

Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie
Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie
Band: 38 (1988)
Heft: 3

Artikel: Vérité de l'art? : Le statut de l'esthétique
Autor: Frank, Manfred
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-381358>

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: 30.01.2026

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

VÉRITÉ DE L'ART? LE STATUT DE L'ESTHÉTIQUE

MANFRED FRANK

Depuis qu'il y a une interrogation philosophique sur la nature du beau, non seulement son objet, mais cette interrogation elle-même se voit en butte à un soupçon qui pèse lourdement sur elle. Le beau, dit-on, n'est pas le vrai, et la destination de la philosophie, à en prendre le nom au pied de la lettre, est bien l'aspiration (*philia*) à la *sophia*, c'est-à-dire à un état où l'âme humaine inquiète atteint une proximité étroite avec la vérité. 'Vérité', à son tour, est un terme qui signifie 'ce qui est le cas pour les étants' en tant qu'ils sont ce qu'ils sont et dans leur tout. Or ne pourrait être vrai que ce qui l'est d'une manière stable, non sujette aux changements, au flux du temps, à l'histoire, à l'imprévu. Pour Platon, par exemple, le devenir — le domaine de tout ce qui se présente sous un jour différent d'un instant à l'autre — est tout simplement synonyme de non-être (*mè ón*). Ainsi le monde de nos perceptions, le monde sensible tombe tout entier sous cette catégorie des phénomènes exclus par principe de la vérité.

Le soupçon que la pensée occidentale a toujours manifesté à propos de l'esthétique s'explique en partie à la lumière de cette observation. Car le terme d'esthétique — qui dérive de *aisthánesthai* — évoque la sphère du sensible, de la perception sensorielle. De Platon à Frege, en passant par Descartes et Hegel, rien n'a été soupçonné plus foncièrement que ce qui relève de l'expérience sensible. Cependant, abstraction faite des mathématiques, les sciences de la nature ne relèvent-elles pas de l'expérience? Certes, mais à condition de soumettre celles-ci à une opération qui en transforme radicalement la manière d'être. On appelle 'idéalisat'ion' cette opération, qui convertit une donnée sensible en une construction idéale: en un *concept*. Par un concept, notre intellect retient analytiquement une marque unique qu'une diversité de sensations présente comme plus petit dénominateur commun. Et les sciences se distinguent d'une vue préscientifique entre autres en ceci que leurs objets ne sont pas des sensations — comme on pourrait le croire —, mais des objets idéaux, des concepts. Ainsi, elles satisfont à l'exigence du dire vrai sur les choses. En effet, un étant sensible n'est ni vrai ni faux: nous le percevons tout simplement. Par contre une vérité est ce *qui se dit* de la chose, et non la chose perçue. Ce qui se dit est le fait du discours, de ce que les Grecs appelaient *lógos*. Le *lógos* est à son tour le véhicule extrinsèque de la pensée sous-jacente, de ce que les Grecs appelaient *diánoia*. Dans ce sens, Aristote a pu dire que «le vrai et le faux ne résident pas dans les choses, mais dans la pensée — ou dans la réflexion faite sur les choses» (Métaphysique VI, 4 10276). La pensée procède

par deux démarches alternées : par *diairesis* (analyse, décomposition préalable des éléments) et par *synthesis* (recomposition, connexion, ré-intégration). Ces deux démarches sont toutes deux non naturelles, donc artificielles : par l'analyse on isole *une* marque au détriment des autres au sein d'une diversité de données sensibles ; par la synthèse on la relie ensuite à d'autres marques jugées essentielles pour déterminer la nature de l'objet et on obtient ainsi le concept de la chose en question. Ramené au concept, l'objet cesse d'être en proie à la mutabilité temporelle et s'adapte à une identité rigoureuse telle que la définition de la vérité l'exige.

Cet aiguillage théorique une fois fait, il n'est plus étonnant de constater que l'esthétique — la discipline qui vient en aide au sensible dans sa singularité évanescante — n'a plus aucune chance de prendre racine dans le système du scientisme occidental. C'est seulement au moment où celui-ci commence à douter de lui-même que la situation change. On peut très précisément dater l'instant de ce renversement : c'est l'an de la parution de la *Critique de la raison pure* (en 1781), à propos de laquelle on oublie trop souvent qu'elle n'est pas l'apogée du rationalisme «pur et dur», mais, au contraire, qu'elle sonne le glas d'une Raison oublieuse de sa finitude et de ses limites. C'est du reste également cette œuvre qui, pour la première fois, fait le constat d'une distinction sémantique à opérer entre *esthétique* au sens de ce qui recouvre le domaine du sensible et *esthétique* au sens de ce qui relève «de la critique du goût» (*KrVB* 35/6, note), qui a donc trait à l'évaluation du beau telle qu'elle s'exprime dans des *jugements*. C'est désormais «la faculté de juger» qui se trouve poussée au rang de principal responsable en matière d'esthétique, en prenant ce mot dans sa seconde acception. Kant remarque également que «les Allemands sont les seuls à se servir du terme d'esthétique dans le but de désigner par là ce que d'autres appellent la critique du goût». Cette observation d'ordre sémantique-historique, anodine à première vue, mais néanmoins révélatrice, donnera lieu à une explication qui prend cet événement comme un symptôme. En effet, se demandera-t-on, l'invention de l'esthétique serait-elle un fait si récent, et de surcroît l'apanage d'une évolution particulière de l'*Aufklärung* allemande ? L'antiquité, le Moyen Age et la Renaissance n'auraient-ils pas connu d'esthétique en ce sens précis ? Qu'en serait-il, par exemple, du *Banquet*, des livres II^e, III^e et X^e de la *République* de Platon ou de la *Poétique* d'Aristote — sans parler du grand nombre de traités antiques et modernes, en passant par l'*ars poetica* de Horace — qui ont pris le relais d'Aristote sous la forme d'un foisonnement inquiétant de «Poétiques» ? Regardons-y de plus près.

