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

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 8 (1948)

Artikel: Être et valeur en esthétique : attitude réaliste et attitude idéaliste

Autor: Piguet, J.-Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-883484

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

Être et valeur en esthétique.

Attitude réaliste et attitude idéaliste

par J.-Claude Piguet

Qu'est-ce que le Beau? A cette question, que toutes les esthétiques classiques ont posée, Kant a donné une nouvelle forme: comment juge-t-on du Beau? L'effort critique du philosophe de Kœnisberg substituait à l'ontologie le problème de la connaissance. Mais, de nos jours, les esthéticiens semblent revenir à la question classique; R. Bayer ou Et. Souriau se demandent: qu'est-ce qu'une œuvre d'art?

Cette nouvelle question peut paraître tout identique à la première. Se demander ce qu'est une œuvre d'art, c'est sous-entendre que cette œuvre est belle et c'est chercher ce qui la constitue dans sa beauté; sinon, la question même n'appartiendrait plus à l'esthétique, mais à la métaphysique pure. Les différences sont cependant sensibles: l'esthéticien moderne, au rebours du classique, néglige le «beau naturel», qu'il a tendance à considérer comme un cas particulier du beau créé. D'autre part, le Beau n'est plus pour lui une sorte d'entité métaphysique manifestée à des degrés variables dans des réalités sensibles. A l'esthétique «d'en-haut», métaphysique et déductive, Fechner avait substitué l'esthétique «d'en-bas», scientifique et constructive. L'esthéticien moderne adopte une curieuse attitude de compromis: il tient à fonder son enquête sur des données vérifiables, et en cela il est l'héritier du positivisme. Aussi bien conserve-t-il la méthode critique que Kant lui a léguée. Mais en même temps il cherche à dépasser le positivisme pour atteindre des positions ontologiques, et à dépasser le criticisme pour toucher au métaphysique. Il «met entre parenthèses» ontologie et métaphysique, comme pour y atteindre avec plus de sûreté; chacune de ses démarches positives et critiques visent intentionnellement le métaphysique.

Il est possible de se demander ce qu'est une œuvre d'art de deux manières différentes, et l'on peut distinguer à ce propos l'ontologie philosophique de l'ontologie esthétique. L'une et l'autre, il est vrai, se demandent quelle «valeur de réalité» offrent les œuvres dites belles, mais la première l'établit par rapport aux réalités non esthétiques. Elle situe les œuvres belles dans l'ensemble de toutes les réalités existantes. L'ontologie esthétique cherche au contraire quelle valeur de réalité commune ont les œuvres d'art, en les rapportant les unes aux autres en tant qu'elles sont belles. Elle définit le trait spécifique qui les fonde ontologiquement à l'intérieur du monde du Beau. L'ontologie esthétique est donc une partie de l'ontologie philosophique.

Posons tout d'abord un principe qui dirige toute recherche ontologique en esthétique: le respect de l'autonomie de l'œuvre d'art. Hegel l'a formulé avec une grande netteté: pour lui, l'art n'est jamais un moyen au service d'une certaine fin. Des moralistes comme Diderot avaient affirmé précisément que le but de l'art était l'édification morale: l'auteur des premiers «Salons» s'emportait au nom de la vertu contre la peinture des «tétons et des fesses». «Si au contraire, dit Hegel, au lieu de situer le but final de l'art en dehors de l'objet [artistique], nous y voyons une détermination immanente à l'objet lui-même, nous sommes amenés à envisager l'œuvre d'art en soi et pour soi» [1]. Le but de l'art, c'est donc l'œuvre d'art. «Le poète vise le poème», a dit H. Delacroix. Par conséquent, tout le phénomène artistique est condensé esthétiquement dans l'œuvre créée. L'esthétique doit donc envisager l'œuvre d'art, et rien qu'elle. «Nous n'avons devant nous qu'une seule représentation, à savoir qu'il y a des œuvres d'art» [2]. L'ontologie esthétique cherche le fondement de la seule œuvre d'art; elle n'explique pas l'œuvre par autre chose qu'elle-même, et en respecte la souveraine autonomie.

Le problème ontologique de l'esthétique consiste ainsi en un effort d'analyse du concept «œuvre d'art». Distinguons d'emblée deux classes d'attributs: la «matière» et l'«esprit» d'une œuvre

---

[1] HEGEL, *Cours d'esthétique,* Aubier, I, 78.
[2] HEGEL, *ibid.*, I, 14.

d'art [3]. Toute œuvre d'art s'inscrit dans la matière: elle est objet d'intuition dans l'espace ou dans le temps; elle présente un groupe de qualités que nous nous représentons comme stable, indépendant de nous, et situé dans l'espace ou le temps. Ces définitions rejoignent celles que donne A. Lalande, dans son *Vocabulaire*, des termes *matière* et *corps*. Toute une série de prédicats peuvent se rapporter à la matière de l'œuvre d'art ainsi conçue.

