'auteur fait de l'artiste le producteur des œuvres d'art qui peuvent être jugées conceptuellement mais surtout qui peuvent aussi être appréciées par les sens propres à l'art en tant qu'elles sont palpables et concrètes. C'est pourquoi, il pense que, si l'art est une invention ou une imagination de l'homme, la créativité esthétique se veut alors désintéressée. A la différence de la technique qui vise l'utile, le bien-être matériel de l'homme, l'art est simplement une invitation à « la méditation ». Les œuvres d'art ne sont pas des produits de consommation comme des vivres, des produits de beauté, des vêtements. Bref, « *des objets du monde qui se donneraient à consommer en tant que tels* » ²⁶³; mais des « *harmonies archétypales* », ²⁶⁴ « *des*

²⁶¹ HEGEL, *Esthétique*, II, p. 49.

²⁶² Ebénézer NJOH-MOUELLE, *De la médiocrité à l'excellence*, Editions CLE, Yaoundé, 1998, p. 141.

²⁶³ *Ibid.*, p. 143.

²⁶⁴ *Idem.*

idées »²⁶⁵, « des élaborations spirituelles ».²⁶⁶ Il oppose plutôt ici, la matérialité de la vie à la spiritualité, c'est la dialectique platonicienne du monde sensible et du monde intelligible. L'art relève à ses yeux du culturel, du spirituel, de l'intelligible et non pas du sensible ou du naturel. Il rejoint ici Hegel lui-même qui écrivait que : « *l'œuvre d'art est la manifestation sensible de l'idée* ».²⁶⁷

Par ailleurs, Bien qu'il caractérise l'art par la créativité, Njoh-Mouellé écrit que : « *ce nous retiendrons en second dans l'art c'est la sensibilité* ».²⁶⁸ Pour dire que l'art relève du beau, c'est-à-dire du jugement esthétique. L'œuvre suscite alors chez l'artiste lui-même un certain plaisir et chez le public, elle suscite de l'admiration, la contemplation esthétique. Elle attire les sens et « enrichit l'homme d'une richesse que ne procurent point les biens matériels. La musique, par exemple permet d'adoucir les mœurs et la comédie de corriger les mœurs en riant. Seulement, la sensibilité contemplative

II.2. L'art comme libération et moyen de développement

Le XVIIIe siècle marque la fin de l'esclavage de l'homme qu'il est lui-même l'auteur. On assiste pour ainsi à l'interrogation fondamentale le statut de l'homme dans l'homme dans le monde. Cette interrogation sera à l'origine d'un courant littéraire ou mouvement philosophique : « *Les lumières* ». Il s'agit du siècle de la liberté de l'homme dans tous les domaines de la vie. Ce courant désigne la sortie de l'homme de la minorité dont il est lui-même l'auteur et se traduit par le culte de la raison, la confiance au progrès, l'aspiration au bonheur, le devoir de l'instruction, l'esprit d'émancipation, la critique des abus et des préjugés que par la rencontre concertée autour des principes théoriques fédérateurs et des créateurs solidaires. Le titre emprunté à Kant, est repris au lexique religieux à partir du latin *lumen*, éclat divin et *luminaria*, flambeau c'est-à-dire, ce qui éclaire et guide l'esprit, ce qui rend visibles les obscurités. Il s'agit donc en quelque sorte de l'exercice de la raison et de son pouvoir dans tout ce que nous faisons. Allant dans ce sens, Hegel va revendiquer le pouvoir de la raison dans la production des œuvres d'art jusque-là dominé par l'empire de la nature qui y exerçait une influence capitale. Dans son ouvrage *Esthétique* qui résume les préliminaires de sa conception de l'art dans *Introduction à l'esthétique* et même dans *Leçons d'esthétique*. Hegel qualifie alors de ce fait, l'œuvre d'art de produit de la raison. Son

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ *Idem.*

²⁶⁷ HEGEL, *Op.*, I, P.233.

²⁶⁸ Ebénézer NJOH-MOUELLE, *Op.*, p. 143.

esthétique n'est pas une esthétique de soumission au monde extérieure, mais une esthétique qui suscite une réflexion et une analyse conceptuelle et philosophique. A partir de ce constat, l'art apparaît comme un moyen de libération des différentes formes d'aliénation que lui imposent les contraintes de l'existence du monde extérieur à la conscience ou de la raison.