Pour Platon, les choses sont plutôt claires. De sa *République*, il a péremptoirement banni les poètes et les artistes, comme des créateurs de mensonges et d'images qui s'écartent volontairement de la vérité. Dans le *Banquet*, il n'est nulle part question des beaux-arts, mais seulement de l'idée même du beau, et elle n'entre en considération qu'en tant que le philosophe la croit apte à faire office de pur moyen : un moyen pédagogique incitant l'âme à s'arracher du

sensible et à s'engager dans le chemin qui la conduit vers le vrai et le bien. Autrement dit: si le beau remplit la condition exigée pour se voir attribuer une certaine dignité, ce n'est pas grâce à une dignité qui lui serait propre en tant qu'il est beau, mais en tant qu'il médiatise le trajet du sensible au supra-sensible. Il n'est pas une fin en soi, il n'est qu'un moyen, un instrument déployé au service du dépassement du monde sensible vers son intelligibilité.

La conception sous-jacente à l'esthétique platonicienne est donc la suivante: l'idée de l'*agathón*, l'idée du bien, est celle qui rend possible le fonctionnement de toutes les autres – 'idéa' voulant dire 'vue'/ 'vision'; l'idée du bien est donc l'idée de l'idée même, la plus haute idée, qui rend visible ce qu'il y a d'intelligible; et cette idée suprême est elle aussi un être intelligible/visible, «elle est elle-même maîtresse, se posant garante de l'être-à-découvert»¹. L'âme qui aspire à elle va parvenir, au bout de son ascension, à la regarder «face à face» (parce qu'elle est «la plus apparente de toutes [les idées]²»). Or ce qui se présente face à face n'a plus besoin de la médiation d'un représentant sensible, comme l'est une image belle. Platon conçoit cependant la vérité comme une adéquation parfaite de l'étant véritable à la pensée; et suivant la logique de ce modèle, il faut qu'il y ait un représentant adéquat pour qu'il puisse y être question de vérité. Dans ces conditions, on ne peut que difficilement éviter la question suivante: n'y a-t-il pas une contradiction dans la conception platonicienne de la représentation «authentique» des idées? En effet, d'une part l'âme de celui qui cherche la vérité semble éprouver un besoin de la re-présenter; d'autre part, selon Platon, le souvenir (*l'anamnèsis*) ou la représentation devraient justement être mis à l'écart au profit de la vérité en tant que telle et *stricto sensu*. Enfin, l'anamnèse n'est pas la vérité elle-même, elle n'est qu'un moyen requis pour quiconque vit au milieu du monde des représentations sensibles. L'imitation ou représentation (artistique ou autre) de la présence originale ou de l'original ne serait donc qu'un pur «supplément» de l'idée: quelque chose de dérivé, d'inférieur, un «moindre-être», un parasite par comparaison avec elle. Il en va de même pour Aristote. Il y a donc une tension immanente aux théories platonicienne et aristotélicienne sur laquelle il vaut la peine de revenir encore, car elle se perpétue à travers le dédain auquel l'esthétique se verra en butte durant toute l'époque métaphysique. D'un côté, la vérité — objectif de la *diánoia* pure — n'est telle que si elle apparaît. Car la définition de la vérité en détermine le statut d'être comme adéquation de la chose avec notre intellect. Or, pour garantir la possibilité même de cette adéquation, l'idée ne saurait se dissimuler à notre apprehension «intellectuelle», elle doit devenir apparente, patente, visible. Elle doit donc se dédoubler d'un côté en elle-même et de l'autre en tant qu'elle nous

¹ Martin HEIDEGGER, *Platons Lehre von der Wahrheit*, Bern, 1954, p. 37s.