D'autres attributs, en revanche, sont irréductibles à la «matière»: certaines qualités d'émotion, de sentiment, de vie, etc., appartiennent manifestement à une œuvre d'art et ne peuvent pourtant être groupées sous la rubrique «matière». Rangeons-les sous celle «d'esprit».

Ce que nous voulons montrer, c'est précisément que la compréhension du concept «œuvre d'art» ne peut se réduire à celle du concept «matière de l'œuvre d'art». Cet autre chose qui s'impose à l'analyse, nous l'appelons «esprit». Mais avant de nous attaquer à cette tâche, nous voulons préciser un point important, et prévenir une équivoque.

En opérant cette distinction entre les attributs «matériels» et «spirituels» d'une œuvre d'art, nous ne voulons certes pas dire que les attributs eux-mêmes sont matériels ou spirituels. Tout attribut est en effet nié ou affirmé, par un juge, d'un certain objet. Par là, tout attribut est une *forme* «attribuée» à l'objet par le sujet qui juge. Notre distinction «matière-esprit» s'applique précisément à l'objet envisagé: certains attributs sont «inhérents» à la matière de l'œuvre d'art, d'autres à sa «qualité spirituelle». Ainsi «marbre de Carrare» est un attribut inhérent à la matière de la statue considérée; par abréviation, nous parlons dans ce cas d'attribut matériel. Il reste donc entendu que tous les attributs matériels explicitent des formes différentes de la matière; mais ils sont formes pour l'esprit qui attribue le prédicat. Relativement à l'objet auquel celui-ci est attribué, ils sont inhérents soit à la matière, soit à l'esprit d'une œuvre d'art.

Cela dit, nous allons constater l'insuffisance des attributs matériels pour rendre compte d'une œuvre d'art.

---

[3] Cette distinction est posée ici *a priori* et de manière quelque peu abrupte. Nous en avons montré la nécessité dialectique dans notre *Découverte de la musique*, la Baconnière, Neuchâtel, 1948.

L'ontologie esthétique doit chercher, parmi la multitude des attributs du concept «œuvre d'art», un attribut spécifique, qui différencie nettement les œuvres artistiques de celles qui ne le sont pas, et par là-même les œuvres belles des œuvres indifférentes. Si l'on n'envisage que les attributs inhérents à la matière de l'œuvre d'art, on voit qu'on peut les classer en deux groupes: tout d'abord, une série d'attributs qui sont des déterminations particulières de la matière (ainsi l'harmonie, la congruence, la proportion, la couleur, l'unité dans la variété, etc.). Ces déterminations, accidentelles au point de vue de l'ontologie philosophique, sont présentées comme essentielles en ontologie esthétique. Cette transmutation de l'accident en essence marquerait la spécificité des œuvres d'art au sein du genre que constitue l'ensemble des réalités existantes, c'est-à-dire la spécificité de l'ontologie esthétique.

Un second groupe de ces attributs matériels serait constitué par ceux qui désignent non pas telle détermination particulière de la matière, mais certaines propriétés de la matière en général. Un de ces traits propres à toute matière — quelle que soit la détermination particulière de cette dernière — serait envisagé comme distinctif et suffirait à rendre compte de la nature de l'œuvre d'art.

Dans le premier cas, on se demande quelle est la disposition matérielle privilégiée qui constitue l'œuvre d'art; dans l'autre cas, on cherche ce qui est requis d'une manière spécifique, mais générale, de la part de la matière pour constituer l'œuvre d'art. A un point de vue critique, il s'agit de savoir, dans le premier cas, si telle ou telle disposition matérielle convient à l'explication de l'œuvre, et, dans le second cas, s'il est légitime de chercher dans la seule matière un trait distinctif.

Notre propos n'est pas de nous attacher aux déterminations particulières de l'œuvre d'art; nous cherchons ce qui est requis, du côté de la matière et de l'esprit, pour fonder une ontologie esthétique. Aussi allons-nous présenter une théorie qui met en jour un attribut général de la matière et le considère comme spécifique; il nous suffira d'étayer cette théorie en considérant quelques doctrines classiques. Dans celles-ci, ce n'est pas à la matière en général qu'il est fait appel, mais à des déterminations particulières de cette matière. Nous voulons donc montrer qu'une théorie générale du matérialisme esthétique est insuffisante, et

que certaines applications particulières dont l'histoire témoigne ne peuvent en fait manquer de faire appel à autre chose qu'à la matière.

