

**Zeitschrift:** Revue de Théologie et de Philosophie  
**Herausgeber:** Revue de Théologie et de Philosophie  
**Band:** 34 (1984)  
**Heft:** 4

**Artikel:** Société romande de philosophie : pourquoi l'art nous procure-t-il du plaisir?  
**Autor:** Seel, Gerhard  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-381276>

### **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:** 14.01.2026

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

*Société romande de philosophie*

*Séance du 27 mai 1984*

## POURQUOI L'ART NOUS PROCURE-T-IL DU PLAISIR ?

GERHARD SEEL

De même qu'une comédie a son prologue, un recueil de lois son préambule et un opéra son prélude, une question philosophique a sa question préliminaire. Dans celle-ci, on met en question la question que l'on a posée elle-même. On se demande si elle a été posée de façon correcte et, avant tout, si elle a une chance de trouver une réponse satisfaisante. Permettez-moi de poser moi aussi une telle question préliminaire.

Quel est précisément le sujet de notre question ? J'aimerais faire remarquer tout d'abord que la question que nous avons posée suppose que nous ayons déjà répondu d'une certaine façon à une autre question qui la précède. Cette question préliminaire, nous pouvons l'exprimer comme suit : « Pourquoi y a-t-il des beaux arts ? Pourquoi produisons-nous, pourquoi consommons-nous des œuvres d'art ? »

A cette question, il y a une réponse vieille et vénérable, exprimée dans le célèbre vers d'Horace :

*Et prodesse volunt et delectare poetae*

Si l'on omet le « prodesse » qui, il est vrai, vient chez Horace en première position, et si l'on applique cette définition à l'ensemble des beaux arts, on peut dire que la raison pour laquelle nous produisons et consommons de l'art est le plaisir qu'il nous procure. Le fait même que les œuvres d'art nous réjouissent ne doit en effet pas faire de doute, même s'il semble que le but de certains artistes modernes soit de nous convaincre du contraire.

C'est cette joie précisément qui est l'objet de notre investigation. Nous voulons connaître la raison qui explique notre joie en présence d'œuvres d'art. En d'autres termes : nous voulons connaître le principe de ce plaisir.

Mais pourquoi nous posons-nous cette question ? Pourquoi le fait que l'art nous réjouit ne nous suffit-il pas ? Pourquoi l'enfant ne se contente-t-il pas de l'amusement que lui procure sa poupée alors qu'elle ouvre et ferme si merveilleusement les yeux ? Pourquoi veut-il savoir en outre comment une telle chose est possible ?

Ces dernières questions portent manifestement aussi sur le pourquoi des choses, avec la particularité, cependant, que cette fois-ci ce sont les questions elles-mêmes qui sont mises en question. De telles questions sont éminemment

philosophiques, car la philosophie ne veut pas seulement connaître les principes derniers, elle veut encore savoir pourquoi nous nous interrogeons au sujet de ces principes.

Mais je dois vous mettre en garde! Si vous m'avez suivi jusqu'ici, vous ne vous êtes pas engagés dans une entreprise sans risques. Les questions portant sur le pourquoi des choses sont en effet dangereuses, et ce à deux égards.

Il se peut que la réponse — une fois donnée — détruise ce dont nous recherchions le fondement. Si, finalement, l'enfant sait pourquoi la poupée peut fermer les yeux, il est bien probable que celle-ci ne puisse plus le faire. Soyons donc conscients que la résolution du problème du plaisir dans l'art risque justement de nous gâcher ce plaisir une fois pour toutes.

Mais les questions portant sur le pourquoi sont dangereuses pour une autre raison encore. Elles présentent, en effet, une tendance à la radicalisation, à la surenchère fondamentaliste, jusqu'à ce que la base même de toute interrogation et de toute réponse soit finalement mise en question.

Ainsi pourrais-je — au lieu de répondre à la question posée — poser la question de savoir si, au fond, il peut y avoir un sens à répondre à des questions. De telles clowneries recueillent en effet aujourd'hui le plus grand succès auprès du grand public.

Mais ne craignez rien, je ne vous confonds pas avec le grand public. Je suis conscient du fait que vous, vous savez bien distinguer les questions qu'on peut sérieusement poser. Je vais donc sobrement, et avec la pédanterie requise, essayer de répondre à la question qui vous a fait venir ici.

Pour ce faire, permettez-moi de remplir encore la deuxième partie de ma tâche préliminaire. Comment entendons-nous résoudre notre problème? Eh bien — comme c'est le plus souvent le cas en philosophie — les éléments sur lesquels nous pouvons baser notre réponse sont connus depuis longtemps. Il ne s'agit que de les réunir et d'en tirer les conclusions exactes. Que l'être humain éprouve du plaisir dans l'art, cela ne peut dépendre que, *primo*, de l'essence de l'être humain, *secundo*, de l'essence du plaisir et *tertio*, de l'essence de l'art. Pour répondre à notre question, nous sommes donc obligés de déterminer ces trois essences.

Dans l'accomplissement de cette tâche, nous profiterons de trois sources d'instruction, du mythe, de l'histoire de la philosophie et, finalement, de notre propre réflexion.

Enfin, comme nous sommes ici dans une salle de tribunal et qu'il s'agit bien de plaider une cause philosophique, je vous propose d'entendre en témoignage trois philosophes qui font autorité dans ce domaine: Aristote, Friedrich Schiller et Jean-Paul Sartre.

Résumons en trois points le résultat de notre interrogation préliminaire:

1. Notre sujet nous a amenés à poser les trois questions suivantes: Pourquoi produisons-nous de l'art? Pourquoi l'art nous procure-t-il du plaisir?

Pourquoi posons-nous de telles questions? J'ai déjà répondu à la première question, il me reste donc les deux dernières à résoudre.

2. Notre enquête doit comporter trois démarches: a) la détermination de l'être humain, b) l'explication du plaisir et c) la définition de l'essence de l'art.

3. Nous profiterons dans cette tâche de la pensée de trois philosophes, Aristote, Schiller et Sartre.

Vous voyez que nous avons eu soin de ne pas violer la règle de la triade, si prisée en philosophie, mais ne vous inquiétez pas, vous ne serez pourtant pas obligés d'écouter trois fois ce discours.

## I

Commençons donc par notre première tâche, celle de déterminer l'essence de l'être humain. A ce sujet, j'aimerais tout d'abord rappeler un mythe à votre mémoire. Les mythes sont des philosophies voilées, et la philosophie est très souvent le dévoilement d'un mythe. C'est pourquoi la détermination de l'essence de l'homme commence, elle aussi, par un mythe. Celui-ci nous dit:

'Le serpent dit à la femme: «Non, vous ne mourrez pas, mais Dieu sait que le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux possédant la connaissance du bonheur et du malheur»' (Genèse, 3, 4-5. Trad. TOB)

Ce mythe nous raconte que les premiers hommes voulaient être des dieux. Peut-on comprendre cette affirmation comme la description d'un trait essentiel de l'être humain?

Il y a lieu d'interroger à ce sujet notre premier témoin, *Jean-Paul Sartre*. En fait, l'idée que l'être humain se dépasse constamment et nécessairement en direction de Dieu est au centre de l'ontologie sartrienne. Sartre écrit:

«Être homme, c'est tendre à être Dieu; ou, si l'on préfère, l'homme est fondamentalement désir d'être Dieu» (*EN*, 653-654).

Si ce que Sartre soutient est exact, nous devons, pour déterminer l'essence de l'homme, nous demander d'abord: «Qu'est-ce que Dieu?».

La réponse habituelle est la suivante: Dieu est l'être qui existe nécessairement en tant que *ens causa sui* et il est le créateur de tous les autres étants. Il est en outre omniscient, parfaitement bon et tout-puissant. Mais que signifie cela? «Dieu est tout-puissant» signifie «Dieu peut faire tout ce qu'il veut». Mais que veut-il? Manifestement, il ne veut pas n'importe quoi! En effet, Dieu est parfaitement bon, et cela veut dire que Dieu veut le bien et seulement le bien, et encore qu'il veut vouloir le bien. Mais comment sait-il ce que sont le bien et le mal? On répondra alors: 'Dieu est omniscient'.