² L.c., p. 41.

apparaît dans une vision «intellectuelle». Or cette apparition, que serait-elle sinon la *re-présentation* de la présence originale de l'idée? Une représentation est bien une *mimesis*, car elle produit le double de la chose visée (en l'occurrence, mais non nécessairement de l'idée). Si le double est fidèle et parfaitement ressemblant, aucune différence qualitative ne le sépare du modèle, du *týpos* ou de l'*eîdos*. Il est donc doublement inutile: dans le meilleur des cas l'«*imitans*» correspond au modèle, mais il ne vaut rien par lui-même et il s'efface quasiment au profit de son original. Dans le pire des cas l'«*imitans*» déforme le modèle par une reproduction dissemblante et il est alors même dangereux. Ainsi la *mimesis* ne vaut rien et n'est rien par elle-même, elle est un néant de valeur et d'être, et au cas où elle acquerrait une certaine autonomie par rapport au modèle, elle serait même à redouter³. D'un autre côté, sans *mimesis*, aucune présence, aucune apparition de l'idée n'est possible étant donné qu'«*idéa*» se traduit par «*vue*» ou «*visibilité*». Une idée non visible, non rendue apparente et patente, n'en serait pas une, et pour personne. L'idée même de la visibilité — de l'idéalité au sens grec de ce terme — appelle comme complément quelqu'un *pour qui* elle est visible et quelque chose *par quoi* elle se rend telle. Le «*qui*» est bien évidemment le sujet intelligent auquel les auteurs grecs ne songent d'ailleurs pas encore; par contre la chose (l'organe) qui est le moyen de la *re-présentation* — l'image, l'«*imitans*», le *mímemá* — est tout à fait indispensable pour que l'idée puisse se manifester. L'«*imitans*» a donc non seulement pour charge d'être fidèle à son modèle, il est même indispensable à ce dernier dans l'exacte mesure où, sans apparition mimétique, aucune adéquation entre vérité et intellect, et partant, aucune mise en œuvre de la vérité ne pourrait avoir lieu⁴.

Mais si tout cela est vrai, il s'ensuit que le discours philosophique proprement dit ne peut pas se permettre d'éviter de considérer le rôle de l'«*imitans*», dont l'expression poétique-esthétique ne constitue que l'aboutissement. Il n'empêche qu'autant Platon qu'Aristote ont soupçonné ce risque de nous éloigner illicitement en utilisant des représentations de la seule vue qui soit authentique, celle qui vise les idées face à face. Aristote avait encore espéré pouvoir réduire la «*ressemblance*» des termes du discours esthétique à une simple coïncidence. Une *homoíosis*, médiatrice entre l'analogie et l'identité, permettant à l'énonciation sensible d'apparaître comme la représentation d'une pensée qui n'est pas manifeste par elle-même. Là est l'origine de la fonction allégorique assignée au discours poétique, car il parle de quelque chose d'autre que de lui-même (*álla kai állôs agorenei*). Cet autre, cependant, est (ou doit être) sa vérité.

³ Jacques DERRIDA, «La double séance I», in: *La dissémination*, Paris, 1972, surtout p. 208-220. Voir également «La mythologie blanche», in: *Marges de la philosophie*, Paris, 1972, surtout p. 274 ss.

⁴ Cf. Manfred FRANK, «Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher», in: *Neue Hefte für Philosophie*, Heft 18-19, Göttingen, p. 58-78.

Pendant plus de deux millénaires, ces prémisses ont fait prendre l'art pour une sorte de connaissance avilie et tâtonnante, une «connaissance inférieure» (cognitio inferior), suivant la fameuse définition qu'Alexandre Baumgarten en a donnée. Seule une rupture radicale avec d'une part le modèle sous-jacent de la re-présentation d'une présence originale et idéale, et avec d'autre part le modèle associé de la vérité comme adéquation de la chose avec notre intellect, a délivré l'expression esthétique de la tutelle d'un sens pré-«esthétique» hypostasié. Pour que ce paradigme philosophique disparaisse, il a fallu une refonte fondamentale de la conception de la représentation et du modèle de la vérité qui lui est si entièrement lié.

C'est Kant, bien sûr, qui a bouleversé le sol épistémologique de ce qu'il appelle la Métaphysique, autrement dit l'hypostase d'un arrière-monde d'entités idéales qui existeraient en soi et auxquelles notre faculté de connaître n'aurait qu'à se conformer. On sait que Kant prétend avoir montré que notre âme n'est pas seulement passive ou réceptrice (elle ne l'est que dans son usage sensoriel), et que la fonction du penser relève bien plutôt d'une activité dont le sujet — la conscience-de-soi — est le détenteur. Ainsi, loin de se laisser passivement pénétrer par des données qui déferlent contre nos sens, c'est bien notre intellect qui dessine ce qui projette souverainement l'image à travers laquelle le monde se trouve révélé à notre esprit. Autrement dit, le monde — non certes quant à son être («dass sie ist»), mais quant à son apparaître («wie sie uns erscheint») — n'est pas le fait des activités préalables de notre subjectivité, comme s'il était notre création. Mais s'il est notre création, la définition qui assujettit notre pensée à la réalité s'avère caduque et du coup indéfendable. Mais ce n'est pas encore tout. Chez Kant, la définition selon laquelle la vérité de l'adéquation de la chose et de l'intellect se trouve invalidée par un second argument plus fort encore. Kant le développe sur la base d'une découverte générale qui l'a amené à des conséquences d'une très grande portée. La découverte consiste dans la mise en évidence du rapport qui existe entre la *structure d'objet* et la *forme du jugement*. Pour Kant — si j'ose simplifier à outrance —, ce que nous appelons *objets* est ce que nous visons par des *jugements vrais*. C'est en cela que des objets se distinguent des représentations purement subjectives (*KrV* B 142). Or penser c'est juger, et juger est une fonction qui relie une pluralité de représentations différentes dans l'unité d'une unique représentation. C'est la même fonction, nous dit Kant, qui, dans un jugement, relie une diversité de représentations en une seule, et qui constitue, dans son application au divers que nous fournissent nos cinq sens, l'unité synthétique d'un objet (*KrV* A 79, B 104 s.). Si tel est le cas, il faut supposer alors que rien ne peut être sujet grammatical d'un jugement empirique, sans posséder dans son concept au moins deux contenus ou aspects différents. Ainsi la diversité des qualités unifiées dans le terme-sujet s'avère être une condition nécessaire pour pouvoir lui attribuer une pluralité de prédicats distincts; sinon, le jugement prononcé à son propos ne ferait que

