

Philosophie de l'Art

Jean Lacoste

Une anthologie sélective par Armel Campagne

L'Art comme imitation (Platon)

La mimêsis

La **philosophie de l'art débute paradoxalement** par une **condamnation des beaux-arts** par Platon, qui voit dans l'Art une **imitation**, une **atteinte à la vérité**. L'Art « **technê** » (technique) est donc rattachable à la **vision grecque de l'être et de la vérité**.

Cette **condamnation de l'Art**, notamment celle du **poète**, est explicitée dans *la République*, dans laquelle Socrate et ses interlocuteurs fondent une **cité idéale** d'où est **banni le poète**. En effet, la **poésie** est définie par la **mimêsis**, l'imitation. Chaque **chose « est »**, c'est-à-dire qu'elle **possède une essence**, une « **forme** » ou une « **Idée** ». L'**être**, défini comme **Idée**, **se rattache au permanent**, et s'oppose donc au changement et au devenir. L'**artisan** est en fait **celui qui présente aux sens une Idée limitée**, en tant que **démiurge imitateur d'une Idée**. Pourtant, l'**artisan** ne **parvient pas à produire les choses dans leur vérité**, ne **produisant qu'une imitation qui dévalorise cette Idée** ; la **peinture**, à son tour, est une **imitation d'une imitation, véritable simulacre qui s'éloigne de la vérité**, de la **création d'un Dieu « ouvrier naturel »**. Ainsi, l'**Idée de lit** est perçue par Platon comme une **Idée « naturelle »** (*phusis*), une formule bien étrange puisque la nature ignore les lits.

Les **beaux-arts** ont donc **pour essence la mimêsis**. Plusieurs textes du Sophiste permettent de préciser la **nature de cette mimêsis** : ce dialogue divise en effet les arts en **arts d'acquisition** (la chasse, la pêche) et en **arts de production**. Ces **derniers** sont eux-mêmes **divisés en production de choses réelles** et en **production de simulacre** (*eidola*), comme les **tableaux**, conçu comme le **simulacre de l'objet fabriqué par l'Homme** (Platon ignore le paysage). Au sein de cette **mimêsis**, une **dichotomie entre la simulation**, ou **art de la « copie conforme »** (*eikôn*) par le **respect des dimensions du modèle**, et **l'art de l'apparence illusoire** (*phantasma*) qui fera **illusion** auprès du spectateur.

Platon condamne de même l'art moderne, l'art du trompe-l'œil, puisque celui-ci donne le **sentiment du réel**, mais selon un **seul point de vue** (la subjectivité s'opposant à l'Idée, absolue et objective), alors que la contemplation des Idées, des vraies réalités, évoque le mouvement d'un homme qui admire les statues.

La séduction de l'art

Platon rapproche donc le peintre, le poète et le sophiste dans une **même définition** du **trompe-l'œil** et du « **double** ». Platon, en condamnant la peinture, qui fait oublier les vraies réalités, a donc une **conscience très nette de la puissance de l'esthétique** – **Platon réduisant l'œuvre d'art** à un **objet provoquant des affects**, s'adressant à la **sensibilité** et au **corps de l'homme** – **qui s'oppose au Beau**, qui justement **détourne de la sensibilité et du corps**. Par ailleurs, **Platon fait l'éloge de la Musique, Art qui discipline les passions**, redonnant ainsi à la musique sa **fonction apollinienne** (**sagesse delphique**) d'éducation des passions. De plus, le second discours de Socrate dans *Phèdre* suggère que le délire (*mania*) habite le poète.

Heidegger condamnera de même au 20^{ème} siècle la **séduction que l'art exerce sur les hommes** : « Dans le cas où la **poésie imitative** aurait quelque raison à faire valoir pour la nécessité de sa présence dans un Etat régi par de bonnes lois, ce serait avec joie que (...) nous l'accueillerons, ayant bien conscience du charme magique qu'elle exerce sur nous personnellement ! N'importe ! **Ce que l'on juge être le vrai, il y a impiété à le trahir** ».

Le beau et la création artistique

Platon n'ignore donc pas ce que nous appelons les **beaux-arts**, et l'on trouve même chez lui une **analyse des effets psychologiques et physiologiques de l'art**. Mais Platon définit ces **arts** non par la Beauté, mais par la **mimêsis**, c'est-à-dire par une **infériorité ontologique, l'éloignement des Idées vers lesquelles la Beauté doit reconduire**. La **démarche platonicienne** consiste à **rassembler la multiplicité des belles choses dans l'unité de l'essence du beau**, de ce qui, par sa **présence**, fait **paraître belle** chacune des **choses où il est présent**. A la question de l'essence du beau, l'**être du beau**, on peut donner trois réponses :

- Platon reconnaît tout d'abord qu'il y a des **choses qui sont belles par elles-mêmes**, parce qu'elles **procurent un plaisir pur qui ne naît pas de la cessation d'une peine**. De fait, nous sommes ici sur le **seuil de l'esthétique moderne qui fonde la beauté sur l'expérience d'un plaisir**. Ainsi, pour **Platon**, le **plaisir** que peut donner un **art d'imitation** est un **plaisir relatif**, parce qu'il **naît de la ressemblance**. Il ne faut donc pas juger d'une imitation en prenant pour seul critère le plaisir qu'elle donne ; au contraire, **un art d'imitation doit être jugé en fonction de sa vérité**. Le **plaisir esthétique** naît donc de la **conformité à un modèle qui lui est beau**, par la **juste proportion qui est en lui** (mais cela reste un **plaisir relatif**).

- La beauté réside ensuite dans la **juste mesure et proportion**. Mais l'art qui est capable de produire une belle chose n'est pas l'art des beaux-arts et de l'esthétique. La **beauté** est en fait définie comme la **réalisation d'un ordre intellectuel**

- La beauté réside enfin dans **l'utilité de l'objet**, la **conformité à sa fonction**. La beauté devient alors **plus intellectuelle encore**, puisqu'elle est la **saisie d'un rapport entre un modèle et l'objet**. La beauté n'est donc plus absolue comme celle qui procurait un plaisir pur : la **beauté est relative à un bien auquel l'objet beau est conforme**.

Les choses sont donc belles par leur **participation à l'Idée du beau**, une **Idée permanente et unique**, à laquelle on parvient au terme d'une **ascension dialectique** (en suivant la **démarche platonicienne**). Le **privilege de l'Idée du beau**, c'est de se **manifester aux sens** par des **simulacres clairs**. Les **choses belles ne sont donc belles** que parce qu'elles **amènent celui qui les aime à chercher leur unité**, à **chercher au-delà des sens l'essence qui fait qu'elles sont belles**. Or les **choses belles sont belles** parce qu'elles **conduisent l'âme vers la vérité suprasensible**. La chose la plus importante dans la définition de la beauté est en fait la **recherche de l'unité de cette définition (du Beau) à travers la multiplicité des belles choses sensibles**, puisque le **beau n'est que le moyen d'atteindre le Bien**.

Il y a donc chez Platon un **art du beau**, mais cet **art est la dialectique, l'art suprême** selon le *Philèbe*, et non un des beaux-arts au sens moderne (savoir produire de belles choses qui donnent du plaisir). **L'art platonicien du beau** cherche à **purifier le plaisir** et à le **remplacer par la saisie intellectuelle des essences**. **L'art d'imitation**, de ce point de vue, est plutôt un **obstacle à la recherche de la Beauté**, puisqu'il est surtout une **invite à séjourner dans le monde sensible** qu'il reproduit, **n'amenant donc pas à la vérité suprasensible**.

Le problème de l'Esthétique (Kant)

Le **problème de l'art**, qui nous semble aujourd'hui commencer avec Kant, n'est pourtant **pas explicitement au centre de l'œuvre qui le formule pour la première fois**. Même si l'on trouve dans la *Critique de la faculté de juger* – ouvrage qui fait le **pont** entre **l'usage théorique de la raison (fondement de la connaissance de la nature)** et **l'usage pratique de la raison (qui commande toute action morale)** les **éléments de toute esthétique** (une définition du Beau, une théorie du génie, une classification des beaux-arts), les **beaux-arts ne constituent pas l'objet essentiel de cette troisième critique**. Tout d'abord, la partie sur la « *Critique de la faculté de juger esthétique* » est surtout **consacrée à l'exposition et à la déduction du jugement de goût**, qui pose qu'une chose est belle. Or sont **beaux** surtout, pour Kant, les **êtres naturels**. D'autre part, **l'art désigne généralement chez Kant la « technique »**, conformément à la tradition qui fait de l'ars en latin la traduction du grec *technê* (technique). Ainsi, **l'œuvre d'art dénomme l'artefact, le produit d'une intention**, et non l'objet créé pour le beau. Mais il faut aller plus loin.

L'art, en effet, **s'oppose à la nature** dans la mesure où la **production d'une œuvre d'art (le faire) se distingue du simple effet naturel, de l'agir (Critique de la raison pratique)**, parce qu'elle **suppose une liberté qui met la raison au fondement de ses actions**. **L'œuvre doit sa forme à une fin qui est pensée avant que cette œuvre soit réalisée**, c'est-à-dire que **l'art est réservé à l'homme**. Mais il est des cas où certains **êtres naturels** paraissent devoir leur **forme apparente** comme organisation interne à une **opération de l'art**, manifestant une **finalité (technique)** qu'on ne peut rapporter à une fin consciente, pensée par un entendement, mais qui est en **contradiction avec la conception strictement mécanique de la nature** qui domine la *Critique de la raison pure spéculative*. Ainsi, **Kant découvre une finalité dans la nature**, une unité systématique à l'intérieur comme à l'extérieur des êtres vivants, **sans pour autant répudier le mécanisme de la première critique (Critique de la raison pure spéculative)**, parce que cette **finalité** qu'on ne peut expliquer véritablement par une fin réelle (**finalité sans fin**) – projet pensé antérieurement – n'est qu'en somme qu'une fiction. C'est ici, en effet qu'intervient la **distinction** si importante entre la **faculté de juger déterminante** et la **faculté de juger réfléchissante**.

Le goût comme problème

La **faculté de juger** en général est la **faculté qui permet de rapporter le particulier à l'universel**. **Si l'universel (la loi) est déjà connu**, le particulier n'est qu'un cas de la loi. **Le jugement est déterminant**. Le **jugement réfléchissant**, en revanche, **ne dispose que du particulier et doit trouver l'universel**. Le **particulier devient l'exemple qui précède pour nous la loi et permet de la découvrir**. La **faculté de juger réfléchissante ne permet donc pas d'expliquer la nature par l'application déterminante d'un concept**, elle **organise la connaissance en supposant** en elle une **causalité du concept par rapport à son objet (finalité sans fin)**, autrement dit une **technique de la nature**, un **art de la nature**. Cette **faculté de juger réfléchissante**, distincte du jugement qui n'est que l'application des concepts a priori de l'entendement (jugement déterminant), **pose des problèmes qui justifient aux yeux de Kant une troisième critique** : cette **faculté de juger particulière a-t-elle un principe a priori qui lui est propre, un concept par lequel aucune chose n'est connue et qui ne sert de règle qu'à elle seule** ? Autrement dit, **quel est le principe qui règle l'usage particulier de la faculté de juger réfléchissante** ? Cet « embarras » se rencontrant principalement dans certains **jugements esthétiques** qui portent sur le beau et le sublime dans la nature et l'art, la **solution que Kant trouvera dans la critique de faculté de juger réfléchissante** – en réponse à l'énigme que représentent la **beauté** et l'**organisation systématique des êtres vivants** – aura **deux sources différentes** : la première est interne, provenant du **système kantien**, tandis que la seconde est d'ordre historique, c'est la **question de l'esthétique au 18^{ème} siècle**.

Voyons donc tout d'abord l'influence du système. **Kant divise l'esprit en trois facultés irréductibles** : **faculté de connaître** (avec l'entendement – le bon sens –, la **raison** et la **faculté de juger**), « **faculté** » de « **sentiment** » de **plaisir et de peine** (Avec l'affect, la conscience découvre l'union de l'âme et du corps) et la **faculté de désirer** (appelée volonté quand elle peut-être déterminée par des concepts). Or **chaque de ces trois facultés de l'esprit est soumise à une loi d'une des facultés de connaissance** : l'**entendement** (faculté d'ordonner les données de l'expérience : il fonde donc la connaissance elle-même) **légifère a priori** pour la **faculté de connaissance théorique** (Comme l'a montré la *Critique de la raison pure spéculative*) et la **raison** (faculté des principes – indépendamment de toute expérience – dont dépend la

possibilité même de connaissance) **légifère** a priori pour la **faculté de désirer** – puisque c'est la **morale qui légifère pour la faculté de désirer** - (*Critique de la raison pratique*). L'**harmonie du système** permet donc de **supposer** que la **faculté de juger légifère** a priori pour le **sentiment de plaisir et de peine**, puisque la **faculté de juger « comble »** ainsi « **une lacune dans le système de nos pouvoirs de connaître** » et permet d'entrevoir « un système complet de toutes les facultés de l'esprit ». Elle rend en effet possible le **passage de l'entendement à la raison** (et c'est l'objet de la *Critique de faculté de juger*), et **jette donc un pont sur l'abîme qui sépare la nature** (*Critique de la raison pure*) **de la liberté** (*Critique de la raison pratique* – puisque selon la formule de Rousseau : « L'obéissance à la loi qu'on s'est prescrite est liberté »). On voit ainsi la **place de l'analyse du jugement réfléchissant** dans le système de Kant, en tant que faculté de jugement réfléchissant **légiférant** sur la « **faculté** » de « **sentiment** » de **plaisir et de peine**. En fait, comme le montre la Préface, elle achève l'œuvre critique qui « sonde le sol de l'édifice » et **ouvre la voie à l'idée d'un système de philosophie pure**, à une **métaphysique (de la nature et les mœurs)**. Dans cet édifice que Kant veut construire, la critique de la faculté réfléchissante, qui n'apporte pas de connaissance (puisque'elle n'a pas encore découvert de concept, de loi), n'aurait pas cependant sa place. C'est donc un échafaudage ultime : il faut, avant de construire la doctrine, connaître tous les principes indépendants de l'expérience – a priori -. C'est ainsi que Kant annonce à Reinhold, dans une lettre de 1787, **la découverte d'un nouveau principe a priori à l'occasion de la Critique du goût**.