Voilà, résumées en peu de mots et de façon bien trop sommaire, les réponses de la théologie, ou plutôt d'une certaine théologie, à notre question.



Elles signifient, en ce qui concerne la détermination de l'essence humaine, que l'homme est fondamentalement le désir de devenir omniscient, parfaitement bon et, avant tout, tout-puissant, et de surmonter ainsi sa contingence, sa dépendance et sa vanité. C'est ici le premier point de l'anthropologie sartrienne.

Mais Sartre nous enseigne encore une autre chose qui n'est pas moins importante que ce point: en effet, selon Sartre, le désir humain de devenir Dieu est voué à l'échec. Sartre mentionne deux raisons qui rendent cet échec inévitable:

1. Le concept d'*ens causa sui* est contradictoire en lui-même, et par conséquent Dieu n'est pas l'être nécessaire, mais bien plutôt l'être impossible.

2. Devenir omniscient, parfaitement bon et tout-puissant, ce sont là pour l'homme des tâches infinies. Elles représentent ce que l'idéalisme allemand a appelé une 'Idée'. Mais à l'infinité de l'idée s'oppose la finitude fondamentale de l'homme concret; ce qui fait que l'existence humaine — selon Sartre — est irrémédiablement manque.

Ce rapport qui lie l'homme fini à l'idée infinie a deux conséquences importantes. D'un côté, il garantit que l'homme ne se contente jamais de ce qu'il a atteint, de sorte que son activité trouve toujours de nouvelles finalités qui lui donnent à nouveau un sens. Mais, d'un autre côté, cela signifie également que l'être humain, quoi qu'il puisse atteindre, reste toujours infiniment éloigné de son but ultime.

Si la thèse sartrienne d'un échec nécessaire de l'homme est bien fondée, la conscience humaine est forcément une conscience *malheureuse*. Ce n'est alors pas parce qu'il est assailli par des revers de fortune, par la misère, la maladie et la mort, que l'homme souffre, mais parce qu'il est, de par son essence, un être fini confronté à une tâche infinie, une aspiration sans espoir.

Résumons les résultats de notre première démarche. Nous venons d'apprendre que l'homme est — de par son essence — en rapport avec Dieu ou, si vous préférez, en rapport avec les idées de vérité, de bonté et de puissance. Il est condamné par ce rapport à une aspiration infinie qui n'atteint jamais son but. Il est donc essentiellement un être qui souffre et qui est malheureux.

S'il en est ainsi, comment l'être humain peut-il alors connaître un plaisir? Comment cette souffrance qui lui est connaturelle peut-elle s'accorder avec la capacité d'éprouver du plaisir et de la joie? Il semble que dans notre première démarche, au lieu d'ouvrir un chemin vers la solution de notre problème, nous nous soyons nous-mêmes barré ce chemin une fois pour toutes. S'il ne devait pas en être ainsi, nous devrions maintenant porter résolument notre attention vers la question de savoir ce qu'est le plaisir et de quelle façon il est produit.

## II

Pour ce faire, appelons à la barre *Aristote*, notre deuxième témoin. Nous adressons notre deuxième question à un philosophe grec parce que les Grecs étaient experts dans le domaine du plaisir, plus qu'aucun autre peuple de l'Occident. Aristote, en particulier, est l'homme qu'il nous faut, puisque ce n'est que chez lui — et pas encore chez Platon — que l'ἡδονή revêt une valeur et une fonction véritablement positives, point qui est de la plus haute importance pour notre question.

Qu'enseigne donc Aristote au sujet du plaisir ? Il faut tout d'abord relever que le plaisir est une fonction de la conscience ou de l'âme. Platon déjà avait démontré dans le *Philèbe*, au moyen d'une argumentation perspicace, que le plaisir ne peut pas être compris comme un phénomène purement corporel. Le plaisir est donc quelque chose qui se produit dans l'âme.

Vous n'êtes pas sans savoir qu'Aristote distingue deux parties de l'âme, l'αἰσθητικὴ ψυχὴ et la διανοητικὴ ψυχὴ, c'est-à-dire, ce que nous nommons aujourd'hui sensibilité et entendement. Or, le plaisir a son siège dans l'αἰσθητικὴ ψυχὴ. Le plaisir est donc, selon Aristote, quelque chose de sensible, il est une sensation ou un sentiment. C'est là le premier point que nous voulons retenir.

Aristote distingue ensuite deux types de plaisir, celui qu'il nomme ἡδονὴ σωματικὴ, c'est-à-dire le plaisir corporel, et le plaisir proprement dit. Nous ne traiterons dans ce qui suit que de ce dernier, qui seul est important pour nous. Certes, le plaisir non-corporel est, lui aussi, une fonction de la sensibilité. Mais par opposition au plaisir corporel qui est un effet direct de certains stimuli de nos sens, le plaisir non-corporel naît d'une suite d'expériences nullement sensibles, mais, si vous voulez, spirituelles. De quelles expériences s'agit-il ici ?

Pour répondre à cette question il suffit de partir de la définition aristotélicienne du plaisir elle-même. Dans le septième livre de l'*Ethique à Nicomaque*, texte qu'on retrouve également — comme vous le savez — dans l'*Ethique à Eudème*, Aristote définit le plaisir — je résume librement — comme une activité non-empêchée, qui résulte de l'utilisation de nos puissances selon la nature (cf. *Eth. nic. VII*, 1153a 14-15). Dans le livre X de la même œuvre, livre certainement rédigé plus tardivement, il apporte toutefois une précision à cette définition, déclarant que le plaisir n'est pas identique à cette activité, mais est un phénomène qui l'achève en se surajoutant à elle, de même que — et cette comparaison d'Aristote est fort heureuse — aux hommes, qui ont atteint le comble de leur développement, vient s'ajouter la fleur de la jeunesse (οἷον τοῖς ἀκμαίοις ἡ ὥρα, *Eth. nic. X*, 4, 1174b 33).

Mais qu'entend-il par «activité non-empêchée», qui résulte de l'utilisation de nos puissances selon la nature ?

Il est très important de remarquer que, pour désigner l'activité, Aristote utilise ici le mot ἐνέργεια. Certes, ce mot peut signifier l'activité en général, mais dans cette définition il désigne plutôt une activité tout à fait particulière qui s'oppose à ce qu'Aristote appelle ποίησις et aussi à ce qu'il appelle πρᾶξις.

En quoi la différence entre ποίησις, πρᾶξις et ἐνέργεια réside-t-elle? Je l'éclairerai au moyen d'un exemple qu'Aristote lui-même utilise (cf. *Eth. nic.* II, 1, 1103b 8-9).

Un enfant s'exerce à jouer de la cithare. Pourquoi le fait-il? Les exercices auxquels il soumet ses doigts ont-ils pour but de produire un objet extérieur? Certainement pas! Cela signifie que ces exercices ne sont pas une ποίησις. Aristote définit en effet la ποίησις comme activité dirigée vers un but extérieur à elle-même, c'est-à-dire vers la production d'un objet extérieur. Mais les exercices de flûte ont-ils leur but en eux-mêmes, les accomplit-on pour les accomplir?

Ce n'est pas le cas non plus. L'exercice a en effet pour but d'apprendre à jouer de la cithare pour savoir par la suite en jouer avec une parfaite maîtrise. Le but de cette activité n'est donc pas absolument différent de l'activité elle-même, mais il n'est pas non plus identique à elle.

Il en va tout autrement de l'exécution musicale parfaitement maîtrisée qui couronne et récompense — espérons-le — le long processus de l'apprentissage. Le jeu d'un virtuose n'est plus un exercice, c'est la mise en œuvre de la capacité acquise, qui n'a d'autre but que l'exécution musicale parfaitement réussie elle-même.

Nous saisissons maintenant la différence qui existe entre πρᾶξις et ἐνέργεια. La πρᾶξις est une activité que l'on exerce pour acquérir la capacité de pratiquer cette même activité, mais avec une maîtrise parfaite. L'ἐνέργεια est justement cette activité parfaitement maîtrisée que l'on souhaite exercer pour elle-même. C'est pourquoi Aristote caractérise l'ἐνέργεια comme τελεία, comme activité qui a son but en elle-même, dans laquelle donc — comme il le dit ailleurs (*Met.* IX, 6, 1048b 22-23) — ἐνυπάρχει τὸ τέλος.