Dans ce sens, Hegel démontre que celui qui produit en s'inspirant de la raison ou d'autres sources extérieures à la conscience et à la raison n'est pas libre car il demeure ignorant. C'est pourquoi, il affirme : « *l'homme ignorant trouve n'est pas libre, car, il trouve en face de lui un monde étranger, un au-delà et un dehors dont il dépend, sans qu'il l'ait réalisé, par lui-même et sans qu'il séjourne en lui comme dans ce qui lui appartient* ²⁶⁹ ». Or, l'art, en tant que production de l'esprit rend l'homme libre et autonome.

De même, pour Herbert Marcuse, la société actuelle se trouve immorale et aliénée par le développement de la science et de la technique et cet immoralisme et cette aliénation techniciste où, l'homme ne croit qu'à la seule puissance de la science et y en dépend. Notre époque représente à ses yeux, l'époque la dévaluation et de la survalorisation des valeurs orchestrées par le mouvement capitaliste et les politiques gourmandes qui font des œuvres des objets générant des bénéfices et des revenus. C'est pourquoi, il affirme que notre société actuelle « *d'abondance est obscène dans les sourires de ses politiciens et de ses orateurs, dans ses prières, dans son ignorance, dans la fausse sagesse des intellectuels qu'elle entretient* ».²⁷⁰ Il est précisément pour Marcuse « *de faire disparaître les causes qui ont fait de l'histoire de l'humanité, l'histoire seulement de la domination et de la servitude* »²⁷¹ Pour éliminer toutes ces formes de servitudes et d'aliénations, Marcuse propose l'art comme solution de libération de l'homme car, d'après lui, pour l'artiste : « *le beau possède une valeur biologique, en tant qu'il est utile, bienfaisant, et propre à renforcer la vie* ».²⁷² Grâce à ces qualités, le beau qui a alors une dimension esthétique va permettre de poser ce que serait la société libre. C'est dans ce même sens, qu'Hubert Mono Ndjana dans son ouvrage Les Chansons de Sodome et Gomorrhe dénonce certaines musiques obscènes qui font la promotion de la dépravation des mœurs et de l'immoralité. Il prend à titre d'exemple les chansons des artistes tels que : K-Tino qui chante : « Nsono Nsono et voir Ndze ya noum na... ». Et tout près de nous la chanson de Frank avec pour titre : « Coller la petite.. ». Autant

²⁶⁹ HEGEL, *Op., Cit.*, I, p. 162-163.

²⁷⁰ Herbert Marcuse, *Vers la libération. Au-delà, de l'homme unidimensionnel*, Editions de Minuit, 1969, pp. 22-23

²⁷¹ *Ibid.*, p. 45.

²⁷² *Ibid.*, p. 52.

de messages véhiculés ne font pas la gloire de l'art et le soumettent à l'irrationnel et peuvent conduire à l'inceste et aux harcèlements sexuels dans nos sociétés. Pour lui, l'art n'a pas de tout ça mais de réaliser surtout la « *catharsis* » c'est-à-dire, une sorte de purification de l'âme pour que l'œuvre d'art ait pour finalité essentielle l'esthétique et l'éthique.

En plus, l'art dans le contexte hégélien, en tant qu'une création de l'esprit peut participer au développement d'une nation. Allant dans ce sens, Ebénézer Njoh-Mouellé pense que, si, la finalité de l'art est de plaire et de distraire, l'art peut aussi être un outil de transformation car, « *l'artiste doit faire d'une participation réelle au rythme vital* ». ²⁷³ Ici, apparaît clairement la dialectique platonicienne du monde intelligible et du monde sensible. L'artiste doit, par la dialectique ascendante, créer le beau, nous inviter à le contempler, « pour se détacher du monde, pour le mettre en question » ²⁷⁴ mais au même moment, par la dialectique descendante, « il faut qu'il puisse y reprendre sa place pour revivre » ²⁷⁵, transformer son milieu.

