Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie
Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie
Band: 2 (1952)

Artikel: Situation de l'esthétique contemporaine
Autor: Piguet, J.-Claude
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-380562

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

SITUATION DE L'ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE

C'est l'abondance de la production [1] actuelle d'esthétique — musicale en particulier — qui nous incite à livrer à nos lecteurs ces quelques réflexions. La fréquence des publications est d'autant plus frappante que l'esthétique a toujours été considérée comme parente pauvre. Primitivement servante de la philosophie, elle fut successivement « employée » de la physique, de la sociologie, de la psychologie, de la psychanalyse. Aujourd'hui, elle semble se constituer lentement en discipline autonome.

La cause de cette résurrection de l'esthétique est double. Les révolutions artistiques contemporaines ont tout d'abord stimulé la recherche esthétique : la peinture abstraite, l'atonalisme en musique, le surréalisme et le lettrisme ont posé des problèmes dont la solution ne peut être technique seulement, car leur existence met en question la notion de technique elle-même. Ainsi, l'atonalisme est une révolution *totale*, qui brise les cadres techniques si longtemps mis à l'épreuve ; il bouleverse l'ordre musical qui prévalait, il *pense* autrement la musique. L'apparition de Schönberg dans le monde des sons implique dans le monde des idées la venue d'un *esthéticien*, capable de confronter ces deux modes de penser différents, voire opposés. La musique appelle la philosophie, mais le musicien n'est pas toujours assez philosophe pour trancher lui-même — ou seulement déceler — les problèmes que ses réalisations posent.

[1] Nous ajoutons à la bibliographie critique publiée dans notre *Découverte de la musique* (Neuchâtel, La Baconnière, Etre et Penser, 1948), ces quelques titres : GISÈLE BRELET, *Le Temps musical*, 2 vol., Paris, PUF, 1949 (longue thèse où sont reprises les idées assez vigoureuses d'*Esthétique et création musicale* du même auteur) ; ANDRÉ MICHEL, *Psychanalyse de la musique*, Paris, PUF, 1951 (où la musique est sacrifiée au profit d'un freudisme orthodoxe) ; ETIENNE SOURIAU, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950 (nous en avons rendu compte dans cette Revue, 1951 - I, p. 74-77) ; RENÉ LEIBOWITZ, *Introduction à la musique des douze sons*, Paris, L'Arche, 1949 (qui livre la clef technique de la musique dodécaphonique).

En outre, nous nous référerons en cours de route aux ouvrages qui ont inspiré notre étude.

L'art tend ainsi vers la philosophie, vers l'esthétique philosophique, comme vers un support intellectuel et formel indispensable, qui rend la création intelligible. Les compositeurs sont tenus, aujourd'hui, de se justifier théoriquement ; Strawinsky écrit sa *Poétique musicale* [1], Schönberg, Hindemith et Messiaen livrent leurs « traités » [2] destinés à permettre l'intellection de leurs œuvres.

Mais inversement — et c'est la deuxième cause de la revalorisation de l'esthétique — la philosophie se rapproche de l'art. Les formes artistiques permettent l'expression de la pensée philosophique. Jamais le problème du mythe (platonicien, par exemple) n'a été si aigu. Jamais l'on ne s'est tant interrogé sur le langage. Le philosophe d'aujourd'hui n'use plus du langage comme d'un intermédiaire sensible dont il déplore les carences et il soupire moins après la « caractéristique universelle » ; sa pensée s'inscrit bien plus volontiers en pleine forme artistique. Le philosophe, ce faisant, a peut-être tort, mais l'esthéticien y trouve son profit. Gabriel Marcel nous avouait, en 1946, que les mélodies qu'il compose contiennent bien plus de métaphysique que ses œuvres écrites — où la recherche artistique est déjà évidente. Quelle magnifique situation pour l'esthéticien ! Pour parler franchement, nous sommes près de croire que le futur monument de philosophie générale sera, dans le fond, quelque traité d'esthétique.

Cette convergence de l'art et de la philosophie où nous voyons la double cause de la résurrection contemporaine de l'esthétique est peut-être négligeable face au revirement fondamental du problème esthétique lui-même. Ce dernier s'est modifié du tout au tout, et nous allons essayer de voir de quelle manière.