Le problème dont Kant annonce triomphalement la solution dans sa lettre à Reinhold, le **problème du goût**, autrement dit du **jugement réfléchissant esthétique**, se rattache de façon originale aux **réflexions du 18^{ème} siècle sur l'esthétique**. Il faut maintenant éclaircir cette influence historique. Comment en effet situer le **goût** ? Vers 1770, Kant se trouve devant une **alternative** : il faut **choisir entre l'empirique** (a posteriori) et **l'a priori, la sensation et l'entendement, le psychologique et le rationnel pur**. Or il est clair que le **jugement de goût** tend à se **distinguer** de l'agréable pur et simple – donc de la **sensation** -. Il veut atteindre une certaine **universalité**, il veut être **partagé**. Mais, d'un autre côté, le **goût se cultive**, seule une longue expérience en affine les règles, et il **ne peut donc être confondu** avec le **jugement de l'entendement**, qui est une **connaissance**. Tel est le problème qui se pose à Kant quand il songe à une « critique du goût », et qu'il résout avec la *Critique de la faculté de juger* : trouver pour le **goût** des **règles** qui ne soient **pas empiriques**, mais qui ne soient **pas** non plus **législatrices** (c'est **l'idéalisme transcendantal**, qui échappe au dogmatisme et à l'empirisme). Car la **critique du goût ne saurait être une science a priori**, une **doctrine avec des canons** (règles) et des prescriptions. **Kant** ici est bien **l'héritier du 18^{ème} siècle** dans la mesure où il **refuse cette esthétique classique** que résume le titre même de l'ouvrage de Batteux : *Les beaux-arts réduits à un même principe* (dogmatisme). Si l'on peut retrouver dans cette **vision synthétique l'idéal cartésien** de *mathesis universalis*, le principe lui-même cache une contradiction : « On honore la nature (...) mais on glisse dans le tableau qu'on se fait de la « belle nature » tous les traits d'une convention sociale » (Cassirer). C'est pourquoi la **réflexion sur la beauté au 18^{ème} siècle** prendra plutôt la forme d'une **description de la conscience esthétique**, de **l'impression produite par l'œuvre** (« Faculté » de « sentiment » de plaisir et de peine, dans le cas de Kant). On recherchera donc des explications anthropologiques (« Sous le despotisme, la beauté sera celle de l'esclave »), mais **sans céder au relativisme pur** (immoral) contre lequel Hutcheson invoquera un « sens commun » (morale universelle).

Or il est clair que Kant préfère cette **conception anthropologique et psychologique** (qu'il reprend dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*) à toute tentative pour « soumettre le jugement critique du Beau à des principes rationnels et y élever les règles à la dignité d'une science ». C'est la raison pour laquelle il refuse de suivre Baumgarten (dont la réflexion sur le jugement de goût est une critique de l'esthétique telle qu'envisagée par celui-ci) et d'appeler « esthétique » ce que d'autres appellent la « critique du goût ». Kant préfère donc réserver le mot d' « esthétique » à l'analyse des formes a priori de l'intuition (le temps et l'espace).

Dans le **domaine du goût** (comme dans la théorie de la connaissance), les **conceptions psychologiques des empiristes anglais** représentent donc pour Kant un **défi** : **sans transformer dogmatiquement la critique en doctrine, en science a priori, comment garantir malgré tout une validité universelle des jugements esthétiques réfléchissants du « goût » civilisé ?**

Le beau et le sublime

Le **goût** est la « **faculté de juger le beau** ». C'est un jugement. Pour l'étudier, Kant, avec un grand esprit de système, suit la table des jugements qu'il a dressée dans l'analytique transcendantale des concepts de la *Critique de la raison pure*, bien que les jugements esthétiques soient précisément irréductibles aux jugements logiques. Les quatre aspects du jugement qu'il reprend (la qualité, la quantité, la relation, la modalité) vont cependant conduire à quatre définitions complémentaires du Beau.

La **première définition du beau** est déduite de la **qualité du jugement de goût** : **le beau est l'objet d'une satisfaction désintéressée**. Formule célèbre, mais à vrai dire étrange. **Le goût**, en effet, est un **jugement « esthétique »**. Il **s'oppose donc au jugement « logique »**, au **jugement de connaissance**, car **il se rapporte à ce qu'il y a en nous de plus individuel, de plus irréductible à la connaissance** : le **sentiment « vital » de plaisir et de peine**. **Dans le goût**, le **sujet ne porte donc pas de jugement sur l'objet, il dit comment il est affecté par la représentation**. Mais on découvre alors qu'il existe un **plaisir pur** (comme il existe une intuition pure, lorsque l'objet se donne immédiatement à notre connaissance par le biais des sens), une **satisfaction désintéressée**, qui n'est pas liée à la représentation de l'existence d'une chose. Le **plaisir pur**, c'est le **sentiment « vital » de plaisir** à la **seule représentation de l'objet**, « *aussi indifférent que je puisse être à l'existence de l'objet de cette représentation* ». Ainsi, la **beauté de l'objet** est de manière définitive **distinguée** ce que peuvent avoir d'**agréable** la **jouissance et la consommation d'un objet**, comme de la **valeur qu'il peut avoir pour la morale**. Alors que la **jouissance animale est intéressée** et que le **bien raisonnable est**

« intéressant », la beauté se procure une satisfaction libre, une *faveur* qui n'est rien moins que l'indifférence et qui laisse au contraire l'objet « subsister librement ».

La deuxième définition (« **Est beau ce qui plaît universellement sans concept** ») est une conséquence importante de la première. Dans la mesure où la satisfaction que lui donna la représentation de l'objet est « libre » de tout intérêt, celui qui juge est amené à attribuer à chacun semblable satisfaction. D'où le paradoxe essentiel du jugement esthétique au point de vue de sa quantité : bien que le jugement esthétique ne constitue pas une connaissance objective et ne porte que sur les rapports de la représentation et du sujet, il est cependant implicitement considéré comme valable pour tous. Ainsi, le jugement esthétique nous révèle une universalité subjective qui sépare définitivement le beau de l'agréable. On parle alors de beauté comme d'une propriété des choses, exigeant l'adhésion des autres. Cette universalité subjective, qui instaure une paradoxale communication du plaisir, est d'une importance capitale pour le dessein « transcendantal » de Kant, puisqu'elle permet d'échapper à la fois à l'empirisme – cette universalité étant une Idée – et au dogmatisme – puisqu'elle n'a pas son origine dans les concepts -. La contemplation désintéressée n'est pas une connaissance (Kant rompt ici avec la tradition platonicienne). Mais elle fait jouer, pour elles-mêmes, les conditions subjectives de toute connaissance. Or une connaissance objective se réalise par l'union de l'entendement et de l'imagination dans un concept. C'est le schématisme. Avec le jugement esthétique réfléchi, l'homme découvre l'accord réciproque et intérieur de ses facultés de connaissance dans un libre jeu qui n'est pas soumis à la règle d'un concept.

La troisième définition découle de la considération, dans le jugement esthétique, de la relation (à une fin). La beauté, en effet, est définie comme « la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue en celui-ci sans représentation d'une fin ». Cette définition de la beauté comme finalité sans fin, « formelle » (La finalité sans fin étant l'un des paradoxes de l'esthétique kantienne : la finalité du beau, qui ne répond pourtant à aucune fin, est l'harmonie et la satisfaction esthétique suscitée par la représentation de l'objet beau ; autrement dit, l'objet beau n'est pas déterminé par un concept du beau, et pourtant il est beau), nous conduit au cœur de la pensée kantienne, puisqu'elle donne le principe transcendantal du goût, et rapporte en fait la beauté à la présence dans l'objet des marques d'un art (le jugement esthétique ayant pour principe la finalité formelle, la technique, propre à l'art). La finalité est une notion formée à partir de l'expérience humaine de l'art. La finalité suppose un certain rapport entre l'effet et sa cause, une « causalité par concepts », propre à l'art, qui s'oppose à la causalité mécanique et à son principe qui veut que la cause précède nécessairement l'effet (*Critique de la raison pure*). La causalité humaine dans l'art, elle, est claire parce que la matière du produit reste distincte d'un tout organisé (forme). La finalité qui sert de principe au goût est donc une finalité subjective formelle (« beauté libre ») qui s'oppose à deux autres finalités. Si le jugement esthétique prenait comme principe une finalité subjective admettant une fin, il ferait dépendre la beauté de l'agréable et du plaisir que donne l'objet, puisque ce serait là la fin en soi de l'objet. Il ne pourrait prétendre à un assentiment universel, puisqu'il ne ferait plus l'objet d'un plaisir pur. D'autre part, Kant refuse de fonder le jugement sur une finalité objective (l'utilité, comme conformité de l'objet à sa fonction ; la perfection, comme conformité de l'objet à un concept), arguant que l'utilité est une notion relative (« une fonction bien remplie ») qui ne saurait donner une satisfaction immédiate, comme la beauté, tandis que la perfection, réalisation parfaite d'une chose conformément à son concept, ce qui réduirait la beauté à la perception confuse de la perfection, ne rencontre pas le critère d'ignorance de l'objet en tant qu'objet (puisque la perfection fait appel à la connaissance, mettant fin à la possibilité d'universalité du beau), propre à la beauté et sa « satisfaction désintéressée ».

Si l'on considère enfin la modalité du jugement du goût, on parvient à une quatrième définition de la beauté « **Est beau ce qui est reconnu sans concept comme l'objet d'une satisfaction nécessaire** ». La nécessité du jugement esthétique est une nécessité exemplaire, tous doivent adhérer à un jugement qui apparaît comme un exemple d'une règle que l'on ne peut énoncer. Ce quatrième moment de l'analytique du jugement permet de définir en définitive le goût comme « une faculté de juger d'un objet en rapport avec la libre légalité de l'imagination » (Ainsi, l'imagination serait ce pont entre la liberté et la nature, entre la raison pure et la raison pratique). Quand l'imagination, en effet, collabore avec l'entendement dans la connaissance objective, elle est liée à un concept, donc soumise à une règle. Dans le jugement esthétique, au contraire, l'entendement est au service de l'imagination (des Idées Esthétiques). Une chose belle, par conséquent, révèle un ordre qui ne signifie rien, une organisation qui n'est conforme à aucun concept – d'où l'expression de « libre légalité de l'imagination » -, ce qui contraste avec l'expérience du sublime.

Si le sublime n'était pas inconnu de l'esthétique classique, c'est seulement avec l'essai de Burke que l'expérience du sublime fonde une esthétique nouvelle qui va au-delà de la définition classique du beau (l'ordre, l'harmonie, la perfection). En distinguant le simple *pleasure* du *delight*, du ravissement mêlé de quelque terreur que fait naître le spectacle de la démesure et de la puissance de la nature, Burke met en évidence les limites d'un eudémonisme (recherche du Bonheur) et découvre un plaisir esthétique pure, « romantique », distinct de la recherche du bonheur, de la jouissance et de l'agréable. Kant va reprendre cette description, mais en substituant au point de vue anthropologique (« physiologique ») de Burke une analyse transcendantale qui rend compte de la qualité du jugement esthétique, de sa prétention à l'universalité. Le sublime, en effet, fait naître en nous un « plaisir négatif ». Alors que le beau faisait naître un sentiment d'épanouissement de la vie, le sublime est produit par un « arrêt des forces vitales » (fin de la « faculté » de « sentiment » de plaisir et de peine chez l'Homme) suivi d'un épanchement (communication libre des pensées intimes). Si, par sa finalité formelle, la libre beauté naturelle semblait se prêter par avance à notre imagination, le spectacle sublime semble violenter notre imagination. En fait, le sublime, dépassant le sensible, a sa source dans le suprasensible qui est en nous. Le sublime ne concerne que les Idées de la raison et arrache donc l'esprit du monde physique (puisque'il n'est pas une communication irrationnelle, comme le beau) par le spectacle de la nature, lui faisant ainsi découvrir son indépendance (le sublime est donc « transcendantal » chez Kant). La beauté de la nature nous faisait voir en elle un « art », une technique (la finalité formelle) qui permettait d'établir une analogie avec l'action humaine. Le sentiment de sublime que suscitent la grandeur et la force dans le

spectacle de la nature ne nous révèle rien, au contraire, **concernant la nature elle-même**. Il nous fait découvrir en nous une **finalité rationnelle**, une **destination morale indépendante de la nature**, et nous **arrache un instant**, dira Schopenhauer, à **l'égoïsme illusoire du vouloir-vivre individuel**.