Ce résultat nous permet maintenant de mieux comprendre la définition aristotélicienne du plaisir. Selon cette définition, le plaisir est un épiphénomène qui accompagne une activité exécutée avec la capacité adéquate et qui ne rencontre pas d'obstacle. On voit clairement pourquoi il utilise le terme ἐνέργεια pour désigner cette activité. En effet, seule une activité parfaite peut nous procurer un véritable plaisir, une activité qui est absolument conforme aux règles qui la définissent, une activité qui est telle qu'elle doit être. Nous comprenons en plus pourquoi Aristote précise encore que cette activité doit être exécutée selon la capacité appropriée et sans qu'elle se heurte à des obstacles.

La capacité appropriée est justement cette vertu acquise par l'exercice qui fait que nous avons, ainsi qu'on a coutume de dire, la mélodie dans les doigts.

C'est cette capacité qui permet au virtuose de vaincre avec facilité toutes les entraves, qu'elles soient extérieures ou intérieures. N'avons-nous pas, en observant le jeu d'un véritable maître, l'impression que pour lui ne subsiste plus aucune difficulté. Son jeu est alors, comme dirait Aristote, ἀνεμπόδιστος, sans entraves.

Or cette exécution libre et aisée d'une activité en elle-même difficile est précisément la cause du plaisir que nous éprouvons dans cette activité. Quelle peine, quel tourment, quelle terreur, est l'exercice laborieux pour le débutant, mais quel plaisir éprouve le virtuose, lorsqu'il maîtrise avec élégance toutes les difficultés d'une partition exigeante!

C'est ici le noyau de la théorie aristotélicienne du plaisir: le plaisir naît de l'expérience vécue de sa propre maîtrise. Il est, si vous voulez, la rétribution de la vertu. Éprouver du plaisir, c'est donc jouir de sa propre puissance.

Et ce sentiment est véritablement divin. En effet, selon Aristote, seuls les dieux possèdent la plénitude de capacités et de puissance indispensable pour éprouver un plaisir pur et durable. Par conséquent, ce qui était pour Platon l'objet d'un doute sceptique, est pour Aristote un fait incontestable. Les dieux et seuls les dieux font l'expérience d'un plaisir vrai, pur et jamais interrompu, seuls les dieux sont vraiment heureux (cf. *Eth. nic. X*, 7-8).

Mais s'il en est ainsi, comment l'homme, être imparfait et fini, peut-il alors participer au bonheur? Sur ce point également, la réponse d'Aristote est claire. L'homme ne le peut pas en tant qu'il est humain, mais en tant «qu'il a en lui quelque chose de divin» (*Eth. nic. X*, 7, 1177b 28).

Pourtant le plaisir de l'homme n'est ni pur ni durable. Aristote explique ce fait par la double nature de l'homme, qui se compose de l'âme et du corps. Dans la perspective de la philosophie sartrienne nous y trouvons encore une autre explication. En effet, chaque fois que l'homme atteint un nouveau degré de pouvoir, donc une nouvelle source de plaisir, il doit prendre conscience par là-même qu'il est encore infiniment éloigné de la toute-puissance divine. Son plaisir n'est donc jamais plein et parfait, il est rongé par le ver d'un nouveau désir, d'une nouvelle ambition. S'il s'agissait de trouver un mythe qui décrivît de façon adéquate la situation de l'homme, ce ne serait donc pas tellement le mythe de Sysippe, mais plutôt le mythe de Faust auquel il faudrait recourir.

### III

A la fin de notre deuxième démarche nous disposons donc maintenant d'une théorie du plaisir. Mais cette théorie est décevante, puisqu'elle ne dissipe pas notre soupçon que l'homme soit au fond incapable d'éprouver un véritable plaisir. Le moment est donc venu d'appeler notre troisième témoin à la barre.

Il ne faut pourtant pas croire que Schiller contesterait la thèse selon laquelle l'homme est essentiellement fini, imparfait et malheureux. Au contraire, il insiste constamment sur le fait que l'homme ne peut pas réaliser l'idéal qui consisterait à trouver son plaisir dans l'observation de la morale. L'homme est donc toujours tiraillé entre l'aspiration naturelle au plaisir et l'obligation de la morale. Mais Schiller nous montre une voie pour sortir de cette situation accablante. Cette voie est l'art.

Pour bien comprendre cette thèse de Schiller, il nous faut pousser notre analyse un peu plus loin et nous demander en quoi consiste exactement cette propriété de l'art grâce à laquelle la loi néfaste qui régit tout le reste de la vie humaine est ici sans vigueur.

Cela nous contraint à préciser tout d'abord ce que nous entendons par 'art'. L'art se présente manifestement sous deux formes : d'une part comme activité et, d'autre part, comme œuvre. Dans la mesure où l'activité artistique est le plus fondamental de ces phénomènes, commençons par elle.

Laissez-moi tout d'abord esquisser une définition :

Nous appelons artistique une activité humaine lorsque les trois conditions suivantes sont réunies :

1. L'homme invente librement les règles selon lesquelles l'activité se déroule.
2. L'homme se propose librement cette activité comme finalité poursuivie pour elle-même.
3. L'homme exerce cette activité librement.

Nous caractérisons donc l'activité artistique par *trois libertés*.

En effet, dans le domaine de l'art ni les besoins matériels de la vie, ni les obligations morales ou juridiques, ni des idées philosophiques ou religieuses ne prescrivent à l'homme la forme de son activité. Il l'invente plutôt lui-même grâce à son imagination créatrice. C'est ce que j'appelle la *liberté de conception*.

Mais l'homme est également libre de se proposer ou non, comme fin à réaliser l'activité qu'il a préconçue. Le seul motif qui peut le déterminer à cet acte est la forme de l'activité elle-même, et non pas une finalité préalablement donnée. Dans cette perspective, l'activité artistique est absolument inutile. Ce n'est qu'un jeu et un luxe. J'appelle cette liberté *liberté de la fixation du but*.

Et, finalement, l'homme est libre dans l'exécution de l'activité qu'il s'est proposée comme fin. C'est-à-dire que les règles qu'il s'est imposées lui laissent pourtant une certaine marge d'action à l'intérieur de laquelle sa spontanéité créatrice est appelée à s'exercer. C'est ce que j'appelle la *liberté d'exécution*.

Je donne sciemment au mot «activité artistique» un sens très large. Il comprend le sport, le jeu, la fête et l'art au sens restreint du mot.



A ce sujet se pose alors la question cruciale de savoir pourquoi les activités que nous venons de définir nous procurent un plaisir considérablement plus pur et plus parfait que nos autres activités? Ne rencontre-t-on pas, dans l'art également, la fatigue, l'échec et la frustration? N'est-on pas soumis, ici aussi, à la nécessité d'acquérir d'abord l'habileté requise au moyen d'un exercice fastidieux?

Certes, nous devons bien concéder tout cela. Mais il n'empêche qu'on y peut en principe atteindre un degré de maîtrise qui permet un parfait épanouissement dans l'activité artistique.

La raison n'en est rien d'autre que la triple liberté qui caractérise l'art. Laissez-moi expliciter ce point selon chacune des trois libertés.

La *liberté de conception* donne à l'homme la possibilité de fixer les règles de son activité artistique de telle façon qu'une exécution parfaite et aisée soit à sa portée. Certes, il ne se privera pas de l'attrait de son jeu en se fixant une tâche par trop facile à accomplir. Mais, d'autre part, il ne s'imposera pas davantage une tâche dont il sait d'emblée qu'il ne pourra pas la remplir — conformément à la maxime de Léonard: «ne désire pas l'impossible». S'il y a un domaine où la sentence de Protagoras trouve toutefois une juste application, ce n'est pas celui de la connaissance mais plutôt celui de l'art. Car ici l'homme est vraiment la mesure de toutes choses. Or c'est précisément parce que dans l'art les exigences sont réduites à une mesure humaine que nous pouvons y vivre des moments où tout nous réussit, où tout nous est possible, où nous avons l'impression qu'on ne peut pas faire mieux. Ce sont là les rares moments d'un parfait bonheur qui soient accordés à l'existence humaine.