Remontons au siècle dernier. Le romantisme voit dans l'artiste un surhomme, un génie, un dieu — mais un dieu innocent. Innocent parce qu'inconscient. La création authentique est « native », ou « naïve » — et l'on joue sur la racine de ces mots. L'artiste n'est plus responsable de sa création, il est l'intermédiaire temporel d'une puissance spirituelle — la Muse, Dieu, quelque force mystérieuse et occulte, Dionysos, avait déjà dit Platon. L'œuvre concrète de Wagner — dont l'influence fut très tardive en France, ne l'oublions pas — les œuvres spéculatives de Schopenhauer et de Nietzsche avaient accrédité à la fin du XIXe siècle l'idée que l'artiste était une exception, son œuvre, exceptionnelle au sein des choses qui nous entourent.

D'où, sur la nature de l'art, un malentendu. On reconnaissait que l'artiste use de matériaux (pierre, son, couleur) donnés dans la

[1] Paris, Janin, 1945.

[2] ARNOLD SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Vienne, 1911 ; PAUL HINDEMITH, *Unterweisung in Tonsatz*, 2 vol., Mayence, Schott, 1940 ; OLIVIER MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, 2 vol., Paris, Leduc, 1944.

nature. Mais l'arrangement de ces matériaux apparaissait comme exceptionnel, par opposition à leur arrangement *naturel* (dans la nature). Ce qui distinguait la peinture du modèle était ce *quid geniale* qu'il fallait déterminer. Comme l'arrangement naturel des choses dans le monde était saisissable intellectuellement (la physique, avant Heisenberg, prétendait tout ramener à des relations de déterminisme), on pensait que ce *quid* était le fait de l'affectivité, et l'on cherchait aux sentiments une « logique » qui fût celle-là même de l'art (Ribot). Le génie n'étant par ailleurs pas immédiatement apparent, on le cherchait dans l'inconscient.

Or, ces voies aboutirent à des impasses. La réaction scientifique du XXe siècle, qui s'inspirait de Taine et d'Auguste Comte, maintint cette équivoque. On voulait, contre le sentimentalisme, accéder scientifiquement à l'art. Le tableau est un objet naturel, l'artiste un artisan qui se veut inutile ; l'art, désintéressé, gratuit, ludique, se sépare de la technique. L'esthétique s'associe l'histoire, la sociologie, la technologie et l'ethnologie comme autant de sciences auxiliaires.

Mais le malentendu est toujours là ; scientistes et sentimentalistes sont victimes de la même équivoque. Quelle est-elle ? Pour le savoir, analysons sommairement un présupposé qui leur est commun.

Implicitement ou explicitement, pour l'une comme pour l'autre de ces esthétiques, les matériaux dont use l'art sont naturels (donnés dans la nature), et leur arrangement est « artificiel » (artistique sous certaines conditions). Et il peut exister un arrangement naturel de ces mêmes matériaux. La structure fondamentale de ces deux esthétiques est bipartite ; elle joue sur une opposition entre « matériau » et « arrangement ». Dans la perspective sentimentaliste, ce couple se combine avec le couple « art-nature » et donne lieu à la division tripartite suivante : la nature est le fruit d'un arrangement naturel (forme) de matériaux donnés (matière) ; l'art est un arrangement artificiel (nouvelle forme créée) des mêmes matériaux. Les matières dont sont faits l'art et la nature sont donc identiques, l'arrangement seul diffère. En langage psychologique, on peut dire que l'*image créée* se distingue de l'*image reproduite* en ce qu'elle présente un nouvel arrangement de matériaux anciens.

On sépare donc de cette manière les arrangements naturel et artificiel, et les matériaux communs aux deux. Le problème esthétique consiste à donner les lois de l'arrangement artistique, à assigner des normes au créateur, à déceler le beau dans l'art comme dans la nature. Malheureusement, l'art moderne a présenté récemment des arrangements de matériaux tels qu'il était presque impossible de les confronter avec les arrangements naturels (Picasso, par exemple). De plus, pour l'esthétique sentimentaliste, l'existence même de la

musique a toujours été une difficulté, car il n'existe aucun « arrangement musical naturel » digne de ce nom.

Aussi, tout l'effort scientiste a consisté à répudier la nature et à limiter ses efforts à l'art seul. Il peut, naturellement, exister des arrangements naturels correspondant aux arrangements artistiques, mais ces premiers sont hors du monde de l'art (La nature n'est pas belle, dit Lalo, mais anesthétique). C'était là réaliser un gros progrès sur la perspective sentimentaliste ; mais à limiter ainsi le domaine de l'esthétique à l'arrangement artificiel de matériaux « empruntés » à la nature, on ne mettait que mieux en évidence le paradoxe foncier de l'entreprise.