Le génie et les beaux-arts

L'art, on l'a vu, est au **cœur de la définition de la beauté et du goût**, puisque le **jugement esthétique a pour principe la finalité formelle**. Mais nous allons se voir préciser le **lien qui unit l'art à la beauté** dans les « beaux-arts » en analysant, non plus la contemplation des **belles choses**, mais leur **production**. L'art (technê) s'oppose à la nature. Mais, en tant qu'il **suppose une habileté**, il **se distingue aussi du savoir, de la science**. De la même façon que le **goût échappe au savoir**, la **pratique ne se laisse pas réduire à la théorie**. Enfin, **l'art est distinct du métier** puisque **l'art est libéral** (*freie*) et le **métier mercenaire**. **L'art est un jeu agréable**, même s'il doit comporter quelque contrainte mécanique et quelque aspect scolaire : la **séparation entre artisan et artiste** et aussi nette que la distinction **entre le beau et l'utile**. Mais les **arts vont eux-mêmes être divisés** entre les **arts mécaniques** (d'application) et les **arts esthétiques** (qui ont le sentiment du plaisir pour fin immédiate), **ces derniers étant eux-mêmes subdivisés entre arts d'agrément**, dont la fin est l'agréable, et **beaux-arts**, possédant l'apparence de la nature. On voit tout de suite l'étrange cercle que la pensée de Kant semble suivre. **L'analyse du goût** empruntait essentiellement ses **exemples aux beautés naturelles**. Or ces **beautés naturelles révélaient une technique de la nature**, un « art ». Maintenant la **définition des beaux-arts** qui se **détachent des arts d'agrément** parce qu'ils ont pour **critère le jugement de goût** (le jugement esthétique réfléchissant), **Kant semble réserver la beauté aux œuvres humaines**. Mais les **beaux-arts** doivent cependant posséder l'**apparence de la nature**, sans chercher à cacher leur nature artificielle, pour que l'on ai bien conscience qu'il s'agisse d'art. Les **beaux-arts sont les arts du génie**. Or le génie ou l'esprit (l'ingenium) est un « talent », un « don naturel », une « **disposition innée de l'esprit par laquelle la nature donne les règles à l'art** », puisque celles-ci **ne sauraient venir de l'entendement**, en tant qu'**arts du beau définis par le jugement esthétique réfléchi**. D'où le **paradoxe du génie** qui doit être à la fois **original** (le don étant unique) et **exemplaire**, car ses **œuvres peuvent devenir des modèles** qui serviront aux autres de **règle de jugement a posteriori**. L'œuvre du génie est ainsi ce qui va servir de **règle** à la **faculté de juger réfléchissante**, qui trouve dans l'œuvre du génie l'exemple qui précède pour nous la **loi** et permet de la découvrir : voilà pourquoi, **par le génie, la nature donne les règles à l'art**, et donc **au goût**. **Le parallèle entre le goût nécessaire à l'appréciation des belles choses, et le génie nécessaire à leur production est frappant**. L'un et l'autre, en effet, se définit par le **même paradoxe, celui de la quantité** : de même que le **goût est singulier**, puisqu'il exprime le sentiment de plaisir d'un individu devant un objet individuel, et **postule en même temps un assentiment universel**, de même, le **génie est singulier, original, et en même temps exemplaire**. Par ailleurs, si le **goût est suffisant pour expliquer le beau naturel**, **l'analyse du beau artistique** (belle représentation d'une chose, même laide) **nous fait comprendre la nécessité du génie**. Par là, les **beaux-arts** reçoivent chez Kant une importance toute nouvelle. Ils **semblent se rattacher à la nature, par le génie**, parce que Kant veut surtout les distinguer de toute méthode préalablement connue, de toute science intellectuelle ; dans la mesure où ce sont des arts, ils ressortissent (échappent) encore à l'entendement, mais en tant qu'**arts du génie** ils se caractérisent comme **l'expression d'Idées esthétiques**, de **représentations de l'imagination qui donnent beaucoup à penser sans qu'aucune pensée déterminée puisse leur être adéquate**, contrairement à l'Idée de raison, qui est un concept auquel aucune représentation de l'imagination ne peut être adéquate. Ils peuvent être définis, de manière romantique, comme une **forme originale de connaissance non intellectuelle**, comme un **pouvoir créateur de l'imagination**.

La Critique de la faculté de juger esthétique aboutit donc à une triple émancipation :

- **L'émancipation de l'amateur** qui n'est guidé, dans la contemplation de la beauté, par aucune règle. **Le goût, subjectif et individuel**, est **pur de toute science et de toute règle abstraite**, se cultivant sans s'apprendre.
- **L'émancipation du créateur** que son **génie, original et exemplaire à la fois, arrache à la condition de l'artisan** (art mercenaire). Avec Kant surgit une **conception nouvelle de l'artiste**, qui correspond à une révolution historique : la **division des anciens « arts mécaniques » en arts du génie**, c'est-à-dire du **créateur solitaire et original**, qui cherchera sa liberté dans les paysages de la nature, et en **arts d'application**, où règnent la **technique**, la **manufacture** et bientôt la **production industrielle**. Désormais, **le statut de l'artiste moderne va devenir problématique**.
- **L'émancipation** enfin **de l'œuvre d'art elle-même** que le **goût désintéressé**, libéré du désir et du besoin, **laisse être dans son indépendance**. L'œuvre d'art, en retour, loin d'imiter une nature déjà visible, **rend visible un monde encore inconnu**.

Mais cette triple émancipation doit se payer : **la beauté est devenue subjective**, elle n'a **plus d'existence propre au cœur des choses**. Certes, cette **beauté subjective** est encore chez Kant en droit **universelle et communicable**, mais le beau de cette façon devient inévitablement une « **valeur** ». Nietzsche verra là plus tard une **première réduction nihiliste**.

Art et volonté (Schopenhauer)

Il est difficile d'évaluer la place qu'il convient d'accorder à **Schopenhauer** dans la philosophie de l'art. L'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation* veut être l'héritier de Kant, mais il **méconnaît la nouveauté de la pensée de Kant sur l'art**, et **défigure les notions qu'il lui emprunte**. Avant Hegel, en 1819, il semble ouvrir une ère nouvelle avec un **système métaphysique** qui reconnaît « l'importance souvent méconnue et la haute dignité de l'art », et un **système des beaux arts** qui accorde une **place essentielle à la musique**, « **reproduction de la volonté** » elle-même.

Mais Schopenhauer paraît surtout « platoniser » et « célébrer l'art que pour mieux le trahir, au nom d'un ascétisme supérieur qui ne peut voir en lui qu'une consolation provisoire.

Le Monde comme volonté et comme représentation

Plus clairement que chez Kant, la **question de l'art** tient de sa **nécessité du système dans son entier**. Le **livre I** du *étudie déjà le monde comme représentation*, comme « *objet mis au regard d'un sujet* ». A ce stade, l'**individu demeure prisonnier du monde des phénomènes et des perceptions**. Dans cette **Caverne platonicienne** règnent **l'illusion du devenir** et le **principium individuationis** qui **sépare les êtres dans l'espace et la succession temporelle**, le « *voile de Maya* » dont parle les Védas. Mais **l'homme peut se délivrer de l'illusion du multiple**, de la réalité individuelle. **L'expérience de la volonté** dans son corps propre lui **permet de retrouver l'essence du monde** (« *dans son acception phénoménale, la volonté humaine (...) est (...) une des objectivations possibles de l'essence intime de toute chose* »), appelée « *volonté* » par analogie, désignant ici « *la seule réalité qui soit et qui constitue le fond de toute existence (...) [,] principe métaphysique de toute chose auquel tout phénomène se rapporte* ». Cette **expérience intime de la chose en soi dans son unité** (comparable à celle de la **durée** chez Bergson, qui désigne alors ce par quoi la conscience coïncide avec une durée inscrit dans la réalité substantielle de toute chose, le fond même de l'être que le temps métaphysique est impuissant à saisir, dans la mesure où il n'est que transposition symbolique du temps en espace) **échappe au principe de raison** et donc à la **nécessité de la causalité**. La **volonté est sans raison**, c'est un **effort sans fin**, lancinant et aveugle, qui **anime la nature toute entière** et qui se **manifeste chez l'homme par le désir de se perpétuer**, par cette **sexualité reproductrice** qui est, selon Schopenhauer, la **clé de l'Amour sexuel**. C'est **l'Absurde** (*Grundlos*) : la **vie humaine**, ballottée au gré d'un **vouloir-vivre aveugle**, apparaît elle-même **absurde** dans la **mesure** où elle **s'accompagne de souffrances** qui sont non seulement **inévitables** – elles sont **consubstantielles à toute existence** –, mais également **dépourvues de toute justification**.

Le **livre II** nous révèle donc que le **Monde** a une **unité** parce qu'il est l'« **objectité** » - chose en soi -, la **manifestation de la volonté**, ce thème caché de toutes les variations, qui **prend conscience d'elle-même** en se découvrant dans cette image spéculaire. **L'unité en soi de la volonté**, de l'être en dehors duquel il n'y a rien, **s'oppose donc à la double multiplicité des « émanations »**. La multiplicité des individus qui naissent et qui meurent suppose en effet une **première pluralité hiérarchisée**, qui est celle de leurs **modèles**, de leurs **archétypes**, des **Idées**, **objectités les plus hautes de la volonté**, qui sont ici les **premiers degrés d'objectivation** - de révélation - de la **volonté** (du Monde). Or ces **Idées inaltérables**, toujours identiques à elles-mêmes, en dehors du temps et de l'espace et donc indépendantes du principe de raison (Idées « absurdes » - forces de la nature, espèces végétales ou animales -), **vont constituer l'objet essentiel de l'art**, qui apparaît alors comme **un type nouveau de connaissance**.

Apologie de l'Art

La **connaissance** (intuitive – qui se donne à l'Homme – ou **raisonnée**) à l'**œuvre dans la vie pratique et la science**, qui est **soumise au principe de raison**, n'est (un peu comme **l'intelligence** chez Bergson – « l'intelligence achevée est la **faculté de fabriquer et d'employer des instruments inorganisés** ») qu'un **instrument au service de la vie**, un **mêchanê indispensable à la conservation de l'individu et à la propagation de l'espèce**. Mais « **chez quelques hommes la connaissance peut s'affranchir de cette servitude, rejeter ce joug et rester purement elle-même, indépendante de tout but volontaire**, comme **pur et clair miroir** ; c'est de là que procède l'art ». Platon blâmait la peinture et la poésie d'imitation des choses singulières. **Schopenhauer les sauve en faisant d'elles le miroir des Idées elles-mêmes** (L'artiste étant celui qui s'affranchit du vouloir-vivre pour contempler les Idées et les reproduire ensuite). **L'art reçoit ainsi certains caractères de la Beauté selon le Banquet**. Il est d'abord **connaissance et contemplation, theoria**, et **il ne donne naissance à une œuvre** que pour **communiquer cette connaissance**. Cette **contemplation** doit en outre avoir des **conséquences pratiques**, dans la mesure où la **connaissance des Idées** représente une **étape** dans un **processus de libération** qui **trouvera son terme avec le nihilisme serein que conclut le livre IV** (« *Arrivant à se connaître elle-même, la volonté de vivre s'affirme, puis se nie* ») : « *Désormais il ne reste plus devant nous que le néant. Mais n'oublions pas que ce qui se révolte contre une pareille annihilation, c'est-à-dire notre nature, n'est autre que le vouloir-vivre* » (ce qui conduira Schopenhauer à affirmer que le suicide n'est pas dépassement du vouloir-vivre, mais son affirmation).

Schopenhauer semble malgré tout suivre Kant quand il analyse « le **plaisir esthétique** » que **procure la connaissance des Idées**. Les **deux conditions qu'il dégage**, la **condition subjective** (« *affranchir la connaissance que la volonté asservissait (...), oublier le moi individuel* ») et la **condition objective** (« *la conception intuitive de l'Idée platonicienne* »), n'ont pourtant rien de kantien. On retrouve certes une « *satisfaction désintéressée* », mais le **plaisir esthétique** dont parle Schopenhauer est très « intéressant », car c'est **le plaisir qui naît de la cessation de douleur**. Et le **vouloir-vivre est douleur**. D'autre part, ce **plaisir esthétique**, s'il s'oppose comme chez Kant à la connaissance des concepts, constitue une **connaissance objective de la nature** (des Idées de celle-ci). D'une façon générale, Schopenhauer semble méconnaître ce qui fait l'originalité radicale de la pensée kantienne : le paradoxe d'un jugement esthétique subjectif et qui pourtant prétend à l'universalité.

C'est fort clair avec la transformation que Schopenhauer fait subir à la notion de génie. « Le **génie** consiste dans **l'aptitude à s'affranchir du principe de raison** (...) à **reconnaître les Idées** », le **génie** désignant donc un individu qui se caractérise par une « **aptitude éminente** » à la **contemplation esthétique**. Cette **aptitude**, qui existe peu ou prou chez tous les hommes, demeure cependant, **quand elle est développée**, une qualité anormale, proche de la **folie**. Mais la rareté du génie ne provient pas de la richesse d'une subjectivité créatrice, bien qu'il soit le seul créateur – la contemplation des Idées lui permettant de les reproduire au moyen des œuvres d'art, ce qui permet à d'autres hommes d'être instruits par l'originalité de son regard -. **Le génie, au contraire, se définira par son objectivité** (*All beauty is truth* disait déjà

Shaftesbury). **L'intellect dominant chez lui la volonté**, ce qui lui permet de se soustraire momentanément à ses tourments, **le génie contemple un autre monde** que le reste des hommes, prisonniers de leurs désirs. La **folie du génie** n'est pas le prix de son pouvoir créateur mais la **conséquence de la solitude** : Schopenhauer évoquera à ce propos « les **railleries** qui accueillent dans la **caverne** ceux qui ont **vu la lumière du Soleil** », conséquence de la **singularité du génie**, ce qui lui vaut d'être l'objet des souffrances les plus profondes. L'œuvre est **perçue** par Schopenhauer comme un **signe de bienveillance de la part du génie à l'encontre des autres hommes** ; au contraire, Kant définissait le **génie par l'œuvre**, et celle-ci, dans la mesure où elle était belle et originale, par la paradoxale unanimité qu'elle faisait naître. Mais l'on peut se demander si Schopenhauer ne pousse pas seulement à l'extrême un caractère qui est présent, et même essentiel dans la pensée de Kant. Ainsi Etienne Gilson (*Peinture et réalité*) reproche-t-il à Schopenhauer comme à Bergson de **négliger l'opération poétique** (créatrice), le travail de l'œuvre, et d'imposer finalement à l'artiste lui-même le point de vue du spectateur, de l'amateur. Ce **mépris de l'exécution**, qui doit pourtant, selon la formule de Delacroix, « ajouter quelque chose à l'idée », **caractérise ainsi la pensée schopenhauerienne**.