répéter le contenu déjà énoncé en position de terme-sujet. Kant était convaincu que la propriété d'être synthétique est un *définiens* du jugement, puisque seul un jugement dont le terme-sujet est représenté comme possible d'être caractérisé par une diversité de prédictats, peut être vérifiable et donc aussi réfutable. Un jugement non vérifiable ne saurait se rapporter à un objet; par conséquent la conscience qui existe d'un objet doit tout à la fois être pensée comme la conscience d'une synthèse opérée entre diverses représentations.

Par cette réflexion, quelque peu complexe⁵, ne nous sommes-nous pas en fin de compte éloignés de notre propos esthétique? Bien au contraire, car si nous appliquons maintenant cette conclusion à l'expérience du beau et de l'art, nous dirons d'emblée que le *goût*, dont parle Kant, a lui aussi *la structure d'une proposition* ou, pour nous en tenir à la terminologie kantienne, d'un *jugement*: je dis d'une certaine configuration de mes représentations (dont l'existence ne m'intéresse pas), qu'elle me plaît ou qu'elle me satisfait esthétiquement. La structure judicative est centrale pour l'esthétique de Kant, et ce n'est pas par hasard que Kant l'inscrira dans le titre de sa troisième *Critique: Kritik der Urteilskraft, critique de la faculté de juger*. — Mais il ne s'agit là que de l'aspect subjectif, de la manière dont le sujet articule son appréciation de l'œuvre d'art; or celle-ci partage-t-elle, elle aussi, la structure judicatoire ou propositionnelle dont nous venons de parler? C'est bien en tout cas l'avis de Schelling qui, dans la *Philosophie de l'art* (la première que l'Occident ait développée), parle de la «redende Kunst»⁶, de l'art parlant, de l'art littéraire, bref, de la poésie. Qu'entend-il par là? En guise de réponse, Schelling commence par attirer notre attention sur le fait (apparemment anodin, mais en fait de grande portée, que *la structure du savoir est radicalement distincte de celle de la perception*. Je vois ou perçois une chose, alors que je sais «qu'elle est telle et telle» — formule qui renvoie le savoir au *discours*, plus précisément à l'enchaînement des propositions entre elles, la proposition étant définie comme le minimum sémantique (p. 482). Schelling remarque bien que la plupart des langues occidentales, mais aussi orientales, ne distinguent pas entre «langage» et «raison»: la raison se manifeste, se dit dans le discours, comme *logos*, comme un ensemble logiquement relié de propositions (p. 483). Schelling ajoute — ce qui doit attirer notre attention dans ce contexte — que le langage — le *logos* — est non seulement propositionnel, mais encore, de ce fait même, créateur ou bien, pour parler comme les Grecs: poétique.

Il engendre — il crée — un monde, il nous laisse voir ce qu'il en est de tel et tel univers d'états de choses. Le *logos*, ainsi conçu, est «das sprechende Wort Gottes», le verbe parlant (ou s'énonçant) de Dieu, il est à la fois «der Akt

⁵ Telle que Dieter Henrich dans son livre *Identität und Objektivität*, Heidelberg, 1976, l'a présentée et défendue de manière détaillée.

⁶ F. W. J. SCHELLING, *Sämmliche Werke*, 1^{re} section, tome 5, éd. par K. W. F. Schelling, Stuttgart, 1856-1861, p. 482s. et 632s. Les références suivantes se rapportent au même texte, à savoir la *Philosophie de l'art*.

seines ewigen Schaffens», l'acte de sa création éternelle (p. 483). Et il ne s'incarne originellement que dans le *logos poietikos* du verbe poétique dont les propositions scientifiques ne seraient que des retombées inertes. Cette double valorisation de l'aspect poétique-créateur du *logos* (il nous révèle activement un monde) et de la structure propositionnelle de toute mise en œuvre discursive de la vérité ne manque pas de laisser ses traces dans l'esthétique, déjà kantienne, et, bien sûr, surtout romantique. Au lieu de dénier à l'art la représentation authentique du vrai, on admet maintenant que ce n'est que dans et par l'art que le vrai met en œuvre d'une manière active et originale. Schelling distingue, dans son *Esthétique*, le verbe parlant (dans sa pure transitivité) d'avec le verbe parlé (le verbe consacré à la finitude). Par «verbe parlant», il entend l'ouverture originale d'un monde intelligible comme espace d'une totalité d'états de choses (dont la structure est bien propositionnelle); par «verbe parlé», il entend en revanche la configuration concrète d'un monde fini dans lequel tel et tel système de communication s'installe, qui lui aussi est révélé dans et par le *lógos*, en l'occurrence par une totalité de propositions vraies; celles-ci — à la différence de la proposition transitive — n'ouvrent pas davantage un monde mais nous font seulement redécouvrir les significations que l'ouverture première y aura toujours déjà mises. On pourrait donc faire la distinction entre une *vérité-un* (ouverture créatrice d'un monde, action de la poésie) et une *vérité-deux* (découverte des faits posés par l'action révélatrice de vérité-un)⁷.