A ce bonheur, la *liberté de nous proposer l'activité artistique comme fin pour elle-même* contribue également dans une mesure considérable. Car c'est grâce à cette liberté que le domaine de l'art est exempt du poids de la responsabilité. On n'est pas obligé d'y chercher son plaisir, on ne peut donc pas se faire blâmer si on le rate. C'est pourquoi nous considérons l'activité artistique comme un jeu, un caprice et un luxe. En effet, comme le dit Schiller, dans le domaine de la beauté il ne faut que jouer, et c'est dans ce seul domaine qu'il est permis de jouer.

La *liberté d'exécution*, enfin, est une source de plaisir du fait de la dialectique qui l'oppose à la liberté de la conception. Selon cette dernière, la communauté des artistes fixe, sciemment ou par l'activité artistique elle-même, certaines règles générales et donne ainsi à l'artiste individuel une tâche à remplir. C'est ce qu'on peut appeler les règles du jeu ou, dans l'art proprement dit, les règles d'un genre ou le style d'une époque. Ces règles préétablies permettent, certes, un certain type de critique qu'on a coutume de nommer «beckmesserien». Mais ce qui importe sur le plan esthétique, ce n'est pas l'observation pure et nette de ces règles, mais plutôt le fait qu'on les suive d'une façon neuve, gracieuse, surprenante, bref, géniale. Dans la mesure où la nouvelle solution dépasse les anciennes, elle pose elle-même les normes aux-



quelles elle satisfait. Et sur ces normes la critique beckmesserienne n'a évidemment aucune prise.

La réalisation réussie d'une activité ou d'une œuvre d'art satisfait donc à deux types de normes à la fois : celles qui sont préétablies et celles qu'elle établit elle-même. Les premières font l'objet d'un enseignement, tandis qu'il faut du génie pour suivre les secondes. Sur le premier plan on peut mériter sa réussite, sur le second tout est talent, grâce et don. Cependant, sur les deux plans la réussite est une source de plaisir.

La dialectique existant entre les règles préétablies et leur exécution géniale explique encore un autre phénomène bien connu dans l'histoire des arts. En effet, le réservoir en solutions géniales possibles qu'offre un certain style peut s'épuiser. Le style ne permet alors plus rien de nouveau, il devient stérile. Il faut donc changer de style pour donner un nouvel essor à l'art. Très souvent le nouveau style résulte d'un exercice de plus en plus audacieux au sein de l'ancien. C'est donc plus proprement dans le domaine de l'art qu'on devrait appliquer le concept de changement de paradigme tant à la mode aujourd'hui en épistémologie.

Le neuf, l'inattendu, le surprenant jouent en effet un rôle tout à fait particulier dans l'art. Nous rencontrons ici la source d'un plaisir proprement artistique selon l'adage des anciens : *variatio delectat*. Mais pour quelle raison le neuf nous ravit-il tant ? Pourquoi celui qui réussit une chose difficile pour la première fois passe-t-il pour un génie, tandis que celui qui en fait autant plus tard reste pratiquement inaperçu, même s'il n'a pas simplement imité le premier ? A mon avis, la réponse doit être cherchée dans les réflexions suivantes.

Nous avons constaté tout à l'heure qu'éprouver du plaisir, c'est jouir de sa propre puissance. Or, plus la tâche est difficile à remplir, plus la puissance doit être grande et plus le plaisir qu'elle procure augmente. Mais peut-il y avoir une puissance plus grande que celle qui rend possible ce qui semble impossible ? Par conséquent, le plus grand triomphe et la plus haute joie résultent dans l'art de la réalisation d'un tel quasi-impossible. Pour permettre ce triomphe, une des fonctions principales des règles de l'art consiste à rendre la tâche de l'artiste difficile, voire impossible. D'un autre côté, ce qui a déjà été réalisé plusieurs fois ne passe plus pour impossible. C'est la raison pour laquelle l'exploit répété, si prodigieux soit-il, ne suscite pas notre plaisir dans la même mesure que la première réussite.

En suivant mon exposé jusqu'ici vous pourriez avoir l'impression que pour moi l'art consiste seulement en une activité et que les œuvres n'y jouent aucun rôle. Cette impression serait trompeuse évidemment. Certes, si on accepte ma définition du terme, il y a des arts où l'exécution d'une activité est déjà tout. C'est le cas dans ce que j'appelle « art performatif », comme, par exemple, le sport, le jeu et la fête.

Mais, d'un autre côté, il y a également des arts dans le sens plus restreint et

traditionnel du mot. Ce sont les arts où on produit et consomme une œuvre. Notre investigation serait donc incomplète sans une analyse de ce type d'art. Il nous reste avant tout à déterminer le rôle que joue l'œuvre dans la production du plaisir que nous procurent ces arts.

Certes, ici aussi, le plaisir résulte d'une activité réussie, mais les choses se compliquent pour deux raisons:

1. Nous avons affaire maintenant à une pluralité d'activités différentes et dépendantes les unes des autres, à savoir celle de la production, celle de la réception et, souvent encore, celle de l'interprétation.
2. Le rapport entre ces différentes activités est établi par une entité qui, elle, n'a pas la structure d'une activité. Cette entité médiatrice est l'œuvre d'art.

Nous avons donc affaire maintenant à un triple plaisir, celui du producteur, celui du récepteur et celui de l'interprète.

Avant d'entrer dans l'analyse de ces trois plaisirs, j'aimerais souligner qu'à mon avis le but propre de la création artistique réside dans la *réception*. On écrit un poème aussi, et avant tout, pour le plaisir de le lire, de le déclamer, de l'écouter et non pas uniquement pour le plaisir de l'écrire. Pourtant l'artiste éprouve — peut-être pas toujours, mais très souvent — du plaisir dans la création. Ce plaisir s'explique par analogie avec le plaisir que procurent les arts purement performatifs. Il dépend donc, d'une part, des intentions artistiques du producteur et, d'autre part, de ses capacités artistiques, à savoir de sa maîtrise de la technique et de son génie.

Mais ce n'est pas tout. L'artiste éprouve pendant la production également le plaisir de la réception. Car, pour pouvoir critiquer et corriger son œuvre, il doit se comporter comme producteur et récepteur en même temps. Aussi, pour bien comprendre le plaisir de l'artiste, nous sommes renvoyés à une analyse du plaisir du récepteur.

L'explication de ce plaisir nécessite une première mise au point. On croit souvent — et le mot «récepteur» le suggère — que la consommation d'une œuvre d'art est une réception passive, le simple fait de subir une influence. Mais si le récepteur était seulement passif, on ne pourrait jamais expliquer comment il peut éprouver un plaisir. «Ein Gemüth, das sich am Scheine weidet», dit Schiller, «ergötzt sich schon nicht mehr an dem, was es empfängt, sondern an dem, was es thut» (*Über die Ästh. Erziehung*, 26. Brief). En effet, Schiller nous apprend qu'une conscience qui se délecte d'une illusion ne se réjouit pas de ce qu'elle perçoit, mais de ce qu'elle fait. Or, écouter de la musique, contempler des tableaux, lire des poèmes, sont des activités. Bien sûr, il s'agit ici d'activités d'un genre bien particulier. Ce qui est propre à ces activités, c'est qu'elles sont, dans une certaine mesure, programmées à l'avance, et cette programmation est justement assurée par l'œuvre d'art. Le texte d'un livre nous prescrit ce que nous devons produire dans notre imagination, la partition d'une pièce de musique programme nos expériences auditives et

l'image nous impose ce que nous devons voir et également, mais de façon moins stricte, l'ordre dans lequel nous devons le voir.

Comment cette programmation de nos activités contribue-t-elle à la production du plaisir? La réponse est toute simple. La programmation supplée les capacités créatrices qui manquent au récepteur. L'œuvre d'art est un code habilement conçu et construit par une imagination ingénieuse qui nous permet d'accomplir, en le suivant, des séries d'actes qui nous réjouissent et que nous n'aurions jamais pu réaliser tout seuls. C'est comme si, lorsque nous dansons, une main invisible nous guidait et nous empêchait de faire un pas malhabile, inconvenant ou lourdaud.