Il n'en demeure pas moins que Schopenhauer définit **l'art par une expérience de la nature qui est d'ordre ontologique**. **L'art**, parce qu'il est **imitation de la nature**, va **au-delà de l'esthétique** : « C'est la **contemplation pure**, c'est le **ravissement de l'intuition**, c'est la confusion du sujet et de l'objet, c'est l'oubli de toute individualité, c'est la **suppression de cette connaissance qui obéit au principe de raison** et qui **ne conçoit que des relations** ». **L'art**, en tant que **représentation, contemplation au regard pur**, **répond** en fait à une sorte d'**appel inconscient de la volonté** (pour se libérer du vouloir-vivre). La **beauté de la nature** « **trahit son désir de passer du monde de la volonté aveugle dans celui de la représentation** ». En se faisant **belle dans la nature pour un regard** qui s'échappe quelques instants, la **volonté** finit par commettre ce **suicide** qui était son **secret désir**. C'est la **raison** pour laquelle il n'y a **entre le beau** (« **sentiment esthétique désintéressé qui élève le sujet à l'état de connaissance pure** et à la **suppression momentanée de son individualité**. Il consiste dans l'**harmonie** que nous **découvrons** entre le **spectacle de la nature** et la **quiétude de notre propre moi** ») et le **sublime** (« **Sentiment de ravissement complet du pur sujet connaissant** » supérieur au beau et qui réside « dans le **puissant contraste** entre ce que nous **contemplons** et la **conscience que nous avons de notre propre état** et qui conduit véritablement au **dépassement de la simple condition de sujet connaissant** ») qu'une **différence de degré**. L'objet **sublime menace** en effet la **volonté** individuelle que la **beauté réduit simplement au silence**. L'imposant spectacle de la mer déchaînée fait ainsi **prendre conscience** au « **témoin intrépide** » de la **double nature** de sa conscience. Il se **perçoit comme individu**, comme **manifestation éphémère de la volonté**, et il a en même temps **conscience de lui-même** comme **sujet connaissant éternel et serein**. Est joli au contraire ce se borne à séduire et à flatter nos désirs, et qui doit, à ce titre, être exclu de l'art.

La **tragédie**, qui est un **spectacle sublime**, sera donc **au sommet d'une hiérarchie des arts** qui est en fait **calquée sur la hiérarchie des Idées dans la nature**. L'architecture, l'art des fontaines et des jardins ne nous font connaître que des **Idées inférieures** (la pesanteur, la résistance, la croissance des êtres organiques). La **sculpture** et la **peinture** font apparaître avec les animaux et les hommes des **Idées** qui sont des **objectivations plus manifestes de la volonté**. Ainsi, « la **peinture d'histoire** (...) a pour objet principal le caractère (...), la **représentation de la volonté** à son **plus haut degré d'objectivité** ». Mais la **tragédie** a le **paradoxal privilège**, avec la peinture d'inspiration chrétienne, de nous montrer le **spectacle d'écrasement de la volonté**, de sa conversion et de son suicide. La **tragédie** doit en effet nous **révéler** « **le côté terrible de la vie** », retrouvant alors sa vraie **fonction cathartique**, car la **pitié** et la **Crainte qu'elle doit inspirer** selon Aristote **ne peuvent donner elles-mêmes du plaisir**. Ces **passions** sont des **moyens au service d'une fin** : **l'identification avec un héros tragique**, avec un **être d'exception qui est parvenu à percer le voile de Maya de l'individualisme et de l'égoïsme**, et qui **parvient ainsi à la résignation**, faisant de la **tragédie l'école du renoncement et de la pénitence** pour le spectateur, car, comme dit Calderon dans *La vie est un songe*, « **le plus grand crime de l'homme, c'est d'être né** ».

Il faut préciser pour finir, en pensant à Nietzsche, les rapports de la tragédie avec l'« esprit de la musique » et la philosophie. La **musique**, en effet, n'est pas comme les autres arts une copie des Idées dans lesquelles la volonté s'objective, mais une **reproduction de la volonté elle-même** (donc de l'être même du monde) : « **elle exprime ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique, la chose en soi de chaque phénomène** ». La **musique nous révèle immédiatement l'essence du monde**, le désir, mais elle ne peut nous en délivrer. La **tragédie**, avec ses caractères et son action, peut au contraire devenir un **argument contre la vie**, et nous donner une **image du renoncement** : Wotan, par exemple.

Critique de l'Art

Mais une image seulement. L'art à son sommet rencontre ici sa **limite**. Il doit être **dépassé**, car il n'est, singulièrement, qu'une **contemplation**. Il faut que **l'image devienne réalité**, qu'elle nous conduise à **l'exercice actuel du renoncement** qui seul **peut mettre définitivement fin** à l'empire de la **volonté**. Le **livre IV** du *Monde* nous montre en effet les **deux étapes par lesquelles l'art est dépassé** : la **pitié**, qui découvre **l'unité de tous les êtres** et de **toutes les souffrances** (découverte et préfigurée par la musique), et **l'ascétisme**, la **négation du vouloir-vivre** (Le Nirvana bouddhique), qui est la **mise en pratique du renoncement tragique**. L'homme parvient alors à la **sérénité**, au **stade ultime de la sagesse**, le **nihilisme**. D'ailleurs, pour Schopenhauer, l'œuvre elle-même représente **l'ultime tentation de l'artiste**, celle qui **surgit** lorsque sa **vision**, au lieu d'être mise en pratique, **lui donne encore le désir d'enfanter une œuvre** ! La **métaphysique schopenhauerienne de l'art** n'est donc pas très satisfaisante, parce qu'elle **méprise l'œuvre**. Mais elle est d'une **importance capitale** dans la mesure où la **question de l'art** prend avec elle sa **forme moderne** : *Qu'est-ce qu'un artiste ?* Et c'est peut-être chez Balzac qu'on trouverait la **meilleure illustration de cette question moderne**. Le sculpteur Steinbock (la cousine Bette) n'est-il pas une illustration du génie schopenhauerien que le bonheur conjugal détruit ? Mais l'intuition de Balzac va plus loin, car il décrit en fait la **situation sociale nouvelle de l'artiste** qui,

s'il n'est plus confondu avec l'artisan, doit tout de faire « fabriquer des objets qui puissent se vendre ». C'est le « **devenir-marchandise** » de l'œuvre d'art dont parle notamment **Walter Benjamin**. Aussi **Balzac** voit-il dans la création artistique une **manifestation de la volonté**, le fruit de la patience qui seule peut rendre féconde la solitude nouvelle de l'artiste dans un monde bourgeois et l'empêcher de devenir, quand il aura perdu ses illusions, un faussaire, un faiseur ou un « rêveur ». La chasteté de l'artiste véritable ne révèle donc pas, comme pourrait le faire croire Schopenhauer, le dépassement résigné de l'art, mais une **volonté plus concentrée**, ou si l'on veut, « **sublimée** » au **service de l'œuvre**.

Le Destin de l'Art (Hegel)

« Cet ouvrage est consacré à l'**esthétique**, c'est-à-dire à la **philosophie**, à la **science du beau artistique**, à l'**exclusion du beau naturel** ». La première des phrases monumentales de *Leçons sur l'esthétique* de Hegel proclame la **rupture avec Kant**, pour qui « il n'y a et il ne peut y avoir aucune science du beau ». Au **mépris de l'étymologie** (Science, possible ou impossible, du sensible), **l'esthétique devient, chez Hegel, la philosophie du beau**, et le **beau** n'est plus seulement un jugement d'origine subjectif, mais une **Idée qui existe dans la réalité, dans des œuvres d'art réelles et historiques**. « Nous n'avons tout d'abord devant nous qu'une seule représentation, à savoir qu'il y a des œuvres d'art ». Hegel reconnaît à Kant le mérite d'avoir envisagé l'art, pour la première fois, d'un point de vue philosophique ; ce réveil est lié au réveil de la philosophie en général, qui a seul permis de donner sa vraie dignité à l'art. **Kant, en effet, a montré que l'art avait une fonction de réconciliation** (*Critique de la faculté de juger*) **entre l'esprit** (*Critique de la raison pure*) **et la nature** (*Critique de la raison pratique*) – mettant fin par là au **dualisme cartésien** -. Mais Kant en reste à un **point de vue subjectif**. Cette conciliation – **l'harmonie entre la nature et l'esprit** - est l'**œuvre énigmatique des facultés du sujet**, alors qu'elle est **conforme, chez Hegel, à la réalité et à la vérité**, qu'elle est déjà **réalisée, en soi** – ce n'est donc **pas le rôle de l'art d'harmoniser la nature et l'esprit**, comme on va le voir avec l'idée de beau chez Hegel -. Ainsi, **l'art et le beau échappent aux limites du jugement subjectif et du génie**. L'art est en fait une **manifestation de l'esprit** (prise de conscience d'elle-même d'une communauté dans l'Histoire), avec la **philosophie** et la **religion**. Et le **beau** sera la **manifestation sensible, dans l'œuvre d'art historique, de l'esprit**.

L'imitation de la nature

Mais, conséquence de cette définition, **le beau naturel** est en dehors du domaine de l'esthétique. Chez Kant, on s'en souvient, la **beauté de la nature** jouait au contraire un rôle essentiel, donnant à **l'esprit** l'occasion d'éprouver **l'accord de l'imagination et de l'entendement** (synthèse), dans une **contemplation** qui n'était pas une connaissance par concepts. Hegel répudie au contraire le beau naturel. « Le beau artistique est **supérieur** au beau naturel, parce qu'il est un **produit de l'esprit** ». Or **l'esprit est supérieur à la nature**. Il y a certes une **beauté naturelle**, car, « en tant qu'idée sensible et objective, la vie qui anime la nature est belle ». La **vie**, en effet, réalise une **réconciliation**, dans l'organisme, entre les **différences réelles** (les membres) et **l'unité idéale** et cachée **du tout**. **L'organisme vivant est donc beau**, puisque le beau est une « **Idée** » (résultat d'une **confrontation dialectique** entre la pensée et le réel, qui donne une **forme commune à la pensée et au réel**, qu'Hegel nomme « **effectivité** »), au sens de Hegel, autrement dit « **l'unité immédiate d'un concept et de sa réalité**, pour autant que cette **unité se présente dans sa manifestation réelle et sensible** ». Mais la **beauté d'un organisme à la fois un et divers est une beauté pour nous** (subjective). **Elle n'est pas en soi et pour soi** (Idée de beau).

Si le **beau naturel** est **inférieur au beau artistique**, autrement dit au **produit de l'esprit**, l'art ne saurait être une **imitation de la nature**. Le vieux précepte emprunté à **Aristote** suppose en effet que la **reproduction habile et conforme des objets naturels est source de plaisir**. Mais à quoi bon cette **reproduction superflue et toujours inadéquate** ? L'homme, quand il imite la nature, veut **s'éprouver lui-même et montrer son habileté** ; bref, l'homme se réjouit avant tout d'avoir créé un artifice, il est heureux de se retrouver dans son œuvre et **d'égaliser ainsi le Créateur**. En fait, cette **habileté dans l'artifice** engendre rapidement l'ennui et l'homme éprouve plus de **joie à produire un outil technique original** ; en fait, « tout objet technique » doit procurer plus de jouissance à l'homme **puisque c'est sa propre œuvre** (l'œuvre de l'esprit) **et non une imitation de la nature**.

La **critique de l'imitation de la nature** est le **point de départ nécessaire** de la **philosophie de l'art**. Car elle permet de voir que **l'art tire essentiellement sa valeur de son origine humaine**, du fait qu'il est **produit de l'esprit**. Et **l'esprit doit s'arracher à la nature**, la nier, avant d'y découvrir son reflet. **L'art**, en ce sens, est **une des voies par lesquelles l'homme, en tant qu'esprit, se sépare de la nature**. Et ce n'est pas un hasard si **l'imitation réaliste du monde objectif** se retrouve à la **fin de l'art**, lorsque ce que Hegel appelle « **l'art romantique** » se **dissout**. La **peinture hollandaise**, à laquelle Hegel consacre l'une des plus belles pages de l'Esthétique, **ne présente-t-elle pas la description réaliste de l'existence la plus prosaïque, la moins idéale qui soit** ? Hegel trouve pourtant au contraire dans cette **peinture la joie que les Hollandais puisaient dans la vie même**, dans ses **manifestations les plus ordinaires et les moins importantes**. Et cette **joie** ne vient-elle pas de **l'obligation dans laquelle ils se sont trouvés de conquérir**, au **prix de luttes très dures et d'efforts pénibles**, ce que la **nature offre à d'autres peuples sans luttes ni efforts** : l'indépendance religieuse et politique, la terre des polders gagnée sur la mer ? De même, les peintres attachent une **grande importance à la reproduction des reflets et des apparences les plus fugitives** parce que **l'illusion réaliste triomphe de l'« habileté subjective »** et célèbre en fait « **le triomphe de l'art** sur le côté caduc et périssable de la vie et de la nature ». La **peinture hollandaise**, si réaliste et si prosaïque, est en réalité le **trophée de deux victoires** dont l'une, celle de **tout un peuple sur la nature et l'histoire**, est une éclatante **manifestation de l'esprit** au sens d'Hegel.