Dans ces conditions paradigmatisques, il ne peut plus être reproché à l'art de mal copier les choses, ou les idées, ou les sentiments et de manquer ainsi de vérité, seule digne d'être mise en évidence. Tout au contraire, c'est la théorie de la vérité-adéquation qui se voit écartée au profit d'une conception nouvelle suivant laquelle l'objectivité du monde n'est en dernière instance que la retombée «inerte» d'une activité préalable dont l'auteur est le sujet absolu, et qui ne se met en œuvre que par le biais de la proposition. Le monde n'est plus la totalité des choses, mais la totalité des faits: de ce qui est vrai de ces choses. C'est par des termes singuliers que je me réfère à des choses; et c'est par des propositions entières que je me réfère à des faits. Pour que je puisse accomplir ces deux opérations — mieux: pour que je puisse viser un état de choses, d'une manière positive ou négative quant à la valeur de la vérité, il m'est nécessaire de disposer d'une part d'un système de termes singuliers dont la fonction consiste à me faire accéder aux étants en tant que tels et d'autre part de savoir

⁷ Cf. Ernst TUGENDHAT, «Heideggers Idee von Wahrheit», in: Gunnar SKIRBEKK (éd), *Wahrheitstheorien*, Frankfurt/Main, 1977, p. 431-448.

L'idée de rendre la distinction proposée par Tugendhat entre les deux significations de 'vérité' chez Heidegger pour la réhabilitation de la vérité du beau artistique fructueuse pour l'interprétation de l'*Origine de l'œuvre d'art*, je la dois à l'excellent mémoire de licence présenté par Véronique ZANETTI: *Mise en œuvre de la vérité: Présentation de l'esthétique heideggérienne*, Genève, 1985, p. 28s. et p. 29ss. C'est à ce mémoire que se réfèrent les raisonnements qui suivent.

ce qui, à chaque fois, est le cas pour ces choses; cela requiert un dépassement des choses vers ce qui en est vrai, dépassement dont la structure est bien la prédication, comme complément de la simple identification de l'objet visé.

Certes, tout cela n'est développé que d'une manière tout embryonnaire dans l'esthétique schellingienne et dans les esquisses romantiques d'une philosophie de l'art. L'essentiel s'y trouve pourtant repérable, et réhabilite l'art — humilié pendant des millénaires — en raison du rapport qu'on lui reconnaît avec ce que je viens d'appeler la vérité-un. C'est la création originale d'un espace de compréhensibilité — autrement dit d'un monde — qui incombe à la *poiésis*, et c'est seulement à l'intérieur de cet espace qu'une découverte scientifique — une vérité-deux — peut prendre place. La vérité-adéquation s'avère ainsi un phénomène dérivé et secondaire par rapport à la vérité-révélation dont l'art se fait l'expression la plus originale. De la sorte, non seulement le domaine de l'esthétique n'est pas privé de l'accès à la vérité, mais c'est en plus originairement que, dans et à travers la production esthétique, la vérité s'ouvre et se donne à découvrir. Sous ce jour, je comprends le mot célèbre du peintre Paul Klee qui dit: «L'art ne rend pas le visible, il rend visible.» Ce mot pourrait être inscrit en épigraphe non seulement à l'esthétique romantique, mais également à la dissertation heideggérienne sur *L'origine de l'œuvre d'art* (de 1935/36) vers laquelle je vais me tourner pour conclure.

Dans ce texte — écrit dans une langue épineuse et peu accueillante — Heidegger part du fameux verdict hégélien prononcé à l'encontre de la valeur de vérité propre à l'art. Au début de ses leçons sur l'esthétique (éd. Friedrich Bassenge, Berlin 1955, p. 56s), Hegel dit en effet: «L'allure propre aux beaux-arts, leur manière de rendre le monde visible ne correspond plus à nos besoins suprêmes; nous sommes sortis de l'âge d'une vénération quasi religieuse des œuvres d'art et ne sommes plus prêts à nous agenouiller devant eux. (...) La pensée de même que la réflexion ont surclassé (*überflügelt*) les beaux arts (...) qui, de ce point de vue, restent pour nous quelque chose de passé, de désuet ou de révolu. De ce fait même ils ont perdu pour nous de leurs authentiques vivacité et vérité, qui sont désormais accessibles à une recherche plus rigoureuse puisque fondée non sur la sensibilité, mais sur la science»⁸. De toute évidence, il s'agit de nouveau du préjugé qui croit pouvoir disqualifier les beaux-arts en les accusant de ne pas nous représenter la vérité telle qu'il convient, c'est-à-dire scientifiquement. Dans la terminologie dont nous venons de convenir, le reproche hégélien se traduit par le constat que l'art ne nous aide pas à découvrir de vérités-deux. Celui qui jugera de la légitimité de ce constat — nous dit Heidegger — ne jugera de rien de moins que du tout de la pensée occidentale et de sa validité en général⁹.