Toute matière est malléable; elle est susceptible d'opérations diverses modifiant sa disposition extensive. Le sculpteur est en face d'un bloc de marbre qu'il transforme en statue. Les opérations artistiques se situent non pas dans le «penser», mais dans le «faire»; le poète est un «faiseur» pour les Grecs et ne devient «penseur» que pour certains poètes et critiques romantiques.

Le monde du «faire» s'oppose au monde du «penser» comme ce qui est extérieur à ce qui est intérieur. Faire, c'est créer ou manier des choses; penser, créer ou manier des idées. «La chose s'oppose à l'idée comme ce que l'on connaît du dehors à ce que l'on connaît du dedans. Est chose tout objet de connaissance qui n'est pas naturellement compénétrable à l'intelligence» [4]. Par conséquent, si l'œuvre d'art est une chose faite, elle s'offre à nous comme de l'extérieur; si elle n'est pas naturellement compénétrable à l'intelligence, c'est qu'elle est autre que celle-ci. Une œuvre d'art s'offre donc à nous comme une *altérité:* elle est autre que moi. L'artiste cherche donc à informer la matière, qu'il conçoit comme distincte de la donnée qu'il en saisit imaginativement. Il tente de faire coïncider une vision imaginative, qui résulte de son travail personnel d'élaboration portant sur de nombreuses images données, avec des figures matérielles; sa vision imaginative, qui lui appartient en propre, se transpose dans la matière et devient altérité.

Des deux attributs de la matière que nous venons de signaler, la malléabilité et l'altérité, envisageons le premier.

La malléabilité de la matière exploitée par l'art ne se comprend pas sans un sujet qui en profite. L'acte par lequel l'artiste informe une matière malléable s'appelle «opération». La matière conserve la trace des opérations qui l'ont affectée. Cette «trace opératoire» transforme-t-elle la matière en matière artistique et marque-t-elle le trait distinctif de cette dernière?

---

[4] Emile DURKHEIM. *Les règles de la méthode sociologique,* préface de la IIème édition, p. XI.

M. Raymond Bayer [5] le pense. Pour lui, la matière n'est artistique qu'au moment où elle subit des opérations qui la modifient extensivement. L'œuvre d'art est la somme des opérations portées sur elle. Cette proposition ne peut naturellement se soutenir que dans une ligne réaliste. Ecoutons M. Bayer défendre le *Réalisme opératoire:* «Insistons bien sur le réalisme opératoire du beau. Dans tout objet d'art, laissé comme sa trace et sa signature, gît le parcours immobilisé d'une activité. Un *vibrato* spécifique a fait courir la plume, a posé le pinceau. Il en résulte, pour le trait de chaque artiste, un ressenti de lignes qui n'est qu'à lui, un certain rythme personnel, comme un confession de la main. Car il y a la main. J'insiste, Messieurs, sur ce fait élémentaire qu'il y a la main. L'objet beau, c'est une trace d'action, une trace de manœuvre. Ce réalisme opératoire, que les artistes de la Renaissance imposaient avec une autoritaire évidence, confère sa physionomie au monde du beau. Il lui donne ses aspects: peut-être, c'est là notre hypothèse, fournit-il, en outre, son explication, donne-t-il lieu, en outre, de le comprendre». M. Bayer attaque la méthode psychologique: comment expliquer que *mes* sentiments passent dans *la* chose? «Il faut *démentaliser l'esthétique!*» Et plus loin: «L'esthétique mentale est une esthétique des spectres». Par mental, M. Bayer entend psychologique. Rappelons quelques règles et préceptes de M. Bayer: «L'œuvre est le bilan même des opérations de l'artiste». «J'appelle *réalisme*, en esthétique, ce commentaire qui, sorti d'une chose, retourne à la chose». «Je ne saurais rien dire de l'œuvre, rien de topique en toute rigueur, qu'aussi loin — mais pas plus longtemps, que je touche une opération». En conclusion, «le réalisme opératoire... aboutit donc à une esthétique considérée comme physique générale des aspects, qui serait la connaissance du monde sensible de l'art».