L'esthétique et le destin de l'art

Le beau est donc le produit de l'esprit (sa manifestation sensible) et le beau naturel (de l'organisme vivant) est en fait une **extériorisation confuse de l'esprit**. Le beau peut dès lors faire l'objet d'une **science**. Hegel justifie ainsi son entreprise contre ceux qui, soulignant le caractère intuitif, affectif, irrationnel, de l'expérience esthétique, voudraient opposer l'art à la philosophie et au concept. Or l'art peut faire l'objet d'une science (au sens d'œuvre de l'esprit) parce qu'il est lui aussi l'œuvre de l'esprit qui prend conscience de lui-même (de par sa rupture avec la nature). Mais il y a plus. En effet, l'idée de beau nous met en présence d'une **histoire de l'art** intimement liée à une **histoire des religions**. La **nécessité philosophique de l'art** (qui tient à la place du beau artistique dans le système de l'esprit, dont il n'est qu'un cercle particulier) apparaît concrètement dans le temps comme une **nécessaire évolution historique**. Hegel, qui fait d'ailleurs l'éloge de la connaissance historique des différents arts, a donc une conscience aigüe de la **dimension historique de l'art**.

« L'art, conformément à son concept, a pour seule mission de rendre présent d'une façon concrète ce qui possède un contenu riche, et la tâche principale de la philosophie de l'art consiste à appréhender par la pensée l'essence et la nature de ce qui possède ce contenu et de son expression en beauté ». L'esthétique comme philosophie du beau artistique sera donc une science **mélancolique**. L'art peut être soumis au concept et faire aujourd'hui l'objet d'un savoir puisqu'il est **historiquement à l'agonie**. L'art n'a plus pour nous la haute destination qu'il avait autrefois. Il est devenu un objet de **représentation** et de **réflexion**, et il n'a plus cette immédiateté et cette plénitude vitale qu'il avait à l'époque de sa grandeur, chez les Grecs. Hegel montre ainsi que la **culture moderne, bourgeoise**, est tout entière dominée par l'**abstraction** de la règle générale et de la loi : d'un côté, les individus avec leurs **passions** et leurs **fins particulières**, de l'autre, le **devoir**, le **droit**, la **loi universelle mais abstraite**. Cette **culture prosaïque et juridique** est **étrangère à l'art** en soi, dans son essence, et c'est elle qui met fin, en fait, à l'art, lorsque l'**art romantique se dissout**. Don Quichotte, héros « **romanesque** », est acculé à la folie quand son esprit chevaleresque doit, dans sa quête des aventures, affronter les réalités **rigides** de la vie sociale moderne. Le chevalier errant qui veut défendre la veuve et l'orphelin n'a pas sa place dans la société bourgeoise car « ce sont maintenant la **police**, les **tribunaux**, l'**armée**, le **gouvernement** qui ont pris la place des buts chimériques poursuivis par les **chevaliers** » (Art romantique). En fait, Hegel donne une **seconde explication à la mort de l'art** et à la **nécessité d'une philosophie de l'art**, qu'il n'est pas facile de concilier avec la première. L'art, en effet, meurt aussi d'une **insuffisance interne** : « L'œuvre d'art (...) est incapable de satisfaire notre ultime **besoin d'absolu** ». L'art opère en effet sur une **matière sensible**. Or l'idée de **liberté** a maintenant une signification plus profonde, qui ne se prête plus à l'**expression sensible**. C'est pour cela que « dans la hiérarchie servant à exprimer l'absolu, la **religion** et la **culture** issue de la raison occupent le **degré le plus élevé, bien supérieur** à celui de l'art ». En tout cas, la situation décrite à la fin de *l'Art romantique* est une situation mauvaise, un état de séparation qui ne peut satisfaire la raison : d'un côté la **réalité prosaïque d'un monde livré au hasard**, d'où toute **providence a fui** (le « fatalisme » de Diderot), de l'autre l'**humour de la subjectivité infinie** qui se prend elle-même pour contenu.

Si l'art est un produit de l'esprit, ou plus exactement l'une des formes sous lesquelles l'esprit se manifeste, il est clair que l'**œuvre d'art n'a pas pour but de décrire une réalité déjà donnée**, finie et donc imparfaite, **ni de procurer du plaisir** à celui qui la contemple. L'art sera, dans le langage d'Hegel, un **intérieur qui cherche à s'extérioriser**, un **contenu qui cherche une forme**, un sens qui veut se rendre sensible (Idée du beau), une substance « **complaisante** » qui se manifeste. Platon condamnait l'art parce qu'il était un mensonge et une **apparence**, mais la **vérité peut-elle se passer d'une apparence** ? « N'oublions pas que toute **essence**, toute **vérité**, pour ne pas rester abstraction pure, doit **apparaître** ». Première incarnation de l'esprit, l'art se confond avec son contenu avec la **religion**, et la partie centrale de l'**Esthétique** peut-être lue comme une **histoire des religions** qui explique plus clairement le destin de l'art. Ainsi, la **religion grecque**, qui est le contenu de l'art classique, n'est pas dissociable de l'**art grec** qui en est la **manifestation**. Hérodote disait, dans une formule que Hegel cite souvent, que ce sont Homère et Hésiode qui ont donné leurs dieux aux Grecs. De fait, le panthéon grec n'existe que par les statues que les artistes créèrent par un libre travail de transformation. L'homme adore ce que sa main a façonné : le **paradoxe de l'idolâtrie** dénoncée par les prophètes de la Bible devient la **plus haute réalisation du génie « poétique »**, autrement dit **créateur, du peuple grec**. Le problème essentiel devient alors : comment passe-t-on d'une religion dont le contenu est **indissociable de la représentation artistique** à un art « romantique » dont le contenu, la religion chrétienne, est **révélé indépendamment de l'art** ? Les dieux grecs étaient des dieux représentés de pierre ou d'airain. Le **nouveau dieu** sera un **dieu réel**, de chair et de sang, **participant réellement de l'esprit**. Est-ce un retour à la condamnation platonicienne ? L'art, domaine de la représentation, est-il la **forme inadéquate de la vérité religieuse** ? Subjectivement, en effet, l'art romantique paraît superflu. La **foi chrétienne se suffit à elle-même**, elle trouve en elle-même la **preuve de sa vérité**. Pour la **conscience de la vérité**, la **beauté** de l'expression et de la **représentation extérieure est chose secondaire**. La religion chrétienne apparaît comme **anthropomorphique** à l'extrême. Le divin se manifeste sous la forme d'une **individualité affligée** et qui meurt. Mieux encore, **seul l'art peut donner une permanence à la brève manifestation de Dieu dans l'histoire**. L'art est donc **nécessaire à la religion chrétienne** (qui lui dicte en partie son iconographie), et la **fin de l'art dans notre monde prosaïque** signifie aussi que la **religion chrétienne** est elle-même **dépassée** et que l'Absolu dont parle Hegel n'est plus tout à fait le Dieu des chrétiens.

L'idée de beau

Qu'est-ce que le beau ? Une **idée**. Mais qu'est-ce qu'une idée ? L'idée n'est pas une représentation abstraite, c'est l'**unité d'un concept** et de la **réalité**. Le concept est l'**âme** et la **réalité l'enveloppe physique**. Mais en outre le **beau** sera la **manifestation sensible** de cette **unité**. La **beauté** n'est donc plus le simple prédicat dans le jugement que l'homme porte sur les choses, mais la **manifestation d'une réconciliation**. Le beau échappe ainsi à l'**entendement** qui sépare et

analyse (impossible puisque le beau est une idée, un tout, une Idée), comme à la **volonté et aux intérêts d'un sujet individuel** qui veut soumettre l'objet à ses fins égoïstes.

Un objet, un être, une action sont **beaux** quand ils sont **libres**, indépendants, infinis, autrement dit quand ils sont **conformes à la seule nécessité de leur concept**. Un **bel objet est vrai** parce qu'il est **conforme à son concept**. Ainsi, **l'organisme vivant peut-être beau**, mais **imparfaitement**, car la **vie animale est une vie de besoin**, sans intériorité consciente, **donc sans vraie liberté**. De même, **l'individu soumis aux nécessités extérieures de la vie quotidienne n'est pas beau**, car sa **vie est conditionnée, bornée et dépendante**. La **vraie beauté se trouvera donc dans le beau artistique**, c'est-à-dire **l'idéal**, la **libre individualité des héros et des dieux**. **L'individualité belle et vivante de l'idéal est soustraite à la dispersion de la vie quotidienne inauthentique**. En ce sens, **elle est morte à la vie**, puisqu'elle **permet de s'affranchir** « des **médiocres besoins** dont est fait l'existence **naturelle** » et **libère** « des **liens** qui les maintenaient sous la **dépendance des influences extérieures** et de toutes les **perversions et déformations inséparables de la finitude du monde des phénomènes** ». Cette description de la belle individualité apollinienne (qui est par excellence celle du héros tragique grec), qui est déjà une sérénité conquise par et sur la douleur, ne correspond plus à l'époque moderne, qui est donc peu favorable au beau artistique, que l'on ne trouve que dans les libres individualités de l'âge héroïque, chez Homère et les tragiques, ou dans les périodes de troubles civils, où l'individu est contraint à ne pouvoir compter que sur lui-même pour défendre sa vie et ses biens.

En fait, la **beauté apparaît** « surtout comme **l'expérience des Grecs, l'expérience esthétique de tout un peuple** », les **grands hommes de la Grèce** étant « tous des **natures éminemment artistiques**, des artistes idéaux d'eux-mêmes, des **individus d'une seule coulée**, des **œuvres d'art** qui se dressent comme des **images divines immortelles, n'ayant rien de temporel et de périssable** ». **L'art classique de la religion grecque**, qui a su **équilibrer le contenu** (l'idée de **liberté**) et la **forme** (la **matière sensible** dans laquelle cette **idée se manifeste**), est donc déjà **dépassé par l'art romantique**, caractérisé au contraire par une **tension nouvelle** qu'illustre la cathédrale gothique. Mais **l'art classique est lui-même le fruit** d'une lente évolution au sein des arts de l'Orient, qui constituent ce que Hegel appelle **l'art symbolique**, comme **l'art égyptien** qui fait entrer la **mort**, comme **négation de l'existence naturelle, dans la conscience que les hommes ont de l'absolu**. Ils seront d'ailleurs les **premiers à parler de l'immortalité de l'âme**, chose qu'illustre parfaitement leurs **grandioses monuments funéraires**.

L'Imagination

Le *Journal* de **Delacroix** et les *Curiosités esthétiques* de **Baudelaire** ont ainsi, dans la **philosophie de l'art après Hegel**, une **importance** qu'il est difficile d'exagérer. D'une part, le peintre et le poète ouvrent une **tradition** qui va de Signac (*D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*), Gauguin et Van Gogh (les lettres à son frère Théo) à Kandinsky (*Du spirituel dans l'art*). Ce sont des écrits de peintre qui ne se contentent pas d'écrire un « traité de la peinture » strictement technique. Hegel avait constaté que **l'art comme expression de l'absolu** était une **forme historiquement dépassée**, posant dans toute son acuité le **problème de l'art** (et donc de la place de l'artiste) dans la **société moderne, prosaïque et bourgeoise**. Hegel prenait très bien son parti, en philosophe, de ce déclin de l'art. Mais **il ne faut pas s'étonner de voir** les **artistes eux-mêmes s'interroger philosophiquement sur le sens de leur travail et lui chercher une justification** que la **société et le « savoir absolu » lui refusent**. D'autre part, **Baudelaire et Delacroix** formulent une **esthétique nouvelle** à laquelle **Freud** n'a peut-être pas échappé, et **qui voit dans l'œuvre d'art l'expression d'une émotion individuelle, d'un sentiment, ou la traduction silencieuse de l'imaginaire**. Il s'agit donc d'une **double libération de l'artiste, qui pense et peint pour lui-même**, ce que Malraux, qui perçoit cette libération surtout chez Manet et Van Gogh, résumera dans cette formule : « *A la représentation du monde succède son annexion* ».