Mais il ne faut pas négliger le danger que cela implique. En effet, notre plaisir serait considérablement réduit si nous ressentions immédiatement la contrainte que représente le fait que nous soyons guidés. La grandeur de l'art consiste précisément en ce qu'il nous fait *oublier* cette contrainte, en ce qu'il nous donne l'illusion que nous choisissons nous-mêmes génialement la suite des pas qui aboutit à la réussite de la danse. Voilà le secret du grand art, l'enchantement qu'il nous procure: il nous donne le sentiment d'être ses véritables créateurs.

L'art y arrive en laissant au récepteur un espace non-rempli par le code, dans lequel sa propre créativité peut s'exercer. Le plaisir repose donc — ici également — sur une dialectique entre contrainte et liberté.

Quant à l'interprète, il occupe une place intermédiaire entre le créateur et le récepteur: en exerçant sa propre liberté, il réduit celle du récepteur.

On a souvent défini l'art comme une belle illusion et on a interprété cette définition en disant que l'art nous trompe en offrant à notre sensibilité un objet qui n'existe pas du tout dans la réalité. Cette définition est certes discutable, mais on peut la sauver en lui donnant un sens plus profond. Si l'art est une belle illusion, c'est parce qu'il nous trompe sur nous-mêmes et non pas sur le monde. Il nous donne en effet l'impression de mettre en œuvre des capacités qu'en réalité nous ne possédons pas du tout, il nous donne le sentiment de réussir de par notre propre toute-puissance ce que nous devons en réalité à un code programmé à l'avance.

Nous saisissons maintenant la particularité du plaisir que nous procurent ces arts particuliers. Comme tout plaisir, il consiste à jouir de notre puissance. Mais dans les autres domaines cette puissance doit être réelle, alors que dans ces arts on peut même jouir d'une puissance qu'on ne possède pas. L'art procure ainsi aux hommes un plaisir infini au sein de leur finitude en leur donnant l'illusion d'être des dieux.

Nous voilà arrivés au terme de notre investigation. Nous nous sommes posé au début trois questions, celle de savoir pourquoi nous produisons des œuvres d'art, celle de savoir pourquoi l'art nous fait plaisir et celle de savoir pour quelle raison nous nous posons de telles questions. J'ai répondu à la première d'entre elles dans mon avant-propos déjà. La deuxième — je l'espère

— a trouvé sa réponse maintenant. Permettez-moi donc, en guise de conclusion, une brève remarque au sujet de la troisième question. Si nous nous posons des questions philosophiques comme la nôtre, est-ce un pur caprice, est-ce seulement un jeu dont nous avons librement fixé les règles et que nous nous proposons librement de jouer? Je crois qu'une telle liberté de philosopher ou de ne pas philosopher n'existe pas, puisque — comme le soutient Sartre — l'homme est l'être qui dans son être ne peut se passer de mettre son être en question. Peut-être Schiller a-t-il raison, lorsqu'il déclare que l'homme n'est pleinement homme qu'en jouant, mais on ne peut pas jouer à être homme. En d'autres mots: l'homme n'est jamais pleinement homme, sinon il serait Dieu.

La connaissance de cette vérité ne nous gâche-t-elle pas finalement le plaisir que nous procurent les arts? Je pense que non! Certes, la connaissance philosophique nous prive de l'illusion d'être des dieux, mais elle y parvient en éclairant cette illusion et non pas en la détruisant comme on détruit une poupée. Il nous arrive, hélas, que notre illusion et, partant, notre plaisir soient détruits de cette dernière façon, mais c'est alors la mauvaise exécution de l'art lui-même qui produit cet effet. Pour détruire le plaisir de l'art, la philosophie devrait donc devenir art elle-même.

Mais heureusement, la philosophie n'est pas un art et ne saurait le devenir. Pour vous en convaincre il vous suffit d'évaluer le plaisir que vous a procuré cette conférence. Prenons donc congé de la peine de la pensée et adonnons-nous aux véritables plaisirs que seul l'art peut nous procurer.

## DISCUSSION

Jean-Claude PIGUET — 1. J'aimerais introduire une distinction entre le plaisir (modèle: Aristote) et la joie (modèle: Spinoza). Le plaisir est lié à la contemplation de la chose (la réussite technique qui nous fait jouir de notre propre puissance), tandis que la joie provient de la chose même.

2. «Être ou devenir Dieu»: je vois une différence entre le dépassement de l'homme qui vise à conquérir la toute-puissance de Dieu, et le désir, fort différent, qu'a l'artiste de «se faire à l'image de Dieu», en s'interdisant d'être Dieu, mais en voulant être parfaitement homme sous le regard transcendant de Dieu.

3. Le problème des «règles de l'art»: je ne crois pas que l'artiste s'impose des règles, aux fins de les suivre ou de les contrecarrer. Car en art les règles sont le fruit d'une activité théorique postérieure à la création artistique. Il suit de là que, si l'art est jeu, ce terme n'a pas le même sens chez Schiller (où il libère des contraintes vitales) et chez Wittgenstein (où il enchaîne à des règles préalables).

4. L'œuvre d'art ne nous fait pas «oublier» les contraintes, en «laissant à l'auditeur un espace non rempli par le code». Non : les contraintes de l'œuvre (sa «programmation») est une nécessité qui, comme chez Spinoza, *est* liberté.
5. Je ne suis pas sûr que la maîtrise du difficile suscite un plus grand plaisir, parce qu'il impliquerait le jeu d'une plus grande puissance de soi. Cela est certes vrai de Strawinski, qui multiplie les difficultés pour mieux les surmonter, mais cela n'est pas vrai de Mozart. «C'est le facile qui est difficile» (Goethe).

Gerhard SEEL — Les cinq points si judicieusement relevés par monsieur J.-Claude Piguet forment plutôt un commentaire qu'une critique de ce que je viens de dire. Bien que je sois largement d'accord avec lui sur l'essentiel, je voudrais cependant mentionner certaines divergences.

1. Il y a bien une opposition entre Aristote et Spinoza. Mais cette opposition consiste-t-elle dans la différence entre «contemplation de la chose» (Aristote) et «la chose même» (Spinoza)? Spinoza considère comme source de la joie non pas la chose même, mais *l'idée* ou *l'image* d'une chose qui augmente ou aide la puissance d'agir de notre corps (cf. *Ethica*, pars III, propp. XI, XII, XIII, XVIII). Il s'oppose à Aristote quand il définit la joie (*laetitia*) comme *passio, qua Mens ad majorem perfectionem transit* (*ibidem*, prop. XI, scholium), se rapprochant ainsi de la position des Platoniciens qu'Aristote critique au livre X de l'*Ethique à Nicomaque*. Pour Spinoza la joie résulte donc d'un processus de perfectionnement (d'une augmentation de la puissance), tandis qu'Aristote la fait surgir de la mise en œuvre d'une puissance déjà acquise.

2. Oui, il y a cette différence. Seulement, quand l'artiste *s'interdit* d'être Dieu, ne prouve-t-il pas par là même que dans le plus profond de son âme il désire être Dieu?

3. Je n'accepte pas cette alternative. Dans l'art, il y a toujours des règles préalablement données (le style) et des règles engendrées par la création artistique elle-même et il y a une dialectique entre les deux. Ce qui importe est cependant que l'art est libre de se donner à lui-même les règles qu'il suit.

4. Je n'aime pas qu'on identifie liberté et nécessité, et cela non pas seulement pour des raisons logiques. En effet, si on les identifie, on tue la dialectique qui existe entre les deux et qui est si essentielle pour l'art.

5. La réponse est dans la question : c'est le facile qui est souvent le plus difficile.

Antoinette VIRIEUX-REYMOND — M. Seel nous ayant dit qu'il souhaitait des interventions, je me permets de lui dire que puisqu'il faisait intervenir Aristote, je m'attendais à un véritable développement sur Platon et l'art, à un



commentaire sur l'Ion au rôle de l'appel de la Beauté avec B majuscule et au rôle de l'inspiration (*Ion* 533 sqq.).

Par ailleurs la suppression de la responsabilité de l'artiste est-elle possible? Si même l'on supprime la responsabilité morale, il reste une responsabilité vis-à-vis de l'Idéal que l'artiste poursuit...