Ainsi, l'auteur *De la médiocrité à l'excellence* estime que, pour que l'esprit ne soit pas à la remorque de la matière, il faut qu'il s'appuie sur l'art. « *L'art est la discipline qui restitue à l'homme en même temps que l'initiative créatrice un sens absolument nécessaire de l'harmonie* ». ²⁷⁶ Autrement dit, l'artiste est un travailleur de l'esprit tout autant que la matière car, son activité n'est pas détournée des préoccupations du monde. « *Il y a pour l'artiste, une spiritualité indépendante de la matérialité et du monde* ». ²⁷⁷ Le souci que l'artiste nourrit à l'égard de la réalité du monde est un souci d'ordre et d'harmonie, c'est-à-dire, au fond, un souci de beauté « l'artiste est celui qui reste dans le créateur de la vie ». ²⁷⁸ En cela, il donne une impulsion nouvelle à toutes les formes d'inertie en proposant un renouvellement et un rafraichissement.

L'art de Njoh-Mouellé, dans le sens celui de Hegel, est une disposition à créer sans cesse, c'est-à-dire, à rester tant soit peu maître de soi-même dans un corps à corps avec le monde au lieu de le fuir sous prétexte de libération. Cet art est donc un antidote de l'aliénation techniciste et modératrice et non l'art des spécialistes. Allant dans ce sens, il précise en

²⁷³ Ebénézer NJOH-MOUELLE, *Op., Cit.*, p.143.

²⁷⁴ *Idem.*

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ *Ibid.*, Editions CLE, Yaoundé, 2011, p. 139.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 141.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 142.

écrivain : « *c'est dans l'engagement réel que nous nous libérons et non dans le dégagement* »²⁷⁹. La bataille du développement en Afrique appelle nécessairement l'artiste et le créateur car, « la manière d'être artiste engage tout homme, toute notre personnalité et fait échec à une éducation impliquant l'acquisition au sens large du terme ».²⁸⁰

Dès lors, la mise en surface de la portée de l'esthétique hégélienne était pour le lieu de se prononcer sur la valeur même de notre thème de recherche intitulé *le rapport de l'art à la raison* chez Hegel. L'étude faite par nous dans le présent chapitre qui met un terme à notre étude, nous amène à mentionner que l'art est essentiellement créativité qui s'exprime par la sensibilité. Cette activité propre à l'homme en tant qu'être conscient et raisonnable milite pour la rupture avec l'homme des différentes formes d'aliénations que lui imposent le monde extérieur et les autres formes de cultures. Pour cela, dans le champ de l'éducation, chaque jeune doit faire usage de ses compétences et se mesurer essentiellement par rapport à elles et non se soumettre se soumettre aux exigences de l'instinct tel que le veut Nietzsche et ses disciples. Et, pour nous africains, pour se développer, il faut associer une éducation artistique si on tient à éviter « la fabrication de marionnettes et de robots humains »²⁸¹ comme l'estime Njoh-Mouellé.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 145.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 147.

²⁸¹ *Idem*

CONCLUSION PARTIELLE :

Eu égard à ce qui précède, il est clair de retenir que la troisième partie de notre travail portait sur la critique de la conception hégélienne de l'art relative à notre thème de recherche portant sur le rapport de l'art à la raison. Dans cette partie, nous avons questionné la raison dans le sillage de la production artistique où, nous nous sommes rendu compte qu'il y a une possibilité de montrer et de démontrer les limites de la raison en faisant la promotion de l'instinct. Pour cela, nous disions avec Nietzsche que l'art peut aussi être produit par l'homme par le seul lien du corps avec la nature en vue de susciter du plaisir. Mais, nous nous sommes rendu très vite aussi compte que l'instinct souffre de beaucoup de maladies d'où, il faut retourner à la raison en tant que faculté qui distingue l'homme de l'animal. C'est pourquoi, nous affirmions en définitive, la portée de la conception hégélienne de l'art dans le monde contemporain qui est le nôtre en montrant que l'art n'est que produit de la raison d'où, il cultive la créativité et s'exprime par la sensibilité en vue de libérer l'homme et de permettre son plein épanouissement.