La reine des facultés

Delacroix qui, grâce au De l'Allemagne de Mme de Staël, n'ignore pas la pensée kantienne, **oppose volontiers l'idéalisme au réalisme**. A ses yeux, **l'art réaliste** (qui s'incarne depuis le 17^{ème} par l'académisme royal, qui fixe les règles de bon goût que doit respecter impérativement toute œuvre art) **est une imitation servile de la réalité** tandis que **l'art idéaliste est une invention de l'imagination**, cette « **reine des facultés** » dont parle Baudelaire. Citons un passage capital du *Journal*, une note pour le Dictionnaire des beaux-arts auquel Delacroix travaille en 1857 : « **Imagination**. – Elle est la **première qualité de l'artiste**. (...) L'imagination ne représente pas seulement tels ou tels objets, elle les combien pour la fin qu'il veut obtenir ; elle fait des tableaux, des images qu'il compose à son gré. Où est donc l'expérience acquise qui peut donner cette faculté de composition ? ». Loin de dresser un modèle naturel ou idéal, **l'artiste selon Delacroix dépasse, en effet, la nature** : « **Imaginer une composition, c'est combiner les éléments qu'on connaît** (...) **avec d'autres qui tiennent à l'intérieur même, à l'âme de l'artiste** ». L'imagination dont parle le peintre est une **imagination créatrice** (donc **poétique**, selon l'étymologie) qui **décompose chaque chose en éléments qu'elle dispose selon des règles** dont on ne peut trouver l'origine que « **dans le plus profond de l'âme** » (Kandinsky). La **nature** n'est donc plus qu'un **dictionnaire**. **L'art de l'imagination** consiste à **découvrir** dans ce **dictionnaire** une **composition originale**, des **analogies** et des **métaphores**, ces « **rapports intimes et secret des choses** » que Baudelaire appelle des « **correspondances** » - entre l'irréel et le réel, l'Idéal et le Spleen -. Baudelaire éclaire le rôle que Delacroix donne à l'imagination en reprenant la distinction d'Edgar Poe entre la simple *fancy* et la **constructive imagination**, cette **faculté supérieure, créatrice**, par laquelle **l'homme retrouve la puissance du créateur**. Mais il est possible de rattacher cette conception à la **critique hégélienne de l'imitation de la nature**, comme le montre cette phrase de Heine : « En fait d'art je suis **surnaturaliste**. Je crois que **l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types**, mais que **les plus remarquables lui sont révélés dans son âme**, comme la **symbolique innée d'idées innées** ».

Le **tableau « surnaturaliste »** sera donc la **traduction de l'âme dans un langage symbolique** – à l'instar de la **poésie baudelairienne**, où le poète déchiffre les symboles de la nature pour l'Homme, lui donnant ainsi la voie vers

l'Idéal. Or – par un miracle que Kant avait pressenti du jugement esthétique – **cette traduction n'est pas limitée**, comme celle du rêve, à un **spectateur individuel**. L'**hallucination** devient au contraire **expression** : « Dans la **peinture** s'établit un **pont mystérieux** entre l'âme des personnages et celle des spectateurs » (*Journal*). Et Baudelaire note, pour définir cette **esthétique « moderne »** de l'émotion transmise : Delacroix est un **peintre « suggestif »**, ce qu'il traduit « *c'est l'invisible, l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'âme* ». L'**esthétique** devient une **psychologie**, et même, selon la formule de Nietzsche, une « **physiologie** » des **nerfs ultrasensibles**.

Par ailleurs, cette **expression**, souvent ramenée à une **simple manifestation de contenus psychologiques** dans l'œuvre d'art, est en fait **bien plus qu'une simple traduction** dans l'œuvre des états d'âme de l'artiste et de ses personnages. S'il existe sans doute des **correspondances**, des analogies **entre les figures esthétiques** et les états affectifs, le statut de l'expression est plus complexe : il s'agit pour l'artiste de **remanier un ordre symbolique**, **recomposer un « monde »**, c'est-à-dire manifester la totalité. « **L'artiste**, disait Malraux, **ne se soumet jamais au monde, et soumet toujours le monde à ce qu'il lui substitue** ».

La découverte de la couleur et la nouvelle place de l'artiste de l'oeuvre

La **couleur** est l'**instrument privilégié** de cette expression capable d'**éveiller** certaines **émotions** chez certains spectateurs : « **Comme un rêve est placé dans une atmosphère qui lui est propre**, de même une conception, devenue **composition**, a besoin de se mouvoir dans un **milieu coloré** qui lui soit **particulier** » (Baudelaire, à propos de la palette de Delacroix). Le **tableau** devient ainsi « **surface colorée** ». **Considérée depuis Aristote comme un accident de lumière**, se prêtant beaucoup moins bien à une pédagogie structurée, celle-ci avait jusqu'ici été **refoulée par l'art pictural officiel** jusqu'au début du 19^{ème} siècle.

La couleur et l'idéalisme ne signifient pas pour autant un mépris de la technique : « **Delacroix part donc du principe qu'un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle** comme le créateur la création ; et de ce principe, il en sort un second qui semble le contredire à première vue – à savoir, qu'il faut être **très soigneux des moyens matériels d'exécution** » (Baudelaire) D'où ces formules célèbres par lesquelles Delacroix ouvre la **peinture moderne** : « **la peinture n'a pas toujours besoin d'un sujet** » (*Journal*) et, à propos d'un tableau de Géricault représentant des pieds et des bras de cadavres : « C'est le meilleur argument en faveur du Beau, comme il faut l'entendre ». **Le vrai sujet**, en effet, **c'est le peintre lui-même, et ses émotions**. **La peinture n'est plus un langage**, au sens où le tableau serait une image ou un signe (signifiant) renvoyant à un objet (référant) selon un lien conventionnel. Un tableau comme les Femmes d'Alger est l'exécution d'une musique simultanée qui a ses résonances spirituelles dans les accords complémentaires : « *On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint* » (Baudelaire).

Une phrase de Baudelaire lors de l'Exposition universelle de 1855 apparaîtra comme le manifeste de cette **esthétique nouvelle** qui **rompt avec le culte platonicien des lignes et des formes claires** : « **Vu à une distance trop grande pour analyser ou même comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique**. On dirait que cette peinture (...) **projette sa pensée à distance**. Ce singulier phénomène tient à la **puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons et de l'harmonie** (préétablie dans le cerveau du peintre) **entre la couleur et le sujet** » (Analogie entre les figures esthétiques – la couleur – et les états affectifs – du sujet). **Baudelaire refuse donc d'emblée l'alternative platonicienne** : l'essence belle et permanente, ou bien les **apparences fugitives et illusoires** (*phantasma*). En fait, pour lui, « *le beau est toujours bizarre* », c'est-à-dire **individuel**. Le **comble de l'art**, dès lors, **n'est plus l'idéalisation de la nature**, et donc l'**imitation de quelque essence** (académisme), mais sa **négation et son dépassement**. L'art doit être **artificiel, exotique** (*Parfum Exotique*), **individuel, rencontre** (A une passante, où l'idéalisation de la femme contraste pourtant avec l'image du poète désespéré) et **le dandy, la mode, le maquillage**, les « **paradis artificiels** » (Le Vin, dans les Fleurs du Mal de Baudelaire) **autant de façons de transformer une nature corrompue**. Et la femme, qui est un être trop naturel, le contraire du dandy, **doit paraître « magique et surnaturelle »** (A une passante) et « **emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature** » (Élévation, ascension vers l'Idéal par la compréhension des symboles de la Nature). L'**esthétique baudelairienne cherchera donc la vérité de l'art dans le mensonge « surréel et l'artificiel »**.

Cette **transformation radicale** de la **vérité de l'art** (l'expression remplaçant l'imitation) ne saurait être comprise si l'on évoque pas le **rôle décisif** joué par le développement d'une technique, d'un art caractéristique de l'ère industrielle, la **photographie**. Celle-ci a permis d'une part de **libérer la peinture de sa nécessité d'imiter**, mais il y a plus. **En effet, la photographie permet de confronter ce que l'on croit voir et ce que l'on voit vraiment**. Il n'est en réalité pas sûr que l'instantané qui fige un mouvement rende vraiment la réalité perçue. On peut considérer, comme Bergson dans L'évolution créatrice, que notre œil perçoit du galop d'un cheval une « **attitude caractéristique** » schématique qui paraît remplir et éclairer le temps d'un galop alors que la photographie analyse, éparille et détruit cette intuition unique de la durée. Mais la photographie tue l'académisme dans la représentation du corps en habituant l'œil à accepter la déformation comme un moment du geste, puisqu'elle n'est en rien enregistrement passif de la réalité perçue (par l'assignement d'un champ visuel, elle fige en effet la vision monoculaire)

Mais la photographie n'a pas seulement donné aux peintres modernes un **exil neuf, libéré des préjugés, « impressionniste »**. Elle inaugure surtout l'ère de la **reproductibilité technique de l'art, qui détruit son authenticité**. **L'œuvre cesse ainsi d'être bizarre** au sens de Baudelaire pour devenir un **phénomène de masse**, menace par excellence de l'âge industriel. Le poète, qui disait que « glorifier le culte des images » était son unique passion, décrit prémonitoirement la **prolifération débilante des images mécaniques**.

La mélancolie de l'artiste

La photographie pose donc indirectement **le problème essentiel de Baudelaire** : la **place de l'artiste dans une société bourgeoise** dominée par l'obsession du **progrès**, c'est-à-dire la « **domination progressive de la matière** » (philistinisme). Hegel cherchait la beauté dans la liberté du héros individuel et constatait qu'une telle autonomie était, dans la **société moderne**, **impossible**. Baudelaire revendique une **beauté moderne** et cherche à définir un « **héroïsme de la vie moderne** » : « Quel peut être le côté épique de la vie moderne ? Nous avons inévitablement notre beauté (...). L'élément particulier de chaque beauté vient des **passions** et comme nous avons des passions particulières, nous avons **notre beauté** ». Mais le héros moderne, l'artiste de génie, sera par essence un **héros privé** (comme Balzac). La belle autonomie du héros grecque prend les couleurs sombres de l'artiste anarchiste et de *l'art pour l'art*.

Ainsi, l'artiste à l'ère **bourgeoise** va payer l'indépendance qui le caractérisait jusqu'à lors d'une **douleur** que Baudelaire appelle le **Spleen**, qui n'est autre que la **mélancolie de l'artiste**, broyé par le **Monde moderne**. Ainsi, le **vert et le rouge de Delacroix**, au **fondement de l'harmonie chromatique de ses tableaux** (innovation technique qui conduira, selon Signac, à la méthode néo-impressionniste), exprime cette « **irrémédiable douleur** ». En même temps, la **couleur** (comme l'exotisme) est une **protestation contre l'autre tristesse**, la **tristesse bourgeoise**, la **névrose de l'habit noir**, que Baudelaire métaphoriserait comme « une **immense défilade de croque-morts** ».

Delacroix est le vrai peintre du 19^{ème} siècle par cette **mélancolie** que la **couleur** doit à la fois **exprimer** et **contredire**. D'ailleurs, ce **spleen** a peut-être une **origine plus profonde** que la **solitude du génie dans une société indifférente**. **L'iconographie de la Renaissance s'associe-t-elle pas** fréquemment la **mélancolie saturnienne à l'imagination créatrice** ? Dans *L'œuvre d'art et ses significations*, Panofsky décrit les **rappports** qui se nouent à la Renaissance entre le **génie** et la **folie**. Alors que, pour saint Thomas, Dieu seul a le pouvoir de créer véritablement, Dürer reconnaît au **peintre** le **don « merveilleux »** de « **créer en son cœur** » ce qui n'a jamais existé dans l'esprit de personne. Le **génie** est alors **plus qu'un homme** : Michel-Ange, le premier, **est « divin »** pour ses contemporains. Mais ce **don de création** équivaut à une **seconde chute hors de la grâce**. La **mélancolie du génie « suicidé de la société »** (Artaud, à propos de Van Gogh) **remplace donc la mania (Folie) de l'enthousiasme poétique** décrit par Platon dans le Phèdre. C'est le **prix que doit payer un homme capable de créer, et donc de rivaliser avec un Dieu absent**.

La critique de l'imaginaire (Alain)

Si la **mélancolie** est la **fatale conséquence de l'imagination créatrice**, le **bonheur sera, pour Alain, le fruit de l'effort qui a su se délivrer de l'imaginaire**. Dans les *Vingt leçons sur les beaux-arts* (1931) comme dans le *Système des beaux-arts*, Alain expose en effet une **esthétique nouvelle**, parce qu'**anti-romantique** et **cartésienne** ; or cette **conception nouvelle de la création artistique** doit commencer par **réfuter l'illusion régnante qui voit dans l'imagination un pouvoir** qui nous permettrait d'évoquer les **apparences des objets absents ou possibles**. En fait, l'imagination nous **trompe sur sa propre nature**, et **l'œuvre n'est pas la traduction d'une image contemplée ou d'un rêve** car, à proprement parler, les **images du rêve et de la rêverie ne montrent rien**. **On croit voir, mais on ne voit pas**. Pouvez-vous compter, disait Alain, les colonnes du **Parthénon** que vous pensez voir en imagination ? Par cette **critique de l'imagination**, Alain rompt avec la **conception démiurgique** et, en un sens, **religieuse de la création**. Dans le *Timée*, en effet, le **démiurge de Platon crée le monde les yeux fixés sur le modèle**. L'œuvre du dieu artisan est donc la **copie imparfaite, à cause de la résistance de la matière, des Idées**. Dans ce que Canguilhem a appelé un « **essai d'insurrection contre l'esthétique platonicienne** », Alain considère au contraire que **l'œuvre naît d'une impuissance de l'imagination qui ne saurait fixer au préalable l'image de l'objet possible**.

Mais l'imagination, si elle est un **néant de perception**, n'en repose pas moins sur une **réalité puissante** : ce sont en effet les **réactions tyranniques du corps** et le **tumulte des émotions** qui **donnent sens et consistance aux impressions**. **L'image est dessinée par le corps** au lieu d'être présente à la conscience. La **puissance illusoire de l'imagination** nous fait en réalité éprouver la **puissance du « mécanisme »**. L'imagination est donc une **perception fautive** dans laquelle l'esprit, emporté par les **émotions du corps**, ne se soumet pas à l'enquête suivie qui fait une **perception vraie**.