C'est, en effet, cette coupure opérée par les deux esthétiques entre la matière et la forme qui est discutable. Les difficultés sont venues du fait que les matériaux dont use l'art (empruntés à la nature) étaient étudiés isolément par diverses sciences (acoustique, optique, linguistique, etc.). Et ces savants prétendaient imposer leurs résultats à l'artiste ; on sait la lutte que se sont livré acousticiens et musiciens au sujet de la gamme. Le moment esthétique était donc renvoyé à l'étage du formel pur ; était artistique seulement l'arrangement, l'*ordre*, le « spirituel » — et l'artiste comme tel quitte le concret et le sensible. Cette conséquence était naturellement inacceptable pour qui voulait fonder une « science de l'art ». Le musicien se devait d'englober l'acousticien — qui résistait fermement, au nom de la science !

A ce moment, la philosophie (phénoménologie et psychologie) a rendu le plus grand service à l'esthétique. Elle lui a montré que la coupure opérée entre la matière et la forme était inadmissible telle quelle ; l'artiste ne recevait pas ses matériaux *tout prêts* de la nature. Le musicien ne travaille pas sur des sons naturels, mais sur les sons que lui livre l'acousticien (avec toutes ses subtilités nichées dans des commas et des limmas), ou alors sur de tout autres sons, sur de tout autres matériaux qu'il façonne, qu'il *informe* à sa manière. En un mot, la philosophie a amené l'esthéticien à répudier encore plus que ne l'avait fait le scientiste ce concept fameux et fumeux de *nature*.

L'équivoque commune aux deux esthétiques sentimentalistes et scientiste apparaît dès lors clairement. Elle réside tout entière dans ce jeu de deux couples : formel-matériel et art-nature, la matière-nature et la forme-art. La critique philosophique sur ce présupposé esthétique, sur ce résidu de la vieille métaphysique artistotélicienne, a porté sur deux fronts principaux.

Phénoménologiquement, l'attaque fut lancée contre le concept de *matière*. Il n'existe pas — dans une perspective phénoménologique — de matière pure, de matière dénuée de toute empreinte formelle.

Il n'existe même plus cette nature codifiée par les lois à priori de l'entendement, qui, selon Kant, devait révolutionner la philosophie. Le « phénomène » est indissociable de la conscience du sujet, lié à ses puissances formatrices et créatrices. Il n'existe que de la matière informée, ou, ce qui revient au même, des « formes incarnées », comme le dit si bien J. Hersch [1].

Le second front fut ouvert avec la psychologie de Maurice Pradines [2]. « Les éléments de l'œuvre ne sont pas *donnés*, dit-il, à l'imagination d'art ; ils sont *faits* par elle » (II, 350). Ainsi, la sensation n'est pas pour lui une matière brute (quand bien même son caractère intuitif pourrait nous tromper) ; il existe des *sensations-signes* (qui révèlent pragmatiquement des objets) et des *sensations-transmuées* (par mutation esthétique), qui ne sont plus signes si ce n'est d'elles-mêmes, qui ne représentent plus mais « se présentent » (II, 222). Entre ces deux ordres, il y a coupure, « mutation » ; l'un n'est pas plus « naturel » que l'autre.

L'esthétique avait tout à gagner de pareilles indications. Mais il lui fallait renoncer à de bonnes vieilles notions bien pratiques — quoique inefficaces. Il lui fallait surtout renoncer à son vocabulaire courant. De nouveaux concepts étaient nécessaires, et parmi ceux-ci celui de *langage* apparaît comme le plus fondamental. Ce terme n'est pas encore, semble-t-il, défini clairement dans son usage esthétique. Il englobe toutes les formes de l'expression ; il vise des *significations*. Un geste exprime, c'est-à-dire donne une signification. Mais si l'esthétique doit devenir une théorie du langage, elle doit renoncer à s'interroger sur celui qui donne la signification et sur ce qui est signifié, et se limiter aux signes eux-mêmes et à leur signification. Si l'art est un langage, il doit avoir une signification propre qui l'oppose aux autres formes de langage.

C'est ce qu'a vu, le tout premier, croyons-nous, Pius Servien [3]. Nous nous proposons, dans les lignes qui suivent, de donner quelques indications sur deux théories complémentaires qui préfigurent à nos yeux l'esthétique de demain.