CONCLUSION GENERALE

La réflexion précédente qui s'achève, avait pour thème central : *Le rapport de l'art à la raison* dans l'ouvrage *Esthétique* de Hegel. Ce thème très provocateur, nous a plongés dans une étude très profonde qui nous a permis de dégager en surface le problème de la nature ou tout simplement celui du fondement ou de la source de l'art dans le contexte hégélien. Par ce problème, nous nous sommes attelés à diagnostiquer ce lien qui existe entre la raison et l'art dans la philosophie hégélienne de l'art. A ce titre, nous nous posons des questions de savoir qu'est-ce qui justifie le rapport de l'art à la raison. Par cette question très générale et trop implicite, nous élaborions des questions subsidiaires qui nous ont introduits dans un champ de réflexion un peu plus vaste en se demandant : dans quelle mesure Hegel pense le rapport de l'art à la raison ? Autrement dit, en quoi est-ce qu'il est possible de dire que l'œuvre tire ses origines de la raison ? Si tel est le cas, quels sont les principes déterminants du rapport entre l'art et la raison dans la philosophie hégélienne de l'art ? L'art en tant qu'apparence sensible serait-il alors réellement le produit de l'esprit ? Comment justifier alors une telle conception ? Doit-on alors de ce fait, penser la source de l'art sous le prisme de la raison ? L'art ne serait-il pas pour autant la manifestation dans le monde extérieur du libre jeu de l'homme avec la nature ou son instinct ? En de quoi faire du rapport de l'art à la raison un thème de recherche et une étude conceptuelle ?

A toutes ces questions qui structuraient notre problématique sur le rapport de l'art à nous répondions dialectiquement en posant les bases de notre réflexion sur trois aspects fondamentaux : d'abord, dans la première de notre, nous traitons des prolégomènes à la conception hégélienne de l'art, ensuite dans la deuxième partie, nous nous préoccupons aux principes déterminants du rapport de l'art à la raison chez Hegel et enfin dans la troisième partie nous jetions un regard critique sur la conception hégélienne de l'art.

Il ressort de notre étude que, les prolégomènes à la conception hégélienne de l'art, annoncent une étape incontournable dans la connaissance et la prise en charge des questions relatives à l'art. Il s'agit particulièrement de ressortir l'acte de naissance de l'art lorsqu'il faisait ses premiers pas. A ce titre, nous montrions que l'artiste d'abord commencé par imiter la nature qui représentait tout pour lui. C'est pourquoi, Aristote pensait que : « *Imiter est naturel aux hommes, dès leur enfance ; ils diffèrent des autres animaux en ce qu'ils sont très enclins à l'imitation et qu'ils acquièrent leurs premières connaissances par l'imitation, et ils*

trouvent tous plaisir aux imitations ». ²⁸²Autrement dit, l'imitation est la première théorie d'art que l'humanité ait connue. Mais cette théorie va très vite montrer ses limites car l'artiste ne produit pas le réel ou l'œuvre d'art, il ne fait que copier ce qui existe déjà dans la nature d'où, Platon faisait de ladite théorie une sorte de trahison de la réalité. Suite ces contradictions enracinées dans la théorie de l'imitation, on assistait à l'éclosion de la théorie de l'art pur initiée par Baumgarten et en mise en pratique par Kant qui va limiter l'art essentiellement sur son aspect de production du beau n'ayant d'autre finalité que celle-là. C'est la raison pour laquelle, il affirmait que : « *le beau est ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction universelle* ». ²⁸³Par cette affirmation, Kant fait de l'art une activité sans finalité et sans véritable source voire définition ce qui va plonger sa conception de l'art en une sorte de contradictions laissant la voie à l'esthétique hégélienne.

Par ailleurs, dans la deuxième partie de notre travail, nous avons montré comment Hegel tire les leçons de la théorie de l'imitation et de la théorie de l'art pur en mettant en surface sa volonté de parfaire la relation qui existe entre le contenu et la forme, l'esprit subjectif et l'esprit objectif. Par cette volonté, Hegel démontre que le rôle du philosophe est de résoudre le problème qui existe entre l'esprit et le corps ou de voir comment concilier les deux dans ce vieux problème qui existe depuis l'Antiquité grecque avec notamment Platon concernant le dualisme entre le corps et l'esprit. L'art apparaît alors à ses yeux comme l'une des solutions majeures pour les concilier en montrant qu'il ne doit pas refléter le monde purement extérieur mais doit être produit par la raison afin que les deux se reconnaissent l'une dans l'autre. C'est pourquoi, il disait : « *tout ce qui existe n'a donc de vérité qu'autant qu'il est l'idée passée à l'état d'existence* ». ²⁸⁴Autrement dit, l'art n'est que le produit de la raison et ce rapport se justifie dans notre analyse par les principes qui déterminent l'art d'après Hegel qui sont le symbolisme, le classicisme et le romantisme producteurs eux-mêmes des formes d'art particulières.