Cette critique de l'imagination, qui veut mettre **fin au mythe du monde intérieur** et des **images mentales**, va donc **permettre de saisir**, par une genèse psychologique, la **nécessité de l'œuvre d'art**, comme elle fait voir, dans *Les dieux*, le vrai des religions. Dans les deux cas, **l'imaginaire fait croire à un invisible, un être au bord du monde et sur le point d'apparaître**. Et cette **croyance, vraie dans la mesure où elle est portée par l'émotion**, va chercher les **objets qui la confirmeront**. Avec l'exemple de l'horloge, Alain montre que **nous forgeons la chose imaginée** ; forgée, elle est réelle par cela même, et perçue à n'en point douter. Ainsi, puisque « **les dieux refusent de paraître** », **l'homme va en forger l'image pour leur donner une réalité** « le corps humain est le tombeau des dieux », tout comme il **donne réalité à l'art**. « *Le mouvement naturel d'un homme qui veut imaginer une butte est de la faire* » : l'homme découvre alors la **puissance de l'objet** qui donne une **réalité aux hallucinations de l'imagination**. L'objet apaise ainsi ses **passions** et joue un **rôle cathartique** (purgation des affects). **L'artiste qui est d'abord un artisan observe une matière déjà présente qu'il va transformer**. **L'artiste met donc à son profit le réel** ; Léonard de Vinci contemplant un mur fissuré, voilà la vraie méditation de l'artiste, qui n'est pas un démiurge imposant une Idée à un réceptacle rétif, puisque **la matière préfigure l'œuvre**. Le **démiurge platonicien** serait plutôt **l'image de l'industrie**, car, « toutes les fois que l'Idée précède et règle l'exécution, c'est l'industrie ». Pour l'artiste au contraire **l'Idée vient à mesure qu'il fait**. Paradoxe de l'existence : l'homme est plus que la nature, il est libre, puisqu'il crée et qu'il peut donner corps aux fantômes que son esprit évoque. Mais l'homme ne domine pas par la pensée cette existence imprévue. « **Aucune conception n'est œuvre** » et « **Faites donc et jugez ensuite** ».

L'œuvre d'art a donc non seulement une **signification morale**, cathartique, mais aussi **un sens critique**, puisqu'elle rappelle la pensée à **l'humilité** devant le domaine résistant de l'existence (l'esprit s'inclinant ainsi devant la matière). Or seul le réel peut être beau et lui seul peut conduire au bonheur. C'est ainsi que la **classification des arts** d'Alain rend compte d'un véritable **processus d'éducation par les arts**, mais aussi, par l'imitation comme dans la danse du corps des autres, une **nécessité pour réellement prendre conscience de soi**, conscience que le corps n'est qu'un mécanisme et que l'esprit est séparé du Monde.

Mais la question de l'imagination est-elle résolue pour autant ? Si **l'image** se distingue de la **sensation rémanente** comme de **l'Idée** qui se réalise, on peut sans doute envisager une autre imagination, non plus reproductrice ou créatrice, mais **inventrice** et **exploratrice**. Les théories modernes de l'imagination soulignent en effet le caractère à la fois « **irréalisant** » et **matériel** de l'imagination, et le rôle que jouent en elle la liberté et le hasard. Ainsi, pour Sartre (*L'imaginaire*), la **jouissance esthétique** est « **désintéressée** », parce que l'imagination est une attitude « **néantisante** » de la conscience qui vise un objet irréel, absent, à travers une analogie matérielle (représentation d'un objet irréel). De même Bachelard qui voit dans l'imagination une « **fonction de l'irréel** » et une **faculté de déformation**, tandis que F. Alquié souligne « la **volonté de découverte et déchiffrement** » qui anime l'imagination surréaliste en quête de « **hasards objectifs** » et de **procédés parfois mécaniques**, mais toujours intentionnels, pour « **forcer l'inspiration** » (Max Ernst). Loin d'être une faculté intérieure d'évocation, **l'imagination se confond donc avec le travail et le jeu sur la matière**. L'imagination est ainsi présente dans la **prédilection** de certains **peintres** pour un **élément** : la **terre pour Courbet, l'eau de Corot, le feu de Van Gogh**. Elle est présente également dans l'**innovation technique** (la peinture à l'huile chez les Flamands, et même la perspective). **Alain était peut-être trop attaché au dualisme cartésien pour saisir tout à fait cette imagination du corps vivant.**

L'Artiste (Nietzsche)

La découverte de Dionysos

Dédiée à Richard Wagner, *La Naissance de la tragédie* apparaît comme un acte d'allégeance envers l'auteur de Tristan et Isolde. Nietzsche, en effet, présente le « drame » wagnérien comme une renaissance de la tragédie grecque. Mais ainsi la musique wagnérienne, interprétée provisoirement comme un réveil « dionysiaque », jette une lumière nouvelle sur l'origine de la tragédie grecque, c'est-à-dire sur cet esprit dionysiaque qui est celui de la musique elle-même. Et quelques années plus tard, dans *Ecce Homo*, Nietzsche verra surtout dans ce livre la découverte du dionysiaque chez les grecs, et une compréhension nouvelle du tragique comme pessimisme surmonté, ce qui lui permet de réfuter Wagner.

Nietzsche introduit tout d'abord dans l'esthétique **deux principes** auxquels il donne le nom de **deux dieux grecs**. **Apollon** et **Dionysos** incarnent, en effet, deux « **pulsions artistiques de la nature** ». Chacune de ces pulsions se manifeste dans la vie humaine par des états physiologiques. Le **rêve** manifeste et satisfait la **pulsion apollinienne** et **l'ivresse** la **pulsion dionysiaque**. Nietzsche découvre, dans la contemplation sereine du **rêveur** qui a cessé de **lutter et de vouloir**, une **confiance inébranlable dans le principium individuationis** : **Apollon sera le dieu de l'individualité, de la mesure, de la conscience**. « *Connais-toi toi-même* » et « *Rien de trop* » ne sont-ils pas le recto et le verso d'une même sagesse delphique ? **L'ivresse dionysiaque**, au contraire, **déchire ce « voile de Maya » de l'individualité et cette illusion de la conscience, pour célébrer sauvagement la réconciliation de l'homme et de la nature.**

L'esthétique que Nietzsche fonde sur la découverte du dionysiaque a donc une **portée métaphysique considérable**. L'art n'est plus seulement une activité de l'esprit (au sens de Hegel) qui s'incarne dans des œuvres. **La nature, dans la mesure où elle est création, naissance et mort, est elle-même artiste**. En ce sens **l'art se trouve en chaque chose, comme l'essence de tout « étant »**. L'œuvre d'art ne sera donc pas une imitation de la nature créée, mais elle ne sera pas non plus l'expression d'une subjectivité et d'une émotion individuelle (Baudelaire). **L'artiste imite bien la nature, mais dans un sens nouveau, puisqu'il incarne les pulsions artistiques de la nature.**

Ces **deux pulsions de la nature** se sont cependant **révélées avec le plus de clarté dans le monde historique des grecs**. Schiller avait opposé l'art moderne, « sentimental » et « élégiaque », à la « naïveté » idyllique de l'art grec. L'art grec se caractérisait donc par la « naïveté » heureuse d'hommes encore en communion avec la nature. Mais la découverte de la pulsion dionysiaque permet de corriger cette interprétation. **La noble simplicité et la calme grandeur des héros et des dieux ne sont rien moins qu'une invention naïve, car, en fait, la sérénité des dieux de l'Olympe, ces immortels qui vivent comme des mortels, sert à voiler et à surmonter une vision terrifiante de l'essence de la nature.** « *Pour que la vie leur fut possible, il fallait de toute nécessité que les Grecs créassent des dieux.* » Les mirages et les illusions agréables de la poésie épique d'Homère ont donc permis au grec de triompher de la profondeur terrifiante de leur conception du monde et d'apaiser leur sens exacerbé de la souffrance. La pulsion dionysiaque est première, mais seule la pulsion apollinienne donne son sens à la douleur dionysiaque, maintenant justifiée par la vision apaisante, par cette imagination libératrice qu'elle a fait naître.

Mais quelle est la nature de cette expérience grecque du dionysiaque ? A l'arrière-fond de la civilisation apollinienne de la mesure on trouve, comme une possibilité toujours menaçante, la démesure (l'hubris), le « titanique » chaos de la nature primitive. L'homme dionysiaque qui perd son identité individuelle dans l'extase, emporté par les chants et les danses des fêtes en l'honneur de Dionysos, **découvre l'Un originaire**, la « volonté » unique et éternelle derrière la naissance et la mort des phénomènes individuels. **La musique sera donc l'art dionysiaque par excellence, celui qui exprime le vouloir dans son unité**, tandis que l'épopée et la sculpture étaient des créations apolliniennes. Nietzsche reprend ainsi la grande découverte de Schopenhauer : la musique ne fait pas partie des beaux-arts et ne cherche pas à donner ce plaisir qu'on peut prendre aux belles formes. Dans le langage platonicien qui est parfois celui de Nietzsche, on peut dire que les beaux-arts reproduisent les phénomènes individuels en leur donnant une sorte d'éternité dans l'instant, tandis que **la musique est le miroir de l'Idée même, du vouloir éternel.**

L'expérience dionysiaque semble en tout cas conduire Nietzsche bien au-delà de la conception kantienne du jugement esthétique et de son individualisme. **L'individu, en effet, est l'adversaire de l'art. L'individu, en tant qu'il est artiste, se délivre de son moi individuel.** L'artiste dionysiaque (le musicien) se fait le **miroir de la volonté** et l'artiste apollinien lui-même devient un médium par l'entremise duquel **la volonté se délivre dans l'apparence.** Mais les Grecs n'en restèrent pas à la simple opposition d'Apollon et de Dionysos et surent **réconcilier la contemplation des images et l'expérience originaire de la souffrance dans leur chef-d'œuvre, la tragédie attique.** **Pour comprendre cette mystérieuse réconciliation, il faut remonter à l'origine de la tragédie grecque,** au chœur des satyres et au dithyrambe des serviteurs de Dionysos. Ce **chœur satyrique** représente une première « projection » et une première « hallucination » **consolatrice. L'homme en proie à l'extase dionysiaque court en effet le risque de succomber au dégoût (bouddhiste) de la vie.** « *Une propension ascétique à nier le vouloir est le fruit des états dionysiaques.* » **Comme Hamlet, l'homme dionysiaque a plongé son regard jusque dans l'horrible tréfonds de l'être. Il renonce alors à l'action, car cette vision a tué l'illusion nécessaire à l'action. Mais l'art parvient alors à transformer ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité en images capables de rendre la vie possible. Les images de l'horreur seront sublimes et les images de l'absurdité comiques.** En ce sens, « *le chœur satyrique du dithyrambe est l'acte salvateur de l'art grec* ». Ainsi la foule rassemblée en proie à l'émotion dionysiaque tourne le dos à la civilisation – ce mensonge qui prétend être la seule réalité – et voit surgir devant elle ce miroir du chœur satyrique où elle assiste à sa propre métamorphose. Les satyres sont des êtres de nature fictifs qui conduisent le citoyen athénien hors des limites de la cité et de l'individualité, au sein de la nature.

Naît alors, dans le chœur satyrique, une seconde « hallucination » collective, un monde apollinien, épique, d'images dans lequel l'émotion dionysiaque se « décharge » et se déploie comme une gerbe (Apollon qui parle la langue de Dionysos). La **tragédie** proprement dite, le « drame » qui se joue sur scène sera donc une **matérialisation apollinienne de l'état dionysiaque.** Que voit-on sur scène, en effet ? Un héros tragique qui n'est que le masque de Dionysos lui-même. Telle serait donc la doctrine ésotérique (non apollinienne) de la tragédie : la reconnaissance de l'unité de la vie comme volonté, la joie qui naît du spectacle de l'anéantissement de l'individu, l'art comme le pressentiment joyeux de l'unité retrouvée. « *Combien ce peuple a dû souffrir pour atteindre à tant de beauté ?* »

Mais la réconciliation d'Apollon et de Dionysos fut de courte durée. Après Eschyle et Sophocle vient Euripide, et avec lui la tragédie agonise. Le chœur quitte l'orchestre, se mêle aux acteurs, et disparaît. C'est l'heure de la masse « éclairée » et du règne du public, des sophismes sur la scène et de l'intelligence sur les gradins. C'est l'heure d'Euripide, mais surtout de Socrate, son juge et son maître. **Le socratisme d'Euripide a fait périr la tragédie car celui-ci a voulu séparer la tragédie de son origine, la musique.** Or l'apollinien du mythe et du dialogue disparaît avec le dionysiaque. L'extase s'avilit en passions théâtrales, en pathétique. A cet égard, l'opéra classique reprendre l'héritage d'Euripide et doit son succès à la victoire de l'« homme théorique » (Socrate), qui ne perçoit pas la profondeur de la musique et veut d'abord en comprendre les paroles. Ainsi, « *sous le fouet de ses syllogismes, la dialectique optimiste expulse la musique de la tragédie. Autant dire qu'elle détruit l'essence de la tragédie* ».

A l'artiste apollinien et dionysiaque s'opposera donc l'homme théorique, cet optimisme théocratique qui croit que la pensée, en suivant le fil conducteur de la causalité et de la raison, peut parvenir jusqu'aux « Mères de l'Être » dont parler Goethe. Ce qui naît donc avec Socrate, c'est l'instinct de la science, mortel aux pulsions artistiques de la nature. Mais lorsque l'homme découvre les limites de la connaissance (grâce en particulier à la distinction de la chose en soi et du phénomène chez Kant), une nouvelle forme de connaissance tragique surgit.