Est *scientifique* (LS), pour Pius Servien, le langage sur le sens duquel tout le monde s'accorde, et à l'intérieur duquel les termes peuvent être définis comme rigoureusement équivalents (pp. 48-61). Est *lyrique* en revanche (LL), le langage qui ne satisfait pas à ces conditions. Cette distinction n'est pour l'auteur que méthodique ; il cherche encore à déceler le « quid poeticum » en confrontant LL et LS. Mais cette idée est grosse de promesses et de richesses.

[1] Voir notre étude, ici même, 1951 - I.

[2] *Traité de psychologie générale*, T. I-II, 3 vol., Paris, PUF, 1949, Collection Logos.

[3] *Principes d'esthétique*, Paris, Boivin, 1935.

D'une manière très générale, LL renvoie au monde de l'art et LS au monde de la nature. Soit l'exemple de Servien lui-même : « Le soleil se lève à l'est. » Il s'agit d'une proposition scientifique, les substantifs ont un sens « naturel » ; ce modèle de LS réalise un *consensus omnium* (les termes sont univoques, la relation est précise) ; des équivalences peuvent être réalisées (est devient orient) sans que la signification soit modifiée ; la langue employée peut changer également. Ces équivalences sont fixées par convention (les recueils d'équivalences s'appellent « dictionnaires »). En un mot, la signification est relativement indépendante de l'expression.

Aucune de ces déterminations ne convient, en revanche, à ce type LL : « Dans l'orient désert quel devint mon ennui ! » L'exégèse en est délicate et nuancée ; les équivalences sont impossibles (que devient ce vers quand je remplace orient par est ?) ; la traduction est trahison ; le dictionnaire est inutile, la carte de géographie superflue. La signification est étroitement dépendante de l'expression, mieux, elle est cette expression.

En résumé, le LS renvoie à une réalité (nature, concept scientifique, idée philosophique), tandis que le LL renvoie à lui-même. L'expression, en poésie, est omnipotente ; un poème n'est fait que de mots — mais encore faut-il prendre ces mots avec tout ce qu'ils contiennent.

C'est ce qu'a admirablement vu Boris de Schloezer [1] à propos de la musique, sans qu'il semble y avoir influence directe entre ses travaux et ceux de Servien.

De Schloezer parle de *sens* (*Sinn*, signification). Le langage peut avoir un *sens transcendant* (LS) : les mots renvoient à quelque chose qui n'est pas eux, qui les dépasse, les transcende. Le mot renvoie à l'idée ; dans notre exemple, *est* est un symbole qui renvoie à un acte de l'esprit, au concept géographique et cosmographique d'*est*, défini en extension et en compréhension. $\sqrt{2}$ est de même un dessin qui renvoie à une opération mentale. Les symboles sont systématisés par convention (les définitions de mots), ce qui confère au LS une portée universelle.

Toute expression peut, par ailleurs, offrir un *sens immanent* (LL). Les mots (les gestes, les cris) ne renvoient alors à rien d'autre qu'à eux-mêmes ; la signification est immanente à l'expression. Le mot n'est plus une allusion, une désignation, un succédané, mais, refermé sur lui-même, il est « auto-symbolique », si l'on peut dire.

Deux remarques importantes doivent être faites. Tout d'abord, n'importe quelle expression peut être envisagée soit comme LL soit

[1] *Introduction à J.-S. Bach* (Essai d'esthétique musicale), Paris, NRF, 1947, Bibliothèque des Idées.

comme LS. Mais il y a opposition, sinon irréductibilité, entre ces deux formes de langage, entre les deux *sens* des expressions. Voir un état civil dans « La fille de Minos et de Pasiphaé » et de la poésie dans un traité d'analyse chimique, c'est jouer sur l'équivoque. Beaucoup d'analyses littéraires, d'explications de texte sont fondées sur cette équivoque.

Par ailleurs — c'est la deuxième remarque — le LL englobe le LS et se manifeste comme un langage intégral. Premièrement, le LS refuse strictement parlant tout apport poétique ; au XXe siècle, on ne fait plus de l'astronomie en alexandrins. Il s'ensuit une mutilation du LS en tant que langage au bénéfice d'un apport supplémentaire (précision et rigueur) à l'expression de la réalité qu'il vise. Le LS s'inféode à la pensée qu'il exprime. Mais la réciproque n'est pas vraie ; le LL, loin de refuser le LS, englobe certains de ses éléments. Dans un vers, les significations transcendantes des mots interviennent à titre de composantes de la signification immanente. Dans le vers « Dans l'orient désert quel devint mon ennui », des bribes de compréhension et d'extension du concept *orient* continuent à jouer et à interférer pour assurer la signification immanente de ce mot. Mais elles interfèrent avec des qualités strictement LL (comme la sonorité musicale du mot orient) sous une ordonnance spécifique qui n'a rien à voir avec l'ordonnance conceptuelle (hiérarchie de concepts, jugements attributifs, etc.).

