Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 6 (1946)

Artikel: Introduction à la discussion sur l'exposé de M. Medicus

Autor: Godet, Pierre

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-883452

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: 09.12.2025

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

Introduction à la discussion sur l'exposé de M. Medicus.

Par Pierre Godet.

Vous avez entendu le remarquable travail de M. le professeur Medicus. Je n'ai donc pas à revenir sur les différents points auxquels il touche. Un seul me retiendra, à vrai dire fort important, sur lequel j'aurai non pas précisément à me poser en contradicteur ou en critique, mais au moins à marquer une divergence de vue d'avec l'auteur.

Avant d'en venir là, je tiens à dire que je souscris entièrement à la définition générale de la forme esthétique que M. Medicus donne dès ses premières lignes. Elle est, dit-il, le rapport signifiant, porteur d'un sens, *sinnvoll*, entre les éléments d'un contenu, rapport qui ne peut être signifiant que si ces éléments s'y trouvent du même coup rapportés à une valeur spirituelle qui fonde leur unité synthétique. L'auteur insiste avec raison sur cette *unité* qui fait l'essentiel de la forme esthétique, comme il le montre par l'exemple de l'art du théâtre.

D'autre part, j'ai salué au passage avec un vif plaisir l'énoncé d'une vérité esthétique qui me tient particulièrement à cœur : c'est que, dans l'œuvre d'art, la forme et le contenu (qu'il ne faut pas confondre avec le sujet) ne font qu'un, qu'ils ne sont pas séparables autrement que par abstraction. C'est pourquoi, ajouterai-je ici, « l'esthétique du contenu », comme on l'appelle, aussi bien que l'esthétique de la forme, l'esthétique purement « formaliste », sont également à rejeter, parce qu'elles n'atteignent ni l'une ni l'autre la réalité concrète de l'oeuvre d'art. Sans doute, l'art est forme; on peut même dire qu'il n'est que forme, en ce sens qu'il ne nous est jamais donné que *dans* une forme. Mais cette forme a un *sens* ; elle signifie quelque chose, et *ce* qu'elle signifie — qu'on l'appelle sentiment ou idée — c'est précisément son contenu.

Et c'est pourquoi aussi M. Medicus peut écrire, si justement

encore, qu'il n'y a pas de loi intemporelle *(kein zeitloses Gesetz)* de la forme. Si, en effet, on a pu concevoir l'idée de cette loi intemporelle, c'est précisément qu'on a voulu séparer la forme, non pas seulement mentalement et *in abstracto*, mais réellement, ou, pour mieux dire, c'est qu'on a voulu isoler *une certaine forme*, à titre de forme absolue et parfaite, qui serait uniformément applicable à des contenus historiquement variables. C'est l'idée d'un *canon* de la forme, et c'est aussi le principe de tout académisme. La « Section d'or », qui relève d'ailleurs avant tout d'une mystique pythagoricienne des nombres, n'en est que le plus ancien et le plus illustre exemple.

Mais ceux qui croient — s'il en existe encore aujourd'hui — à ce canon de la forme parfaite, que veulent-ils, que cherchent-ils? On répondra naturellement qu'ils veulent et cherchent la *beauté*. (Je ne parle pas ici des civilisations anciennes, comme celles de l'Egypte ou de la vieille Chine, où le beau ne se distingue pas du sacré et où l'observation rigoureuse d'un canon formel a une signification d'ordre *cosmique* et une valeur réligieuse.) Nous en venons ainsi à cette notion du Beau qui est traditionnellement l'objet essentiel de l'esthétique, en même temps que son fondement, et c'est à ce sujet que j'aurais à présenter à M. Medicus quelques objections.

Il a commencé par dire, à peu près : de même que les règles changeantes du droit positif et historique se réfèrent à l'idée du Juste, de même les lois variables de la forme esthétique se réfèrent à l'idée du Beau. Il semble que cette référence à l'idée du Beau ait une portée esthétique générale. Cependant, dans la seconde et dernière partie de son travail, l'auteur distingue deux sortes d'esthétique, dont l'une seulement serait *proprement* (ou en tous cas uniquement) une esthétique du Beau, tandis que la seconde serait avant tout — je simplifie — une esthétique du réel ou du vrai. Selon la première, le sens de l'œuvre d'art s'épuiserait entièrement dans la figure sensible qu'elle nous présente et qui ne veut rien d'autre qu'être belle. Selon la seconde, l'inspiration de l'œuvre plongerait au cœur de la vie, de la réalité humaine, avec tous ses problèmes, ses exigences, ses contradictions, avec tous les sentiments et les idées qui y sont impliqués ; la forme, ici, serait porteuse d'une pensée, d'une vérité, qu'elle veut communiquer, et si elle n'ignore pas la

beauté, elle viserait à signifier quelque chose qui va *au delà* de la beauté.