⁸ G. W. F. HEGEL, *Ästhetik*, éd. par Friedrich Bassenge, Berlin, 1955, p. 56s.

⁹ Martin HEIDEGGER, «Vom Ursprung des Kunstwerkes», in: *Holzwege*, Frankfurt/Main, 1950, p. 67. Ce texte est à la base de l'interprétation qui suit.

Pourquoi — selon Heidegger — ce petit passage tiré de l'*Esthétique* de Hegel est-il chargé d'un tel poids, comment s'explique-t-on qu'il ait reçu tant d'importance et pour quelle raison est-il symptomatique de l'Occident tout court? Parce que, dans sa préférence pour la vérité-découverte, il oublie qu'elle se fonde sur la vérité-révélation. Mais ne venons-nous pas de convenir que la vérité s'énonce dans des propositions assertoriques qui visent un fait «au milieu du monde»? Or une assertion — à moins d'être irrecevable — ne saurait être obscure, confuse ou floue — trois caractères que le soupçon qui pèse sur les beaux-arts leur attribue communément. Baumgarten, dans la lignée de Leibniz, s'était efforcé de rendre acceptable le flou propre à la représentation artistique en suggérant que les arts nous présentent bel et bien des connaissances, mais sous la forme de concepts confus, qui n'ont pas encore été rendus distincts ou amenés au niveau de la réflexion limpide. Kant, qu'on ne peut certainement pas suspecter d'aimer le flou, a pourtant contredit cette explication commode et par trop rationaliste en nous faisant remarquer que le mystère propre au beau, pour des raisons structurelles, ne va jamais se dissiper complètement. Dans le paragraphe 49 de la *Critique de la faculté de juger* se trouve cette célèbre description de l'essence de l'idée d'esthétique:

«Par idée esthétique j'entends telle représentation (ou telle idée) de l'*Einbildungskraft* (de l'imagination) qui nous fait penser bien des choses, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun concept, ne puisse pour autant lui être adéquate — idée qui ne se laisse donc jamais entièrement atteindre et rendre compréhensible de la part d'aucun langage.»

Autrement dit, la contemplation du beau ne s'oppose pas du tout à la pensée; elle n'est non plus ni au-dessous ni au-dessus du niveau d'une pensée; elle en déborde tout simplement et de loin la capacité; elle donne lieu à tant de pensées que l'extension d'un concept ne saurait les contenir toutes. Il nous faudrait une infinité de temps pour comprendre ce qu'il nous arrive pendant que nous contemplons une œuvre d'art.

Or, en comparaison de cette incapacité et de cette impuissance propres à la représentation esthétique, les concepts scientifiques paraissent être en meilleure posture: s'ils sont pertinents, ils contiennent en eux, et de manière définitive, une infinité de sensations diverses. C'est bien cette circonstance qui les rend aptes à nous représenter le vrai. Mais quel vrai?

Un vrai qui, du fait même de s'inscrire dans telle ou telle vision du monde historique, perd de sa validité. En effet, les vérités scientifiques portent au front l'indice de l'éphémère — elles se présentent d'ailleurs au pluriel. La *Physique* d'Aristote est contestée voire réfutée depuis longtemps, les scientifiques ne souscrivent plus ni aux *Principes mathématiques de la philosophie de la nature* de Newton ni au modèle de l'atome tel que Niels Bohr l'a conçu — et même les falsifications victorieuses des positions de leurs prédécesseurs ne sont valides qu'au regard de leur propre réfutation imminente. Tout se passe — dans la perspective de cette inversion du regard ordinaire — comme si