Malgré, les critiques qui ont été faites à ce rapport de l'art à la raison par Nietzsche et ses disciples en montrant que l'art peut être aussi un produit de l'instinct voir même du désordre, il reste établi que, la conception hégélienne de l'art place l'homme au sommet de tout. L'homme devient pour ainsi producteur des valeurs qui non seulement doivent amener l'artiste à se reconnaître dans son être mais aussi suscite un plaisir chez le spectateur qui

²⁸²ARISTOTE, *La poétique*, IV, p.12.

²⁸³KANT, *La Critique de la faculté de juger*, p. 18

²⁸⁴HEGEL, *Esthétique*, I, p. 176.

l'œuvre d'art. L'art en tant que produit de la raison a pour fonction non seulement de produire du plaisir, mais aussi de libérer l'homme de toutes les formes d'aliénations que lui imposent le monde extérieur et son corps et ce n'est qu'à partir de la créativité artistique que l'homme espérer se lancer dans la bataille du développement. A la question alors en de vue de quoi l'étude sur *le rapport de l'art à la raison dans l'Esthétique* de Hegel. Nous répondons en disant que c'est en vue de rendre à l'homme son autonomie en faisant de lui le maître de sa vie c'est-à-dire, en l'amenant à comprendre que tout qui provient de la raison est plus libre et mérite une attention particulière. Notre thème de recherche n'est désuet car, il met en relief la question de la valeur de l'art aujourd'hui en montrant que l'art est une forme de culture cultive la créativité en tant que produit de la raison, et s'exprime par la sensibilité en vue de la libération de l'homme et du développement des sociétés. C'est pourquoi, notre société camerounaise, au plan éducatif en rapport avec l'approche par les compétences, il ne revient plus aux enseignants d'inculquer des valeurs aux apprenants de manière accumulée, répétitive et imitative ; mais de les orienter et les amener être logiques dans leurs pensées qu'ils sont eux-mêmes producteurs afin qu'on puisse parler d'une éducation de qualité où chaque apprenant se reconnaîtra dans ses dires dans le cours qui leur est destiné.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES DE HEGEL Georg Wilhelm Friedrich

-*Esthétique* : tome 1 et tome 2, traduction et revue par Benoît Timmermans et Paolo zaccaria, Editions Le livre de Poche, Paris, 1997.

-*Phénoménologie de l'esprit*, traduction de J. Hyppolite, Aubier, 1941.

-*Principes de la philosophie du droit*, traduction d'A. Kaan, Gallimard, Paris, 1940.

-Introduction à l'esthétique, traduction et revue par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Editions Le livre de Poche, Paris, 1995.

-Leçons d'esthétique, traduction d'A. Diès, Paris, Flammarion, 1985.

LES AUTRES OUVRAGES

PLATON,

-*La République*, Introduction, traduction et notes par Robert Baccou, Paris, GF Flammarion.

-*Le Banquet*, traduction et présentation par Roger- Pol Droit, Paris, Flammarion, 1998.

-*Hippias majeur*, traduction anonyme, 2003.

-*Le Sophiste*, traduction d'A. Diès, Paris, Flammarion, 1989.

-*Le Phédon*, traduction, notices par Emile Chambry, La bibliothèque électronique du Québec, collection philosophie.

-Diogène, vies, doctrines et sentences des philosophes illustres, Traduction anonyme, 1996.

HERACLITE d'Ephèse, *Les Fragments*, traduction anonyme, 1990.

PARMENIDE d'Elée, *De la nature*, Traduction anonyme, 1995.

ARISTOTE,

-*La Poétique*, traduction par Odette Bellevenue et Séverine Auffret, Editions Mille et une nuit, Texte intégral.

KANT Emmanuel,

-*Critique de la raison pure*, traduction de Jules Barni revue par P. Archambault, Paris, GF Flammarion, 1992 .

-*Critique de la faculté de juger*, traduction et présentation par Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 1995.

BAUMGARTEN Alexander, *Esthétique*, traduction de J.Y. Pranchère, Paris, l'Herne.

SCHOPENHAUER Arthur, *Nietzsche's werke*, Edition R. Kröner.

BREHIER Emile, *Histoire de la philosophie*, Paris, PUF, 1954.

BURNET, *L'Aurore de la philosophie grecque*, traduction par Raymond, Paris, PUF, 1975.

LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1985.

VON RUMOHR ,

-*Les Recherches Italiennes*, Paris, Flammarion, 1999.