Comme exemple de ce contraste entre deux esthétiques, M. Medicus fait une comparaison entre une Madonne de Raphaël et le retable d'Isenheim de Grünewald ; l'une se suffisant à elle-même dans la pure « visibilité » d'une forme qui soumet à son unité tous les éléments du contenu ; l'autre chargé d'idées, d'indications et d'allusions symboliques qui supposent, pour que l'œuvre soit vraiment comprise, une connaissance complète du dogme chrétien, et dont l'unité, dès lors, ne peut être que relative et imparfaite, parce que les multiples éléments du contenu n'y sont pas entièrement résorbés dans la forme.

La différence entre les deux œuvres saute en effet aux yeux. C'est une différence de *Weltanschauung*, plus précisément une différence dans la conception de l'homme. M. Medicus a su parfaitement rappeler tout ce que l'homme chrétien a apporté de nouveau dans le monde, notamment dans sa relation d'être pécheur à la divinité, tout cela qui se trouve encore à l'état pur chez Grünewald et dont Raphaël s'écarte, dans la mesure tout au moins où la Renaissance a prétendu revenir à l'idéal antique. Peut-être la comparaison ne tient-elle pas assez compte de la différence de *situation*, sociale et professionnelle, entre les deux artistes, pourtant si peu éloignés par les dates : entre l'artisan allemand encore gothique qui, en dépit de son étonnante originalité, demeurait astreint à l'exécution d'un programme compliqué de tableau d'autel, et le libre fils de la Renaissance italienne à son apogée, qui disposait à son gré d'une donnée très simple qu'il avait pu choisir lui-même. La comparaison entre eux ne comporte pas le « toutes choses égales d'ailleurs ». Mais on pourrait nous répondre que ce sont là des contingences historiques étrangères à l'acte créateur. Tenons-nous-en donc à la différence purement esthétique. De ce point de vue j'admets très volontiers avec M. Medicus que l'*intention* créatrice est toute différente chez Grünewald et chez Raphaël. J'admettrai même avec lui que l'œuvre du premier « ne veut pas être belle » *(das will nicht schön sein)* comme le veut l'œuvre du second. Pourtant nous estimons aujourd'hui que l'une et l'autre sont hautement et puissamment signifiantes, *sinnvoll*. Pourquoi alors devrions-nous *nous* réserver à l'une d'elles seulement le qualifica-

tif de « beau », du moins pris dans son plein sens ? Sans doute, dans le cas particulier du retable d'Isenheim, je comprends fort bien ce que M. Medicus veut dire quand il montre l'insuffisante unité de cette œuvre. Mais quand il parle plus généralement de cette « beauté » qui, selon lui, se trouverait chez un Raphaël et ne se trouverait *pas* chez un *Grünewald*, je me demande — c'est ici le point critique — s'il ne fait pas involontairement de cette beauté quelque chose qui tend à nous ramener à l'idée d'une norme objective absolue *(zeitloses Gesetz)*, qu'il avait rejetée tout d'abord. Certes, M. Medicus a soin d'ajouter que la beauté en question n'est qu'un idéal, et le propre d'un idéal est de ne pas être atteint dans le réel. Pourtant, le fait seul de poser une esthétique du beau comme distincte d'une autre ne semble-t-il pas impliquer que le beau est conçu comme quelque chose d'objectivement déterminable ? M. Medicus s'en défendra sans doute. Mais alors qu'est-ce que la beauté ?

Il faut bien avouer qu'elle est indéfinissable, en tant que beauté. Ou bien, en effet, le Beau est une idée métaphysique, que nous devons à Platon, chez qui elle tend d'ailleurs à se confondre avec l'idée du Vrai ou l'idée du Bien, ou même simplement celle de l'Etre ; c'est l'idée — faut-il dire pleine ou vide ? — de la perfection. Ou bien le Beau est le nom que nous donnons à une certaine impression purement individuelle et subjective de plaisir ou d'exaltation. Sous ces deux aspects, métaphysique et psychologique, le Beau est indéfinissable comme tel. Ou alors — mais nous savons déjà ce qu'il en faut penser — si l'on veut que le Beau soit définissable en tant qu'il serait concrètement réalisable, il ne peut être rien d'autre qu'un canon de la forme, qui doit même se préciser immédiatement et nécessairement en une formule *numérique* de la proportion parfaite, à la manière de la section d'or ; et l'on dira, par exemple, comme on le disait encore il n'y a pas longtemps à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, que la hauteur d'un corps d'homme normalement « beau » doit contenir exactement sept fois la hauteur de sa tête. Hors de là, le Beau est insaisissable.