Gerhard SEEL — Madame A. Virieux-Reymond évoque à juste titre l'une des deux grandes conceptions de l'art qui s'opposent l'une à l'autre dès l'antiquité. Nous avons, en effet, d'un côté ceux qui disent (comme Démocrite, Platon et, dans notre siècle, Malraux), que l'art repose essentiellement sur l'inspiration, l'enthousiasme et la génialité, dont il n'existe pas d'enseignement et, de l'autre côté, ceux qui (comme Aristote, Horace, Quintilien et d'autres) conçoivent l'art plutôt comme une τέχνη qu'on peut apprendre. Ma propre position évite ces extrêmes: l'art repose sur l'inspiration, la folie et la génialité là où l'artiste transgresse et invente des règles, l'art est une τέχνη là où l'artiste applique et suit les règles. L'un n'est pas possible sans l'autre. On supprime l'art en supprimant une de ces deux sources.

Gilbert BOSS — Votre conférence a l'avantage de se présenter sous la forme d'un raisonnement fortement structuré. Je puis donc faire porter ma question sur un point précis à partir duquel, je crois, nos conceptions de l'art et de la philosophie divergent — car la philosophie est pour moi un art aussi. Que le plaisir puisse venir de la réussite d'une activité, d'une maîtrise en un sens large, j'en conviens. Que l'art s'apparente au jeu, je vous l'accorde également. Pourtant n'est-il pas réducteur de vouloir l'expliquer trop directement à partir des jeux, et notamment de ceux qui comportent un aspect de sport? Il y a sans doute un plaisir né de la performance et de la surprise. Mais je vois dans l'art une forme de maîtrise qui n'est plus seulement due à la performance accomplie, et aussi une originalité qui n'est pas de l'ordre de la nouveauté propre à surprendre. Des œuvres très simples nous fascinent, tandis que d'autres, bien plus alambiquées, complexes, difficiles, nous laissent indifférents. De même, des chefs-d'œuvre du passé conservent leur nouveauté inépuisable à travers le changement des styles, tandis que certaines nouveautés se fanent déjà le premier jour. N'y a-t-il donc pas dans l'art quelque chose de l'ordre d'un contenu (qui n'est pas à opposer à la forme) et qui lui donne son importance, indépendamment de la performance accomplie (que ce soit pour la créer ou pour la saisir)? Et s'il est vrai qu'une énigme a besoin d'un certain type de nouveauté, parce qu'on ne la résout guère avec plaisir qu'une seule fois, ne faut-il pas que le mystère de l'art, pour garder son attrait, nous révèle autre chose que la perspective de résoudre une énigme? L'art est «gratuit» certes, mais il n'est pas pour autant un jeu vide. C'est pourquoi la philosophie peut être un art à mon avis, sans devenir vaine. Et alors l'illusion de l'art ne s'oppose peut-être pas à la vérité philosophique. Votre théorie vous paraît-elle



donc pouvoir expliquer ces phénomènes qui me paraissent la contester partiellement ?

Gerhard SEEL — En m'accordant tant, ne m'accordez-vous pas tout ? Je ne nie nullement qu'il y a un contenu dans l'art et je ne dis en aucune façon que l'art soit un jeu vide. Si des œuvres simples nous fascinent, c'est parce qu'il est plus difficile d'être simple que d'être compliqué. Que les chefs-d'œuvre du passé l'emportent souvent sur des nouveautés prouve que créer du neuf vis-à-vis de tant d'ancien est de plus en plus difficile. Il y a des œuvres anciennes qui sont — dans le cadre de leur style — indépassables. Ce n'est donc pas la nouveauté en tant que telle qui fascine, c'est bien plutôt la réussite de la nouveauté. L'illusion de l'art ne s'oppose pas à la vérité philosophique, parce que l'art ne veut donner aucune vérité. Et la philosophie n'est pas un art parce qu'elle n'a pas la liberté de se fixer elle-même des finalités et des règles. Celles-ci lui sont imposées par la raison.

Bernard BAERTSCHI — Vous avez proposé une conception de l'art et de son histoire qui repose sur la mise en évidence de styles différents, régis chacun par des normes spécifiques. J'aimerais savoir si, dans cette optique, on peut parler de progrès — et, plus généralement de jugements de valeur — en art :

- (1) à l'intérieur d'un style
- (2) entre des styles différents.

Vous avez aussi comparé les styles artistiques aux paradigmes épistémologiques. Or, on a reproché à Kuhn que la notion de paradigme était floue ; en est-il de même de celle de style et, si c'est le cas, ce flou n'empêche-t-il pas, dans une certaine mesure au moins, la distinction que l'on peut faire entre (1) et (2), c'est-à-dire entre les deux types de progrès ?

Gerhard SEEL — Vous me posez une question tout à fait pertinente. Sur un plan purement théorique la réponse est simple : dans le domaine de l'art nous ne pouvons parler de progrès qu'à l'intérieur d'un style. Car, pour constater un progrès nous avons besoin de critères, et les seuls critères de validité qui puissent exister dans le domaine de l'art sont justement les normes qui définissent un style. Donc il ne peut pas y avoir de progrès, quel qu'il soit, entre des styles différents. Et j'aimerais encore ajouter que ces critères quasi objectifs ne déterminent pas directement le degré de plaisir subjectif qu'une œuvre d'art nous procure. Sur le plan de l'histoire de l'art, les choses sont évidemment plus compliquées. C'est parce qu'un nouveau style se crée souvent par l'exagération et la radicalisation d'éléments que l'ancien style contenait déjà, que ses adhérents le considèrent généralement comme un progrès vis-à-vis de l'ancien.

Fernand BRUNNER — Votre conférence si bien structurée devrait susciter une interrogation qui prenne en considération l'ordre des raisons. Mes questions, je le crains, resteront extérieures au système que vous proposez. Vous avez écarté entièrement, je crois, le premier mot de votre citation de départ : *prodesse*. Mais alors pouvez-vous rendre compte de l'art de façon universelle ? L'art de Lascaux ne se dissocie peut-être pas de la magie ; l'art byzantin, roman ou gothique, du dogme, etc. Même l'art pensé comme simple plaisir est solidaire d'une certaine conception de la vie et par conséquent l'enseigne. L'art a donc au moins, et peut-être même par essence, cette forme d'utilité. Deuxièmement, il ne me paraît pas non plus que la notion de plaisir suffise à expliquer la création artistique. Il semble en effet que celle-ci soit un phénomène complexe dans lequel interviennent des émotions, le besoin de les retenir, de leur donner une forme qui défie le temps, etc. Il en est ainsi en tout cas chez nombre d'artistes. Enfin, j'avoue que la conclusion — « l'illusion d'être des dieux » — me paraît décevante, puisque chacun préfère normalement vivre dans le réel plutôt que dans l'illusoire. Même si l'objet d'art n'a pas la réalité de l'objet naturel, le sentiment esthétique n'est pas illusoire. Et si nous ne sommes pas des dieux, nous ne sommes pas pour cela en dehors du divin, nous pouvons en participer. Les théories classiques de l'art qui se sont exprimées dans ce sens n'ont pas nécessairement perdu leur signification, pas plus que celle d'un J. F. Fries, qui rapproche si fort expérience esthétique et expérience religieuse.

Gerhard SEEL — Je vous remercie de vos remarques perspicaces et judicieuses qui sortent peut-être un peu du cadre de mon investigation mais qui concernent néanmoins l'essentiel de la problématique qui nous occupe. En écartant le 'prodesse' je ne voulais aucunement prétendre que l'art n'a aucune utilité, mais que l'utilité ne lui est pas essentielle. L'art religieux du Moyen Age, par exemple, a perdu son utilité dans une société laïque, sans pour autant perdre sa valeur esthétique. En deuxième lieu, vous doutez que la notion de plaisir suffise à expliquer la création artistique et vous évoquez d'autres facteurs. Je suis bien d'accord que ces facteurs jouent un rôle important. Il n'empêche que la fonction principale de l'art, fonction qu'aucune autre activité ne peut remplir, est de nous procurer un plaisir pur et sans faille. Votre troisième point me semble être le plus important. Tout d'abord, je ne suis pas sûr que chacun préfère normalement vivre dans le réel plutôt que dans l'illusoire. Si l'illusoire est beau et le réel laid, on peut très bien opter en faveur du premier. Mais la question n'est pas là. Si nous ne sommes pas en dehors du divin — ici je suis bien d'accord — il s'agit de savoir comment nous en participons. Cette participation ne pourrait-elle pas consister, entre autres, dans l'illusion d'être des dieux qui, bien entendu, n'est pas une illusion théorique, mais une illusion vécue dans le sentiment. Et le sentiment ne pourrait pas nous procurer cette illusion s'il n'était pas en lui-même véritablement

divin. De cette façon, le sentiment esthétique n'est pas illusoire, comme vous le soulignez à juste titre. Je ne suis donc pas aussi loin des théories qui rapprochent l'expérience esthétique et l'expérience religieuse.