-*Histoire de l'art de l'Antiquité*, traduction de J.Y. Pranchère, Paris, l'Herne.

NIETZSCHE Wilhelm Friedrich

-*La Naissance de la tragédie*, traduction de G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1946.

-*Par-delà le bien et le mal*, Traduction de G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1951.

-*Aurore*, traduction par G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1951.

-*Ecce homo*, traduction par A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1942.

-*Le Crépuscule des idoles*, traduction par G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1950.

-*Humain, trop humain*, traduction par A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1950.

-*Antéchrist*, traduction par A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1945.

-*Le Gai savoir*, traduction par A. Vialatte, Paris, Gallimard, 1950.

HEIDEGGER Martin, *Les chemins qui ne mènent nulle part*, traduction par W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.

NJOH-MOUELLE Ebénézer, *De la médiocrité à l'excellence*, Edition CLE Yaoundé, 1998.

PROUDHON Goerges, *Du principe de l'art et de sa destination*, Paris, Presses du réel, 2002.

STIRNER Max, *L'unique et sa propriété*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1972.

HERBERT Marcuse, *Vers la libération, au-delà de l'homme unidimensionnel*, Edition de Minuit, Paris, 1969.

ADORNO T.W., *Théorie esthétique*, Klincksieck, traduction modifiée.

AUROUX S., et WEIL Y., *Dictionnaire des auteurs et des théories de la philosophie*, Paris, Hachette, 1991.

GAUTIER Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Gallimard.

APOLLINAIRE Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias*, Œuvres poétiques, Bibliothèque de la pléiade.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard « idées ».

MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.

TOSEL A., *Histoire de la France*, Editions sociales, Paris, 1980.

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	1
DEDICACES	ii
REMERCIEMENTS	iii
ABSTRACT	iv
RESUME.....	v
INTRODUCTION GENERALE.....	1
PREMIERE PARTIE :LES PROLEGOMENES A LA CONCEPTION HEGELIENNE DE L'ART	8
INTRODUCTION PARTIELLE	9
CHAPITRE I : LA THEORIE DE L'IMITATION ET SES CONTRADICTIONS	10
INTRODUCTION PARTIELLE	10
I-LA THEORIE DE L'IMITATION CHEZ PLATON	10
I.1- La conception du beau chez Platon.....	11
I.2- l'origine du beau ou de l'art chez Platon	15
I.3- La théorie de l'imitation : un grand danger pour l'éducation des jeunes.....	17
II-ARISTOTE ET LA THEORIE DE L'IMITATION	19
II.1-Le domaine de l'art chez Aristote.....	19
II.2. les différences essentielles de l'art imitatif.....	21
CHAPITRE II : LA THEORIE DE L'ART PUR ET SES CONTRADICTIONS	26
I-LA QUESTION DE L'ESTHETIQUE CHEZ KANT.....	26
I.1- L'essence du jugement esthétique chez Kant	27
I.2- la comparaison du jugement par rapport à la satisfaction de l'agréable et au bien	30
I.3- le jugement de goût comme prétention à l'universel	32
II- LA CRITIQUE DE LA CONCEPTION KANTIENNE DE L'ART	35
II.1- la question de la subjectivité dans la conception kantienne de l'art.....	36
II.2.La question de la liberté dans l'esthétique kantienne	38
II.3.-La question de la finalité sans fin à l'épreuve de l'utilitarisme.....	40
CHAPITRE III : LA QUESTION DU RAPPORT ENTRE LE CONTENU ET LA	43
FORME.....	43
I- LE RAPPORT DU CONTENU A LA FORME : UNE QUESTION COSMOGONIQUE ET METAPHYSIQUE	43