C'est pourquoi, sans plus considérer maintenant la distinction faite par M. Medicus entre deux sortes d'esthétique, je doute fort que la notion du Beau puisse être le *principe* d'une esthétique quelconque. Principe, c'est-à-dire commencement ou ori-

gine. Un mot d'un poète moderne, qui n'est autre que Paul Claudel, m'a beaucoup frappé parcequ'il répond si bien à ce que je veux dire (je l'ai lu récemment je ne sais plus où) : « La beauté, dit Claudel, n'est qu'un sous-produit. » Un sous-produit, c'est-à-dire une résultante accessoire, ou même seulement le *nom* que nous donnons à cette résultante et que nous ne sommes même pas obligés de lui donner, encore qu'il ne puisse plus être supprimé de notre langage. Quelques-uns d'entre vous me trouveront peut-être paradoxal si je dis que la notion du Beau n'est au fond pas nécessaire à l'esthétique, parce qu'elle ne mène à rien. Mais, diront-ils, l'esthétique n'est-elle pas précisément et comme par définition la science du Beau ? Comment pourrait-elle se passer de cette notion, et s'il n'y a plus d'esthétique du Beau, que reste-t-il de l'esthétique ?

Je répondrai qu'il reste l'esthétique de l'*art*. Le beau est indéfinissable ; l'art, par contre, nous est donné concrètement dans des objets, qui sont les œuvres d'art. C'est de là et de là seulement qu'il faut partir. Depuis plus de 2000 ans, il y a une sorte de dialectique, tantôt franche opposition, tantôt tentative d'accord, qui se poursuit entre l'esthétique du beau et l'esthétique de l'art. L'esthétique du Beau, on vient de le rappeler, remonte à Platon, qui ne s'est guère occupé de l'art que pour le condamner comme imitation de l'apparence. L'esthétique de l'art remonte à Aristote, qui, lui, ne perd pas son temps à spéculer sur le Beau en soi, mais qui part très positivement de ce que nous appelons l'art et qu'il ramène à la notion générale de « faire ». L'esthétique aristotélicienne de l'art, c'est l'esthétique du « faire », du *schaffen*, du ποιεῖν. L'œuvre d'art est un objet qu'on fait, ποίημα, et l'artiste, le ποιητής, est celui qui le fait. Comment et pourquoi le fait-il, par quels moyens et pour quelles fins? Voilà ce qu'Aristote considère dans ce qui nous reste de son esthétique.

Celle-ci, naturellement, ne peut plus nous suffire, sinon justement par son point de départ. Mais elle nous incite à poursuivre dans la même direction et à nous demander, à notre manière de modernes, quel est le *sens de l'opération* artistique, le sens de l'art. On est contraint de répondre ici par le même mot si l'on répond, comme je fais : le *sens* de l'art, c'est précisément de conférer un *sens* au monde, par la création et l'imposition

d'une forme. Car le monde, *en soi,* n'a pas de sens ; il ne le prend que dans une forme. Par exemple, et pour préciser, je dirai que le sens de l'art de Goya est de conférer au monde un sens de cruauté. Cette cruauté de Goya, qui ne relève certainement pas de l'esthétique de la beauté comme l'entend M. Medicus, rien ne m'empêche pourtant de l'appeler belle. Mais rien non plus ne m'y oblige, et si je préfère l'appeler émouvante, ou bouleversante, ou hallucinante, rien n'est changé, sinon un vocabulaire. D'ailleurs, d'un art ou d'un artiste à l'autre, la portée du sens de l'œuvre est fort inégale ; elle peut se limiter jusqu'à dépasser à peine le local et le contemporain, comme elle peut s'étendre aussi fort loin dans le temps et dans l'espace. La valeur d'un art ou d'un artiste se mesure sans doute à son pouvoir plus ou moins grand de communiquer, d'imposer même aux autres hommes, et aux plus divers, son sens du monde. Mais alors, objectera-t-on, autant d'arts ou d'artistes, autant de sens différents ? Sans doute, mais l'esthétique que j'envisage ici n'est pas pour cela une esthétique relativiste. Car en dernière analyse elle se fonde toujours et partout sur la relation originelle de l'homme au monde, dans laquelle il y a des constantes. Ce sont ces constantes, et non pas mon dilettantisme, qui font que je peux admirer à la fois une peinture chinoise, un portrait de Rembrandt et un paysage de Claude Monet.

Je rejoins ici pour finir, après le détour d'une divergence, la définition initiale que M. Medicus a donnée de la forme esthétique, définition qui ne faisait pas encore intervenir la notion du Beau et qui, pour cela même, me semble-t-il, peut être tenue pour universellement valable. Car dire, comme il fait, que la forme esthétique est un rapport *signifiant* et unifiant entre les éléments d'un contenu — ce contenu étant la réaction d'un être humain devant le monde — et dire, comme je fais, que le propre de la forme esthétique, de l'art en un mot, est de conférer un sens au monde, cela revient au même.