D'une manière générale, il semble y avoir cercle vicieux dans cette doctrine. Si l'attribut spécifique de l'œuvre d'art est l'opération qui porte sur elle, il faut que cette notion d'opération soit réellement spécifique, ce qui n'est pas le cas ici. Car toute matière, quelle qu'elle soit, peut être l'objet d'une opération,

---

[5] *De la méthode en esthétique,* Revue philosophique, janvier-mars 1947.

et toute matière devient ainsi indifféremment belle. Comment distinguer les opérations industrielles, pratiques, commerciales, utilitaires, si ce n'est par la fin? On dira que la fin de l'opération artistique est une œuvre d'art, mais d'où provient alors le caractère artistique de la fin? On voit l'impasse logique à laquelle aboutit la pensée de M. Bayer: son critère n'est pas spécifique.

Cela tient à ce qu'un attribut essentiel de l'opération a été oublié: sa *qualité*. En effet, toute création, qu'elle soit artistique ou non, nécessite la mise en œuvre de certains moyens en vue d'une fin proposée. L'ensemble de ces moyens constitue la technique: Ce qui peut différencier une création artistique d'une autre, c'est, à notre point de vue, la qualité concrète de cette technique: c'est le choix des normes qui la dirigent. La notion d'opération, à elle seule, ne fait qu'impliquer l'usage d'une technique opératoire, sans prescrire quelle doit être cette technique. Par conséquent il faut faire intervenir la qualité de l'opération matérielle, qui dépend de la qualité de la technique employée. L'une et l'autre, précisément, ne peuvent être appréciées qualitativement si ce n'est à l'aide d'un critère distinct d'elles: on n'évalue pas la qualité d'un objet de pensée en prenant cet objet même pour mètre. Par conséquent, ce critère de l'opération n'est valable que si je détermine, à l'aide d'un autre critère, la qualité de cette opération. Ce nouveau critère ne serait-il pas précisément l'esprit?

Pratiquement, la position de M. Bayer revient donc à considérer l'opération comme déjà artistique d'essence, la technique employée comme déjà esthétique, sans qu'on ait à se demander grâce à quoi elles sont précisément artistiques. L'attribut spécifique est compris implicitement dans la notion que M. Bayer manie — et c'est là un avantage —, mais il y est compris en tant qu'inconnue — d'où le défaut du réalisme opératoire.

L'analyse scientifique des opérations effectuées sur un objet artistique n'est valable méthodologiquement que si cet objet est préalablement défini comme artistique. C'est ce qu'a vu avec acuité Pius Servien, qui suppose un sujet électif privilégié, perméable aux œuvres belles et imperméables aux laides (ou aux indifférentes). Sur ce choix se greffe une analyse des opérations. Certes, Servien pose son sujet comme une pure hypothèse: c'est l'X de son équation. Mais, au moins, cet X est posé.

Ainsi on ne peut sauver le réalisme opératoire qu'en faisant intervenir la qualité de l'opération matérielle. L'insuffisance de ce matérialisme théorique va ressortir encore mieux à l'étude de doctrines classiques.

Que l'on prenne la définition classique de la beauté comme harmonie; saint Thomas [6] écrit: «Car, pour qu'il y ait beauté, il faut que les parties d'un tout soient régies par la proportion qui convient: dans les mélodies, en effet, l'harmonie résulte du rapport convenable entre les nombres. Et ainsi en est-il de toute harmonie, quelle qu'elle soit». Saint Augustin dit de même [7]: «Omnis pulcritudo est partium congruentia cum quadam suavitate partium».

On peut interpréter ces définitions de l'harmonie ou de la congruence dans un sens «sentimentaliste», comme Guillaume d'Auvergne [8] qui dit: «Si nous voulons définir ce qu'est le beau, consultons notre expérience intérieure»; mais cette interprétation va dans notre sens: la matière ne suffit pas à spécifier le beau. En effet, l'harmonie, l'*aptum* deviennent un *decet* qui ne se conçoit pas, selon certains philosophes médiévaux, sans une participation de l'émotion, de l'*interior favus* de Mathieu de Vendôme.

Mais tentons l'interprétation de ces définitions dans un sens pythagoricien: les proportions numériques déterminent matériellement l'œuvre d'art. En fait, la conception pythagoricienne est rarement matérialiste; elle aboutit normalement à l'intelligible. Cassiodore, par exemple, développe une dialectique de la musique, dont les quatre étapes sont les suivantes: 1° plaisir et agrément des sons; 2° passage à une mathématique confuse; 3° passage des proportions réalisées aux nombres intelligibles; 4° passage des nombres intelligibles à l'unité, et extase mystique.