Cette particularité du LL d'englober certains aspects du LS a permis nombre d'équivoques sur la nature du *concept artistique* (musical) en particulier. L'art acceptait ou refusait tour à tour, selon les esthéticiens, d'être un langage conceptuel, mais *entendu au sens LS*, comme si la propriété d'être LS n'excluait pas automatiquement celle d'être LL. Il existe, en vérité, des concepts LL (c'est-à-dire des éléments d'ordonnance lyrique), qui s'opposent aux concepts LS (Socrate, homme) au niveau du langage, mais qui tous deux présentent un caractère « conceptuel » commun, relevant de la même intelligence.

Le sens immanent du langage est donc plus riche que son sens transcendant, car ce dernier exclut ce premier, alors que le sens immanent comprend des éléments de sens transcendant.

Cette double distinction (LL et LS de Servien, sens immanent et transcendant de Schloezer) fait faire à l'esthétique un progrès dont on ne mesure pas encore toute l'importance. La méthode phénoménologique permet des travaux d'approche sous un jour nouveau [1] ; l'esthétique doit décrire le phénomène de l'art — et les problèmes sur sa structure de science (normative ou non) deviennent

[1] Ernest Ansermet va publier une *Phénoménologie de la musique*.

prématurés. S'attaquer au *phénomène*, c'est refuser tous les pseudo-problèmes qui ont encombré l'esthétique et les transformer en de véritables problèmes pour des disciplines annexes : psychologie, sociologie, histoire de l'art. L'esthétique comme étude du phénomène de l'art [1] ne parle plus de l'homme, de la personnalité, de la nature ou de Dieu ; le problème art-nature est résolu, par une critique aiguë de ces concepts. Le problème forme-matière s'évanouit, car il n'y a plus de matière pure. Ces problèmes éternels se reposeront, cela va de soi, mais dans une perspective tout autre.

Consciente de l'opposition LL et LS, l'esthétique d'aujourd'hui peut s'attacher au seul LL comme à une ordonnance d'éléments définissables. Partant des éléments artistiques définis en opposition aux éléments conceptuels du LS, elle peut retrouver l'ordonnance qui y préside, et parvenir à saisir les constantes de pensée qui commandent toute expression humaine.

Mais ce programme généreux n'est pas près d'être réalisé ; tous les travaux d'approche sont à refaire. La méthode dont use Pius Servien n'est pas à l'abri de tout reproche ; il se propose, en effet, d'étudier le LL par le LS, et cette mise en parallèle suppose implicitement une symétrie entre les deux langages qui n'est pas exacte. Quant à la tentative scientiste, elle est d'ores et déjà condamnée par le simple fait qu'elle confond les deux types de langage.

Boris de Schloezer ouvre, quant à lui, une voie très intéressante. Il distingue, à l'allemande, la connaissance et la compréhension de l'art (*kennen* et *verstehen*). La connaissance, limitative, use de LS et n'atteint que ce qui lui est homogène : les bribes de LS présentes dans une œuvre LL. Par là, elle est déformante, même si le jugement de connaissance est objectif. « Quand je juge d'une œuvre, dit-il, je puis être victime de préjugés subjectifs ; si je ne le suis pas, je suis condamné à n'atteindre que des éléments codifiés par mon jugement de la réalité vivante qu'est l'œuvre elle-même. » Reste la « compréhension », qui est l'adhésion totale, l'identification à l'être même de l'œuvre, au terme d'un effort de connaissance poursuivi indéfiniment. Au terme d'une série de jugements, portés sur tous les aspects de l'œuvre, à tous les points de vue, la connaissance judicatoire cède le pas à la compréhension intuitive. L'œuvre d'art, dépecée, démantibulée par la connaissance, revit dans sa richesse concrète et sa multiplicité unifiée dès qu'elle est comprise.

Ces vues, qui demandent à être étayées, justifiées, nous paraissent des plus précieuses, unissant d'un jet la pointe de l'esthétique contemporaine aux intuitions les plus profondes du grand Leibniz.

J.-CLAUDE PIGUET.

[1] Rendons hommage à ce propos à la belle thèse de cet admirable esthéticien que fut Georges Mottier, laquelle porte ce titre (Boivin, 1936).