Daniel CHRISTOFF — La considération du plaisir esthétique et celle de la liberté créatrice doivent-elles tenir compte de l'angoisse du créateur — de la hantise, par exemple, de la «page blanche» et de ce que ses propres choix le limitent?

— La faculté esthétique ne s'exerce-t-elle pas au spectacle de la nature avec un plaisir spécifique? Est-ce alors activité ou abandon?

— Le plaisir est-il trompeur? Et la réflexion philosophique, qui éclaire l'illusion, la détruit-elle ou la fait-elle valoir? La gratuité de ce plaisir, surcroît à l'achèvement (Aristote), ne répond-elle pas à la gratuité du beau (Kant)?

Gerhard SEEL — Les questions de monsieur D. Christoff également ne pouvaient manquer de toucher le centre de la question. Je lui réponds en quatre points:

1. L'angoisse du créateur est, en effet, un phénomène que l'esthétique néglige trop souvent. Ce phénomène résulte — je me réfère à Jean-Paul Sartre — de la triple liberté créatrice elle-même. La «page blanche» qui appelle et exige la création signale en même temps à l'artiste la possibilité de l'échec, voire de la destruction de l'œuvre par lui-même. De plus, avant que l'artiste ne se soit librement imposé des limites, sa puissance créatrice et son génie ne peuvent pas se manifester. A la différence du récepteur, le créateur paie donc toujours son plaisir par l'angoisse.

2. Le fait que le plaisir que nous procure le beau de la nature est spécifique ne veut pas dire qu'il ne provienne pas d'une activité. En effet, s'abandonner est aussi une activité, activité qui, d'ailleurs, demande beaucoup d'efforts.

3. M. Brunner m'a déjà donné l'occasion de spécifier que le plaisir esthétique ne nous trompe pas comme une théorie fausse nous trompe. Il en découle que la réflexion philosophique peut bien détruire l'illusion d'une fausse théorie, mais ne peut détruire ni le plaisir esthétique ni l'illusion qui lui est propre. Au contraire elle les fait valoir en éclairant leur imbrication dans la nature humaine.

4. La gratuité du plaisir chez Aristote est différente de la gratuité du beau chez Kant en ceci que chez le premier la faveur est d'une certaine façon méritée, tandis que chez le second elle est un don de la nature.

Marcel GHELBER — Moi, je voudrais parler de la création, de celle que je considère être la seule véritable et qui n'a rien à voir avec le plaisir, avec aucune sorte de narcissisme, ni avec le sentiment et le désir de pouvoir, où il n'y a pas l'arbitraire de la spontanéité biologique ou de la fabrication, où l'on ne dompte pas la matière selon l'arbitraire des fantasmes, où la liberté n'est

pas permissivité, ni anarchie, où la nouveauté ne débouche pas sur l'horizon mesquin de la stricte diversité, où l'artiste-fabricateur ne forge pas un récepteur-consommateur. Je me réfère à la création qui est plus ou moins explicitement une aventure spirituelle, qui est parfois une plongée dans l'Absolu et dans l'Infini, où la nouveauté est toujours sous le signe de l'Absolu, de ce qui est éternel, et elle témoigne du fait que l'auteur s'abreuve à une source infinie et la liberté se forge dans l'apprentissage de l'Absolu, sous le signe de la plus haute et pure Rigueur, où elle signifie une responsabilité qui est parfois terrible, explicite, ou ineffable, relevant d'une Grâce, qui à son tour peut être terrible. La spontanéité nous renvoie à une Source Infinie, au coulement spirituel de l'Etre. La Joie apparaît comme une plénitude de l'Etre, elle témoigne de la force d'une profonde contemplation et d'émerveillement, et parfois elle est le fruit de combien de transfiguration, de tragique assumé, dépassé, décanté ! Dans cette création il n'y a pas de désir de pouvoir, parce qu'il y a une consubstantialité avec la grande création, parce qu'il y a une substantielle communion avec la chair et le sang de l'Existence, parce qu'il y a une profonde humilité et une science infuse qui rendent impossibles toute présomption, tout orgueil. Le dialogue ou le combat avec la matière vise à la transfigurer selon une suprême exigence d'absolu qui possède le créateur, dont il se sent être un humble véhicule, artisan, officiant. La richesse d'une véritable création se trouve infiniment au-delà du talent, elle nous renvoie parfois à la nudité et à l'incandescence de l'Etre et le récepteur de cette création devient par lui-même un contemplateur responsable, engagé dans la dynamique du Sens.

Gerhard SEEL — Vous dressez un idéal, ô combien admirable et digne d'aspiration ; moi, j'ai seulement essayé de répondre à une question bien précise. Pour traiter à fond de votre témoignage, je préférerais pouvoir poser des questions plutôt que d'être tenu à donner des réponses. Mais cela nécessiterait un autre cadre que celui-ci.

Ingeborg SCHÜSSLER — M. Gerhard Seel pose la question de savoir pourquoi l'art nous procure du plaisir. La réponse qu'il donne est la suivante : l'exercice d'un art procure du plaisir à celui qui l'exerce parce que celui-ci y jouit de sa puissance, de sa maîtrise. Cette réponse m'a conduite à poser les questions suivantes :

1. M. Seel cherche à fonder cette réponse par un recours à Aristote, *Eth. nic.* X, 7 ; 1177<sup>a</sup>12 : ἡ εὐδαιμονία κατ'ἀρετὴν ἐνέργεια. M. Seel comprend cette définition de l'εὐδαιμονία comme la définition l'ἡδονή. La question se pose de savoir si cette interprétation est convenable. L'εὐδαιμονία est le τέλος de l'existence humaine, auquel appartient, certes, l'ἡδονή, mais qui n'a pas l'ἡδονή pour essence. De plus, M. Seel traduit le terme ἀρετή par « puissance » au sens de la « maîtrise ». Mais si l'on prend en considération ce qu'Aristote



établit comme ἀρετή, à savoir d'une part la σοφία (*Eth. nic.* X, 7) et de l'autre les ἡθικαὶ ἀρεταί et la φρόνησις (X, 8), l'on peut constater que l'ἀρετή n'a rien à voir avec une quelconque maîtrise. La traduction traditionnelle de ἀρετή est «vertu». Schadewaldt a proposé, lui, «Bestheit» suivant le terme d'Aristote βελτίστη ἕξις (*Eth. nic.* VI, 2; 1139<sup>a</sup>16). Il me semble que M. Seel manque le sens de la définition de l'εὐδαιμονία chez Aristote. L'εὐδαιμονία n'est ni l'ἡδονή, ni «l'actualisation d'une puissance», mais elle est le τέλος, l'accomplissement de l'existence humaine. Cet accomplissement consiste dans la mise en œuvre (ἐνέργεια) des possibilités des plus hautes ἀρεταί de l'homme qui sont la σοφία et la φρόνησις unie aux ἡθικαὶ ἀρεταί. Et c'est parce qu'il est recherché par l'homme que ce τέλος lui accorde alors la satisfaction et ainsi le *bonheur*.