I.1- Le rapport du contenu à la forme : une question cosmogonique	44
I.2- Le rapport du contenu à la forme : une question métaphysique	47
II. LE RAPPORT DU CONTENU A LA FORME : UNE QUESTION PHILOSOPHIQUE ET ARTISTIQUE	51
II.1. Le rapport du contenu à la forme : une question philosophique.....	52
II.2- Le rapport du contenu à la forme : une question artistique	55
CONCLUSION PARTIELLE.....	60
DEUXIEME PARTIE :LES PRINCIPES DETERMINANTS DU RAPPORT DE L'ART A LA RAISON CHEZ	
HEGEL.....	61
INTRODUCTION PARTIELLE	62
CHAPITRE I : L'IDEE DU BEAU CHEZ HEGEL.....	64
I-LA QUESTION DE LA DEFINITION DU BEAU CHEZ HEGEL	64
I.1-Le beau comme idée du beau.....	64
I.2-Le rapport de l'idée à la réalité	66
II-LA QUESTION DE LA LIMITATION OU DE LA NATURE DE L'ART.....	68
II.1-Hegel et le Beau dans la nature	68
II.2-Hegel et la beauté artistique.....	71
CHAPITRE II : LES DIFFERENCES ESSENTIELLES DU BEAU ARTISTIQUE.....	75
I-LE RAPPORT DE L'ART A LA RAISON : L'ART DU SYMBOLE	75
II-LE RAPPORT DE L'ART A LA RAISON : LA CONCEPTION HEGELIENNE DE L'ART CLASSIQUE	80
II.1-La conception hégélienne de l'art classique	80
II.2-Les aspects déterminants de l'art classique	82
II.3-La question des divinités et de leur mort dans la forme classique de l'art.....	83
III-LE RAPPORT DE L'ART A LA RAISON : LA QUESTION DE L'ART ROMANTIQUE	84
III.1-l'art romantique : un culte religieux	84
III.2-L'art de la chevalerie.....	86
CHAPITRE III : LES DETERMINATIONS ESSENTIELLES DE L'ART.....	90
I-HEGEL ET L'ARCHITECTURE.....	90
I.1-Du caractère symbolique de l'architecture	91
I.2- De l'architecture Classique	95
I.3- Du caractère romantique de l'architecture.....	99

II-Hegel et la question de la sculpture.....	102
II.1-Les principes généraux de la sculpture	102
II.2-L'idéal de la sculpture	104
II.3-Les différences essentielles de la sculpture	105
III-LA QUESTION DES ARTS ROMANTIQUES : COURONNEMENT DE LA RAISON DANS SON DEPLOIEMENT	106
III.1-La peinture première forme des arts romantiques : expression de l'existence et la vie	107
III.2-De la limitation de la peinture dans l'espace à la prolifération de la musique dans le temps et dans l'espace	108
CONCLUSION PARTIELLE :.....	112
TROISIEME PARTIE :LA RETROSPECTIVE A LA CONCEPTION HEGELIENNE DE L'ART	113
INTRODUCTION PARTIELLE	114
CHAPITRE 1 : LA RAISON A L'EPREUVE DE L'INSTINCT CHEZ NIETSCHE	115
I-DE LA PHILOSOPHIE NIETZSCHEENNE	115
I.1. La critique de la possibilité de la métaphysique	116
I.2. La volonté de puissance	118
I.3. L'éternel retour et le surhomme	120
I.4.La transvaluation des valeurs et la surhumanité.....	121
II-L'ART CHEZ NIETZSCHE.....	123
II.1. Apollon et Dionysos : la victoire de l'instinct sur la raison.....	123
II.2.La décadence de la tragédie	125
II.3. L'art comme affirmation de la vie	126
CHAPITRE II : LA CRITIQUE DE L'INSTINCT A LA REVALORISATION DE.....	128
LA RAISON.....	128
I-LA PHILOSOPHIE DE L'INSTINCT : UNE FORME D'ALIENATION DE L'HOMME	128
I.1. L'art : activité de conception et de façonnage de l'homme	128
I.2.L'anarchisme esthétique : un principe de désordre aux origines esthétiques	130
II-DE L'ESTHETIQUE ANARCHISTE A L'affirmation DU POUVOIR DE LA RAISON	132
II.2.De l'existentialisme comme mouvement philosophique et littéraire.....	132
CHAPITRE III : LA PORTEE DE LA CONCEPTION HEGELIENNE DE L'ART.....	136

I-LES TROIS CATEGORIES DE L'ART (SYMBOLISME, CLASSICISME ET ROMANTISME : INSTRUMENTS FERTILES POUR LA REFLEXION SUR L'ART	136
I.1.De la résurrection de l'art.....	137
I.2. Le rapport du classicisme au romantisme comme résurrection de l'art.....	139
II-La question de la finalité de l'art.....	141
II.2. L'art comme l'expression de la sensibilité	142
II.2. L'art comme libération et moyen de développement	144
CONCLUSION PARTIELLE :.....	148
CONCLUSION GENERALE	149
BIBLIOGRAPHIE	152
TABLE DES MATIERES	155