Mais peut-être a-t-on perçu la grande ambiguïté de cette interprétation très schopenhauerienne de la naissance de la tragédie ? Dans ces pages, en effet, l'art apparaît comme un remède au spectacle terrifiant de la vérité. N'est-ce pas dire que le « besoin d'art » a son origine dans une faiblesse, dans une impuissance à regarder la vie en face ? Mais Nietzsche ne s'en tiendra pas à cette conception puisqu'il verra précisément dans le tragique la découverte de la vie comme surabondance de force, comme nature artiste et puissance de métamorphose.

Le cas Wagner

La découverte de l'origine dionysiaque de la tragédie attique devait montrer selon Nietzsche en quoi le **drame wagnérien** n'était pas un opéra et représentait au contraire une **première attaque contre la « civilisation » optimiste et la promesse d'un réveil dionysiaque.** Nietzsche affirme ainsi que **Wagner redonne vie à la fois à la « sagesse dionysiaque » du pessimisme et au sublime apollinien du mythe. La passion du héros sur la scène – autrement dit, le mythe – nous fait éprouver de la compassion pour un individu mais nous protège en fait de la trop intense passion de la musique. Cette bienfaisante illusion nous empêche de succomber à l'émotion dionysiaque, qui se décharge dans un monde de belles apparences,** et le héros prend sur ses épaules, comme une victime émissaire, tout le monde du monde dionysiaque que la musique révèle à chacun. Tel est le sens du plaisir étrange qu'on peut prendre au spectacle de la belle apparence héroïque et de son anéantissement. Le drame wagnérien serait donc une première victoire de la musique et du mythe tragique (beau et sublime à la fois) sur l'optimisme moderne destructeur de toute mythologie.

Mais l'espoir que Wagner avait suscité chez Nietzsche fut de courte durée, Nietzsche lui trouvant rapidement un don fondamental d'acteur et « *le goût passionné des émotions extrêmes et quasi morbides* ». **Il faut se détacher du génie, chercher ailleurs le vrai tragique et ne pas confondre Tristan et Dionysos.** *Humain, trop humain* remplit cette fonction négative. **Œuvre amère, elle se fonde sur une opposition presque hégélienne entre l'art et la science et reprend le thème de la mort de l'art.** Nietzsche trace une sorte de **bilan crépusculaire** de « *ce qui reste de l'art* ». Se souvenant peut-être de Platon, **Nietzsche critique la superstition du génie,** celui-ci masquant le « *devenir de l'artiste* » par l'illusion de la spontanéité, **c'est-à-dire le travail de celui-ci sur lui-même.** L'admiration qu'on porte au génie n'est donc pas éducative, car elle cache la cruauté de l'artiste. En ce sens, **l'art de l'artiste (savoir dompter les forces abondantes qui sont en soi) est plus important que les œuvres d'art qui accueillent cet excès de force.** Nietzsche privilégiera

l'artiste par rapport à l'œuvre, ce qui lui permettra d'écrire une **génalogie physiologique de l'artiste moderne**, mais il se peut-être, par là même, encore secrètement à l'esthétique de la subjectivité, ainsi que le suggère Heidegger.

« **Wagner est l'artiste moderne par excellence.** [...] En son art se trouve mêlé de la façon la plus séduisant qui est aujourd'hui la plus nécessaire à tout le monde – les trois grands stimulants des épuisés, la **brutalité, l'artificiel et l'innocence (l'idiotie)** » *Crépuscule des idoles*. Ainsi, loin d'être l'initiateur d'une renaissance allemande par la musique, Wagner serait lui aussi un **artiste de la décadence européenne** et sera, de ce fait, proche du « pessimisme littéraire français ». **Mais qu'est-ce que la décadence ? Une atrophie de l'instinct.**

L'homme moderne a les nerfs fatigués, il est blasé. Nietzsche emprunte peut-être à Stendhal l'idée qu'après Napoléon, **génie de la volonté, l'Europe souffre d'anémie. Fuyant une réalité grise et sa propre douleur, l'homme moderne cherche à guérir son spleen par les débauches de l'imaginaire.** Il tente de réveiller ses sens endormis par les **épices de l'exotisme**, et du pittoresque historique, par les **paradis artificiels** et les **plaisirs interdits**, par la **pathologie** et le spectacle de la souffrance intéressante.

L'artiste de la décadence moderne ne peut donc plus recréer l'unanimité dionysiaque, car il s'adresse aujourd'hui à une foule de surmenés et de distraits. Il est donc voué à la recherche de l'effet. En fait, l'artiste moderne sera comme un **hypnotiseur** auquel les femmes succombent, un Cagliostro. **La possession dionysiaque est donc pervertie en hystérie**, et à Bayreuth la contagion sacrée s'avilie en art de masse : « *Le théâtre est un soulèvement des masses* ». C'est la raison pourquoi, nous dit Nietzsche, **l'esthétique d'aujourd'hui est féminine.**

Obliger de tyranniser son public, l'artiste moderne, s'il a quelque valeur, jouera donc un double rôle. Il sera virtuose pour le cénacle et charlatan pour le public. Il devient alors un histrion qui cherche d'abord l'expression. Le culte de l'expression n'est-il pas en effet un symptôme de faiblesse, puisque être capable de jouer tous les rôles dispense d'être une personne ?

Ainsi, Wagner représente l'avènement du comédien dans la musique. **Wagner est névrosé, dit Nietzsche, il a rendu la musique malade.** « *L'artiste moderne est très proche, dans sa physiologie, de l'hystérique* ».

L'art tragique et le « grand style »

Le « cas Wagner » et l'ambiguïté que nous avons notée dans le pessimisme de *La naissance de la tragédie* montre clairement quelle est la question centrale des réflexions de Nietzsche sur l'art : **que signifie le pessimisme dans l'art ? Comment corriger l'erreur de Schopenhauer qui met certaines œuvres (Raphaël, la tragédie) au service du pessimisme et de la résignation ? Comment corriger l'erreur initiale d'Aristote qui cherche dans la « purgation » de certaines passions (la crainte et la pitié) l'effet de la tragédie ? Si Aristote avait raison, l'art serait encore au service du pessimisme, il serait nuisible à la santé, car la catharsis est un leurre : on ne se débarrasse pas de ces passions-là. Or une tragédie qui inspire la crainte et la pitié désorganise, affaiblit, décourage.** Est-ce là le secret de l'art et de la tragédie ? Certes pas, dit Nietzsche. Bien au contraire, **l'émotion tragique est tonifiante !**

Pour expliquer ce paradoxe et résoudre d'ambiguïté du pessimisme, Nietzsche va substituer à la traditionnelle classification des beaux-arts une **typologie des artistes**. Deux critères vont servir de « pierre de touche » dans l'évaluation des valeurs artistiques. **D'une part, qu'est-ce qui est à l'origine de la création : la faiblesse ou l'énergie, le sens faible ou le sens fort ? D'autre part, par quel besoin cette force ou cette faiblesse s'exprime-t-elle ? L'artiste veut-il l'immobilité, la permanence, l'éternité, ou bien veut-il la destruction, le changement, la métamorphose ? Le besoin de destruction et d'innovation peut être l'expression d'une force surabondante : c'est l'artiste dionysiaque. Mais ce besoin peut aussi naître de la faiblesse, de la haine de toute supériorité et du mépris de soi : c'est l'artiste du ressentiment. De même, le besoin de permanence peut naître de l'amour pour le monde et de la gratitude, c'est l'art d'apothéose, dithyrambique, d'Homère, Rubens, de Raphaël, de Goethe. Enfin, le besoin d'éternité peut provenir de la volonté tyrannique de celui qui souffre et qui veut que sa souffrance soit la loi éternelle. Il se venge de toutes choses en leur imposant l'image de sa torture : c'est le pessimisme romantique, « moderne », de Wagner, Schopenhauer ou Baudelaire.**

Nietzsche peut désormais développer une **esthétique** qui soit une « *physiologie appliquée* », qui soit, en d'autres termes, **une psychologie de la volonté de puissance**. Dans quelle mesure cette esthétique dépasse l'analyse kantienne du jugement de beauté, cela reste à définir. **Que veut-on dire quand on estime qu'une chose est belle ? Le jugement de beauté a son origine, pour Nietzsche, dans un sentiment de puissance, de plénitude et de force accumulée. Juger qu'une chose est belle revient donc à approuver le monde, à dire oui à un danger (le sublime), à un obstacle.** En ce sens est beau un problème difficile qu'on sait résoudre et qui nous invite à le dépasser : « *L'art est le plus grand stimulant de la vie* ». En tant cas, **le jugement esthétique se fonde bien sur un plaisir, le plaisir de la puissance qui fait approuver la souffrance, le mal.** La laideur elle-même, si elle exprime une impuissance, peut aussi flatter la volonté de puissance qui la reproduit. **L'art sera donc le grand transfigurateur de l'existence, qui embellit et accepte le monde au lieu d'en tirer la justification d'une négation ascétique.** C'est en ce sens que **l'art tragique** constitue un **remède contre le nihilisme**, et le dénigrement métaphysique des apparences. Mais si la beauté correspond à un accroissement de la puissance, elle a une finalité réelle, biologique. En d'autres termes, **la beauté devient une illusion, un mensonge utile.** Kant, d'autre part, faisait reposer le jugement esthétique sur la **satisfaction désintéressée.** Nietzsche, au contraire, souligne **l'origine sexuelle de l'art.** Il répond ainsi à Schopenhauer qui voyait dans la **contemplation esthétique une suspension du vouloir**, un bref moment de libération, mais il répond aussi (par avance) à la **théorie de la sublimation qui fait naître la création d'un refoulement** et, donc, d'un **appauvrissement de la vie sexuelle** (Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*). **La création artistique et la contemplation ont fondé une même condition physiologique : l'ivresse. L'état physiologique de l'ivresse révèle en nous, dans notre corps, une faculté idéalisante, « poétique », qui cherche dans les choses la confirmation de son sentiment de plénitude, de vitalité, de force.** Enfin, l'ivresse permet de transformer le problème de l'universalité en droit de jugement

esthétique. **L'état esthétique**, en effet, est un **sentiment de puissance accru commun au créateur et à celui qui comprend l'œuvre**. « *L'artiste ne parle qu'à des artistes* » dit Nietzsche, qui veut dépasser la simple opposition de l'artiste créateur et du public passif et profane. L'ivresse enveloppe celui qui donne et celui qui reçoit, et l'art rapporté à la volonté de puissance se définit finalement par la surabondance des moyens d'expression et de communication entre les êtres vivants. **Comme Alain, Nietzsche semble mettre la danse à l'origine de tous les arts** : l'art de la danse n'est-il pas par excellence du corps, de l'expression et de la communication gestuelle, de la mimique et de la métamorphose ? Mais finalement, **qu'est-ce qui distingue l'état esthétique de l'hystérie wagnérienne ?**

L'ivresse comme état esthétique s'accomplit dans une forme, alors que le vertige wagnérien se caractérise par une absence de formes. Nietzsche appelle le « *grand style* » cette **volonté de donner une forme et une loi à sa propre vie, cet effort pour devenir maître du chaos que l'on est, qui sont la mesure de la grandeur d'un artiste**. Mais alors l'opposition du grand style classique (froideur, simplification, dureté, concentration, et même un peu de méchanceté) et du « romantisme » conduit Nietzsche à cette question redoutable, qui remet en cause le point de départ de ses réflexions sur l'art : « *le concept de grand style est-il en contradiction avec l'âme même de la musique ?* ». La musique moderne serait incapable de parvenir au « grand style » parce qu'elle serait vouée à la rhétorique des passions et des attitudes dans ce style « dramatique » qui est en fait l'abandon de tout style.

Jusqu'où va chez Nietzsche la critique de l'esthétique ? Il est vrai que Nietzsche fait le procès, inlassablement, de l'art romantique – en d'autres termes, de l'idée que l'œuvre d'art exprime un sentiment individuel de douleur, de nostalgie, de mélancolie. Il est vrai aussi que Nietzsche ne cherche pas ce sujet transcendantal que Kant découvrait dans le jugement esthétique. **La beauté chez Nietzsche renvoie à la « psychologie » de la l'artiste, à un sentiment accru de puissance. Elle est au service de la vie comprise comme volonté de puissance. C'est pour cette raison que l'esthétique n'est en fait qu'une « physiologie appliquée »**. Il est vrai enfin que l'« *état esthétique* » doit mettre fin à la séparation moderne entre l'artiste prisonnier de sa subjectivité géniale et le public. Mais lorsqu'il rapporte l'œuvre d'art à l'artiste, et celui-ci à un « état esthétique » qui doit être compris « psychologiquement » et « physiologiquement » à partir de la volonté de puissance, Nietzsche parvient-il vraiment à dépasser cette métaphysique de la subjectivité qui est le fondement de l'esthétique classique ? Si la création et la contemplation esthétique ne sont plus rapportées au sujet individuel conscient, cette insertion de l'art dans la vie s'accomplit par un élargissement de l'idée de perspective : « *La perspective est la condition fondamentale de toute vie* ». Les « choses », les « substances » et les « qualités » ne sont que les erreurs spécifiques grâce auxquelles les organismes peuvent vivre. La permanence n'est donc que la pétrification d'une perspective et la vérité une apparence qui s'est figée. **Nietzsche veut donc dépasser la vérité au nom de l'art, qui accepte l'innocence du devenir et qui est volonté d'apparence**. Mais faut-il dire comme Heidegger que Nietzsche ne sort pas de la métaphysique cartésienne qui rapporte toute vérité à la certitude de soi du sujet humain ? Que Nietzsche mette le corps vivant à la place de l'âme et de la conscience ne changerait en rien l'orientation secrètement « cartésienne » de Nietzsche : comprendre l'art, et ses rapports à la vérité, à partir de l'artiste, et l'artiste à partir de la volonté de puissance.