l'aspiration à la présence an-historique d'une vérité une s'avérait indéfendable, tandis que les jugements portés sur le beau des grandes œuvres d'art que la tradition nous a léguées faisaient preuve d'une constance presque inébranlable et d'une résistance enviable au flux du temps. Il ne viendrait à l'esprit de personne de trouver *l'Iliade* ou *l'Antigone* moins belles aujourd'hui du fait d'être passées; par contre, aucun scientifique ne ferait sienne sans autre une position désactualisée¹⁰. Comment expliquer cette déchirante contradiction qui se profile entre le caractère flou et non conceptuel du beau, d'un côté, et son apparente éternité, de l'autre? Heidegger nous suggère la réponse suivante: le caractère non conceptuel et non conceptualisable, le mystère insondable propre à l'expression du beau se détermine volontairement comme symbole du fait que toute découverte scientifique — donc toute mise en œuvre d'une vérité-deux — se paie d'un retrait simultané de la vérité-un. Nous sommes maintenant préparés pour comprendre ce qu'il veut dire par là: la lumière qui me fait voir quelque chose comme étant ceci et non cela — notons que c'est bien là la structure de la proposition — sourd d'un «obscur» dont l'extension est plus grande encore. Toute découverte est limitée, elle donne à voir, c'est-à-dire qu'elle fait sortir quelque chose de l'ombre. La perpétuation de l'ombre se trahit pourtant par le fait que jamais une vérité-découverte propre aux sciences n'est tout englobante, qu'elle est destinée à céder sa place à une autre découverte qui, elle non plus, n'est ni exhaustive ni éternelle et donne à son tour lieu à une autre, et ainsi de suite, dans un enchaînement de prétentions à la vérité dont le tout constitue ce qu'on appelle l'histoire de la pensée et des sciences. En comparaison de la variété inhérente à cette prétention scientifique à atteindre la présence définitive, le caractère obscur qui accompagne l'expression du beau révèle soudain une certaine supériorité. Il est vrai, sa 'vérité' se dévoile tout en se dérobant: elle donne à voir quelque chose par le même geste qu'elle en cache quelque chose d'autre; mais inversement, elle ne se retire de notre vue qu'en se donnant en même temps. On dirait presque que ce que l'on appelle d'ordinaire la beauté n'est au fond rien d'autre que l'impact énigmatique de l'être-voilé dans l'être-à-découvert; ou, en d'autres termes, que le sens inépuisable de son apparition rend compte de ce «qui se tait du discours»¹¹ et devient par là symbole de la vérité, condition de possibilité de toute découverte. C'est bien ce que Heidegger appelle le «conflit» inhérent à l'œuvre d'art: un conflit entre ouverture et dissimulation, entre monstruation (Kundgabe) et retrait, entre mise-en-lumière et obnubilation. C'est dans et à travers une belle œuvre d'art, nous suggère-t-il, que le conflit, inapparent et refoulé dans l'investigation métaphysico-scientifique, se rend patent, que le

¹⁰ Cf. Karl MARX, *Einleitung zu Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Berlin 1953, p. 30s.

¹¹ Stéphane Mallarmé, cit. d'après DERRIDA, *La double séance*, l.c., p. 309.

silence qui assiège le discours (le *lógos*) devient éloquent, voire rebelle¹². On pourrait formuler cet état de fait par la tournure suivante: c'est par son obscur que la poésie dénonce la pseudo-clarté du système communicationnel — du discours — au milieu duquel nous vivons et sur la base duquel nous nous orientons vainement vers la vérité-au-singulier.

Quelle est donc la vérité propre au langage des beaux-arts? Evidemment pas la vérité dont parlent les scientifiques, la vérité-deux ou vérité-découverte. Nous avons vu que ce mode de vérité n'est ni originaire ni seul à nous faire accéder au monde. Il relève d'une interprétation préalable dont la structure totalisée livre une certaine unité de la vision. Or c'est uniquement au sein d'une telle vision préconstituée (un tout finalisé et porteur de sens) qu'une proposition assertorique pourrait se prononcer d'une manière pertinente (zutreffend, dit Heidegger). «De manière pertinente» veut dire ici que, dans ces conditions seulement, une proposition peut se référer à un état de choses d'une manière soit positive soit négative quant à sa valeur de vérité (wahrheitswert-funktional positiv oder negativ). Pour un monde, p. ex., qui ne dispose pas de la notion d'infinité de l'espace, le phénomène de la relativité du temps par rapport à l'espace ne peut être découvert. De même, sans l'analyse de substances autrefois crues premières et atomiques, on ne connaîtrait pas les «quarks» dans ce monde — sous forme d'une vérité-deux. «Antérieurement à leur découverte, les lois de Newton ne furent pas 'vraies'; il ne s'ensuit pas qu'elles étaient alors fausses, ni encore qu'elles deviendront fausses lorsque leur découverte ne sera ontiquement plus possible. Cette 'limitation' de la portée de leur prétention à la vérité ne signifie pas davantage une dévaluation de l'être-vrai de ces 'vérités'»¹³, elle leur rappelle tout simplement leur relativité par rapport à un monde dont l'ouverture rend en général possible la

¹² Cf. Véronique Zanetti *l.c.*, «L'œuvre comme combat», p. 42 ss., surtout p. 48s.: «Pourquoi l'essence de l'œuvre réside-t-elle dans le combat? L'œuvre d'art est pour Heidegger un événement qui fait venir la terre dans l'ouvert d'un monde. Mais si le monde découvre la face éclairée de l'être, et comme tel se laisse saisir, comprendre, la terre en retient la partie dissimulée et inépuisable. Le monde exprime par l'intermédiaire de la terre, mais celle-ci refuse de se laisser entièrement dévoiler. Ceci se comprend plus aisément si l'on se rappelle que la terre n'est pas un étant subsistant susceptible d'être entièrement explicité. Le caractère d'un visage et sa beauté surtout, ne s'épuisent pas dans quelque description qu'on en fait. S'il en était ainsi, notre perception du 'monde' (entendu cette fois comme ensemble de éstants) serait uniforme et finie. Or il n'en va pas ainsi. Pour échapper à nouveau à une conception qui ferait de l'homme le dépositaire du sens des choses, Heidegger a doté la terre des qualités fondatrice de l'être: comme fondement, elle est toujours au-delà de ce qu'elle laisse entrevoir d'elle. C'est donc elle qui donne la mesure de son ouverture. Elle ne peut la donner lorsqu'il n'y a pas d'écoute et la science est trop absorbée par ses mesures pour entendre autre chose que ce qu'elle cherche. Nous voyons ainsi que le monde et la terre font partie d'un même mouvement d'aller et retour dont l'œuvre est l'expression respectueuse et la science davantage celle d'une volonté de puissance.»