2. M. Seel cherche à interpréter le plaisir esthétique comme jouissance par l'artiste de sa propre puissance, de sa propre maîtrise. Il cherche à fonder cette interprétation sur le phénomène de la «réussite» dans la production de l'œuvre d'art. Ce phénomène de la réussite («Gelingen») est, certes, incontestable. Pourtant dans la mesure où cette réussite est interprétée dans l'horizon de la puissance et de la maîtrise, la production de l'œuvre d'art est réduite à une pure et simple technique reposant sur un concept préalable de l'œuvre d'art à produire. Par là, le caractère spécifique de l'œuvre d'art, à savoir la *beauté*, est négligée. Or, c'est face à la beauté que nous éprouvons le plaisir esthétique. L'esthétique classique de l'idéalisme allemand (Kant, Schiller) a interprété l'«ästhetische Wohlgefallen» (Kant) comme le sentiment de *liberté* qu'éprouve l'homme face à l'*accord*, présent dans la beauté de l'œuvre d'art, entre la sensibilité et l'entendement (ou la raison), entre le conscient (das Bewusste) et le sans-conscience (das Bewusstlose) (par exemple KANT *KUK* § 12; SCHILLER, *Ästhetische Briefe*, 17.-18. Brief). Cet accord, produit dans l'œuvre d'art par la production artistique, ne peut pas être, selon Kant, Schiller et Schelling, l'œuvre de la seule maîtrise technique, mais puisqu'en lui sont réunis l'entendement *et la sensibilité*, le conscient *et le sans-conscience*, cet accord ne peut relever que d'une «freiwillige Gunst», d'«une faveur accordée librement» à l'artiste. Telle est l'interprétation de la «réussite» dans la production de l'œuvre d'art qu'on retrouve en particulier chez Schelling (*System des transzendentalen Idealismus*, 6. Hauptabschnitt, § 1, Deduktion des Kunstprodukts überhaupt, en particulier III, 617-618), à la suite de Schiller (par exemple *Ästh. Briefe*, 15. Brief) et Kant. La question se pose de savoir pourquoi M. Seel n'a pas pris en considération ces interprétations classiques qui toutes réfutent la réduction exclusive de l'art à la seule maîtrise technique.

3. Pour nous aujourd'hui, la question n'est pas de savoir tout simplement pourquoi l'art nous procure du plaisir, mais bien plutôt, eu égard au diagnostic hégélien de la «fin de l'art» (*Vorlesungen über die Ästhetik*, Einleitung, X, 1; 14 sqq.) ainsi qu'à la domination du monde actuel par la réalité massive de la

production industrielle, quel peut être aujourd'hui, dans ce monde actuel, le statut de l'œuvre d'art et du plaisir esthétique. L'œuvre d'art est de l'ordre de la « belle apparence » (« *Schöner Schein* ») (SCHILLER, *Ästh. Briefe*, 26.-27. Brief). Aussi n'est-il *presque rien* face à la réalité massive de la production industrielle. Quel peut être le statut ontologique de l'art et du « plaisir esthétique » ou, pour reprendre le résultat de l'esthétique classique, de la liberté accordée par l'œuvre d'art, dans le monde industriel?

Gerhard SEEL — Les trois questions pénétrantes que pose madame Ingeborg Schüssler sont particulièrement bienvenues, puisqu'elles me permettent de clarifier certains points que je n'avais pas eu le temps d'explicitier dans mon exposé:

1. J'ai, en effet, basé ma proposition sur quelques idées empruntées à Aristote. Cependant madame Schüssler vient de me dire que c'est plutôt moi, et non pas Aristote, qui suis l'auteur de ces idées. J'en suis vraiment flatté. Mais hélas, il n'en est rien. Par honnêteté, je dois dire que la théorie de l'ἡδονή que j'ai exposée se trouve bien chez Aristote. Je suis bien d'accord que l'ἡδονή n'est ni l'essence de l'εὐδαιμονία ni identique à l'εὐδαιμονία. J'ai d'ailleurs eu soin de bien distinguer à ce sujet la définition du VII<sup>e</sup> livre, de l'*Eth. nic.* qui pourrait suggérer cette interprétation de celle du X<sup>e</sup>, qui l'exclut nettement.

Par contre, que l'εὐδαιμονία ne soit pas l'actualisation d'une puissance, je ne peux pas l'admettre. Tout dépend ici de la question de savoir si l'ἀρετή est bien une puissance, dont l'εὐδαιμονία serait alors l'acte. Dans le II<sup>e</sup> livre de *Eth. nic.*, Aristote définit l'ἀρετή comme disposition (ἔξις) acquise par l'habitude (1103 a 20), grâce à laquelle « l'homme devient bon et grâce à laquelle il accomplira bien son œuvre propre » (1106 a 22-24). Cette œuvre est d'ailleurs caractérisée comme ce qui est 'plus difficile' (χαλεπώτερον, 1105 a 9-10). Or une telle disposition est un pouvoir et un savoir faire, c'est-à-dire une puissance (δύναμις) dans le sens large du terme. Cela ne veut aucunement dire que l'ἀρετή soit exclusivement une simple habileté technique dans le sens de la δεινότης (1144 a 24). Par contre, les différentes vertus (σοφία, φρόνησις, ἡθικαὶ ἀρεταί) ont des fonctions très différentes. Et c'est seulement la mise en œuvre de l'ensemble des vertus, c'est-à-dire l'actualisation de l'ensemble de ces puissances, qui réalise l'εὐδαιμονία. De plus, j'ai l'impression que madame Schüssler dit la même chose quand elle parle de la 'mise en œuvre des possibilités des plus hautes ἀρεταί'. Y a-t-il simplement un malentendu? D'autre part, il me semble inadéquat d'opposer le fait que l'εὐδαιμονία est 'l'actualisation d'une puissance' et sa caractérisation comme τέλος de l'existence humaine. L'εὐδαιμονία est le τέλος de l'homme en tant qu'actualisation des plus hautes puissances qu'il puisse atteindre et elle est τέλος parce que cette actualisation est le suprême bien de l'homme. Aristote ne dit ni que ce τέλος est source de plaisir parce qu'il est recherché ni qu'il est recherché



uniquement parce qu'il est source de plaisir (*Eth. nic.* 1174 a). Il dit plutôt qu'il est source de plaisir parce qu'il est un bien (*Eth. nic.* X, 4, 1174 b 20-23) et qu'il est recherché parce qu'il est un bien (cf. *Met.* Λ, 7, 1072 a 29-30).

2. Je me réjouis particulièrement de la deuxième question de madame Schüssler, puisqu'elle me donne l'occasion de préciser mes points d'accord et de divergence avec l'esthétique de l'idéalisme allemand, philosophie pour laquelle j'éprouve la plus haute estime. J'ai déjà eu l'occasion de rappeler que dans mon exposé je n'ai pas réduit la production de l'œuvre d'art à une pure et simple technique. J'ai plutôt souligné, à l'instar de Kant et de Schelling, que dans la production de l'œuvre d'art la technique qu'on apprend et l'invention géniale qui est un don doivent toujours coopérer. Je suis également en accord avec Kant lorsqu'il déclare que le plaisir esthétique est un plaisir du beau et que l'essentiel de ce sentiment est de prétendre à la communicabilité universelle. Mais soucieux d'expliquer cette communicabilité, Kant n'a pas expliqué avec assez de soin le plaisir lui-même. Or, les facteurs évoqués par Kant (la concordance réciproque de l'imagination et de l'entendement, le libre jeu de ces facultés mentales, l'universelle communicabilité subjective de cet état d'âme; cf. *KUK*, § 9) ne me semblent pas suffire à rendre compte de ce plaisir. Il faut encore ajouter que cette activité doit être vécue comme une réussite, réussite que l'on devra alors à sa propre puissance esthétique. Aristote a le mérite historique d'avoir mis en lumière ce dernier point. C'est pourquoi en ce qui concerne la théorie du plaisir en général je suis parti d'Aristote et non pas de Kant.

3. Madame Schüssler me reproche non seulement d'avoir donné une mauvaise réponse, mais encore d'avoir posé la mauvaise question. Mais ma réponse à cette question ne répond-elle pas en même temps au souci de madame Schüssler, ce qui démontrerait d'ailleurs l'avantage qu'il y a à poser d'abord les questions fondamentales? En effet, si l'homme est artiste de par son essence même — comme j'ai essayé de le montrer —, Hegel a beau proclamer la fin de l'art, l'homme sera artiste ou il ne sera pas. La destruction de l'esprit esthétique par la production industrielle d'aujourd'hui, mentionnée fort à propos par madame Schüssler, pose certes un problème philosophique, mais il est, me semble-t-il, plutôt un défi politique qu'une question de statut ontologique. En effet, utilisée de façon adéquate, la technique peut délivrer l'homme de la nécessité de travailler et lui permettre ainsi de produire — comme le dit Marx — «selon les règles de la beauté».