¹³ Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen, 1927,¹¹ 1967, p. 226s.

découverte non d'un étant, mais d'un état de choses particulier; par exemple, la loi de la gravitation ou l'absolu de l'espace ainsi que du temps. Dans un cours de 1929/30, Heidegger dit ceci: Pour que je puisse découvrir — par analyse scientifique — que *a* se comporte à la manière de *b*, il a fallu que *a* soit relié à *b* dans une synthèse originelle pour former conjointement avec lui un état de choses déterminé, exprimable sous forme d'un constat. C'est bien cela que nous appelons la structure de l'*en tant que*. «La structure de l'*en tant que*, autrement dit: l'apprehension préalable et synthétique de quelque chose comme étant ceci et non cela (das vorgängige einheitbildende Vernehmen von etwas als etwas) est la condition de possibilité pour qu'il y ait de la vérité et de la fausseté du *lógos* (de la proposition assertorique). Pour articuler mon apprehension sous forme d'un jugement, il m'aura d'abord fallu apercevoir par exemple le tableau noir *comme* formant une unité de tous ses aspects»¹⁴. En d'autres termes: tel ou tel étant s'étant déjà révélé à la lumière de ses divers aspects, je pourrai bel et bien les analyser et les démêler après coup; mais l'état de choses en tant qu'il est tel (l'être-noir du tableau, sa hauteur, sa largeur etc.) doit déjà m'être révélé comme condition de possibilité de n'importe quel jugement vrai.

Or Heidegger prétend que la notion de vérité à laquelle nous sommes confrontés ici satisfait parfaitement aux conditions auxquelles les beaux-arts sont soumis. Ceux-ci ne sont exclus que du faux modèle ontologique de la vérité comprise comme adéquation de l'objet avec son apprehension. Si en revanche le vrai ne peut être qu'un état de choses (ou un tout d'état de choses, donc un monde), la mise à l'écart des beaux-arts par rapport à la vérité sera délicate. Car sa manière d'être-vrai est celle de la vérité-ouverture, qui ne rend pas le visible, mais qui rend visible. C'est bien cela que Heidegger vise lorsqu'il dit de l'œuvre d'art qu'elle «met en œuvre la vérité». Elle ne la découvre pas, elle lui donne activement espace, elle la dote d'une virtualité de découvertes futures. Entendons-nous autre chose lorsque nous disons, face à un

¹⁴ Martin HEIDEGGER, Gesamtausgabe, tome 19/30, p. 456, et aussi p. 417: «Nous constatons aisément: 1' «en tant que» signifie une «relation», il n'est pas d'«en tant que» en soi. Il réfère à quelque chose de placé en position de l'«en tant que» et renvoie encore à quelque chose d'autre, en tant que quoi il est. Dans l'«en tant que» réside une relation et donc deux termes en relation, et ces deux non pas comme deux, mais en tant que le premier est l'un et le second l'autre. Mais cette articulation (*Gefüge*) de la relation et des termes en relation ne plane pas en tant que telle dans le vide. A quoi appartient-elle? Nous y arriverons lorsque nous paraphrasons le 'a en tant que b' par: a, en tant qu'il est b. Le 'en tant que' ne peut entrer en fonction que si de l'étant est déjà prédonné; cet être-b de a sera mis en relief expressément dans l'«en tant que». Ce qui est visé par l'«en tant que», nous le savons au fond déjà avant que nous l'explications linguistiquement. Nous le savons par exemple par la simple proposition «a est b». Dans la compréhension de cette proposition a est compris comme étant b. Par conséquent, l'«en tant que» fait partie, quant à sa structure, de la proposition déclarative simple (einfachen Aussagesatz). L'«en tant que» est un moment de la structure propositionnelle au sens de la proposition déclarative simple.»

tableau qui nous fascine et échappe à toute conceptualisation, qu'il nous livre une nouvelle vision du monde et que son mystère constitue le non encore dit, qui n'en demeure pas moins dicible pour autant? En nous révélant un monde du dicible, l'œuvre d'art est ainsi «dans le vrai» sans être elle-même ni vraie ni fausse. C'est en ce sens que le romantique Novalis a pu dire: la poésie est toujours «dans le vrai»; vouloir critiquer la poésie conduirait à une absurdité (ein Unding), car «il n'y a qu'un seul critère à l'aune duquel la valeur de la poésie sera mesurable: c'est sa vérité. La difficulté qu'on rencontre dans l'appréciation de l'art se transforme alors en la difficulté de trancher si quelque chose est de la poésie ou non»¹⁶.

¹⁵ *L.c.*, p. 456.

¹⁶ NOVALIS, *Schriften*, éd. par Paul Kluckhohn et Richard Samuel, Stuttgart, 1960 ss., tome III, p. 685, N° 671.