Le caractère intérieur de l'harmonie est manifeste chez Boèce, pour qui il faut se replier sur soi-même pour découvrir l'harmonie fondamentale. L'esthétique pythagoricienne prend aussi

---

[6] Cité par E. de BRUYNE, *L'esthétique du moyen âge*, Louvain, 1947, p. 221.

[7] *Ep.* 3, p. l. 33, 65. Cité par E. de Bruyne.

[8] Cité par E. de Bruyne, p. 109.

volontiers un tour théologique étranger au réalisme: saint Augustin dit que Dieu a disposé toutes choses dans le nombre, la mesure et le poids. La création humaine imite donc la création divine.

Que l'on envisage encore les théories médiévales de l'*éclat*. «L'or est beau parce qu'il brille», disent les néoplatoniciens. «Ce qui constitue la perfection et la beauté des choses corporelles, c'est la lumière», dit Robert Grosseteste [9]. La question est ici de savoir si l'on doit envisager l'éclat comme «qualité primaire» ou «secondaire»; Descartes le juge secondaire. Mais pour Aristote — et pour Whitehead et Alexander — il est primaire; il appartient à l'objet, et ne dépend pas d'une réaction de notre esprit [10]. Selon les médiévaux, l'éclat apparaît comme qualité primaire; mais il n'est en aucun cas un attribut de la matière. Bien au contraire, il s'oppose à celle-ci. Cette notion d'éclat, d'origine arabe, caractérise un grand courant mystique où elle apparaît comme principe métaphysique formel. Pour Albert le Grand et Ulric de Strasbourg, la proportion pythagoricienne caractérise la matière d'une substance esthétique, et la lumière en est la détermination formelle. La lumière devient même Dieu: Dieu est toute lumière.

La doctrine de l'imitation semblerait d'abord venir à l'appui de la thèse de M. Bayer: si l'artiste copie la nature, il ne doit rien y avoir de plus dans l'œuvre d'art que dans la nature. Par conséquent la matérialité de l'œuvre d'art suffit à expliquer sa beauté. Certes, aujourd'hui, personne n'ose encore soutenir cette doctrine. Sous la forme que lui a donnée Taine, elle est périmée et ne fournit qu'un médiocre appui à la position de M. Bayer. Mais l'imitation pour les philosophes médiévaux est tout autre chose que pour Taine.

Taine soutient en effet qu'il y a dans la nature des lois qui font que ce qui est, *est*. L'art, devant faire «quelque chose» qui *soit*, doit retrouver la loi naturelle en la dépouillant de tout l'accidentel et le contingent qui s'y trouvent réellement mêlés. Les «traits dominateurs» de la réalité doivent être valorisés dans la création. Ainsi s'instaure un parallélisme entre les caractères

---

[9] Cité par E. de Bruyne, p. 73.

[10] Voir Maurice GEX, *Variétés philosophiques*, Lausanne, 1948, p. 47.

dominants de la nature et de l'art, qui est garant de beauté. Les valeurs naturelles commandent en effet les valeurs artistiques; on les y retrouve à l'état pur. Ingres développe des théories semblables [11].

Mais l'esthétique médiévale est plus complexe que cela. Elle ramène l'art à la nature, mais par dessus la matière. L'imitation de Plotin n'est pas celle de Taine. Et Plotin n'est pas un isolé: pour Robert Grosseteste, on imite le modèle spirituel par la forme; toute œuvre est expressive de l'idée qui l'a conçue. Or la forme, l'idée, s'opposent pour cet auteur à la matière. Citons même une curieuse théorie de l'imitation: le modèle imité peut être indifféremment beau ou laid: il suffit qu'il soit bien imité pour que l'œuvre devienne belle. Car le beau réside dans le fait même de l'imitation. On voit bien, dans cette dernière théorie, que par «fait de l'imitation» on entend «valeur de l'imitation», sinon il serait logiquement inacceptable que quelque chose de laid dans la nature devienne beau quand on l'imite servilement. «L'équation personnelle» est seule garante de la valeur de l'imitation, c'est-à-dire de la beauté de l'œuvre.

Ainsi l'esthétique médiévale, où l'on pouvait espérer trouver de quoi justifier la position de M. Bayer, témoigne dans un sens contraire. Avouons que nous avons été frappé de cette tendance à dépasser un matérialisme exclusif. Il apparaît ainsi que justifier le beau par des déterminations particulières de la matière est insuffisant, et que le réalisme abrupt est battu. Nous ne pensons pas que le réalisme opératoire de M. Bayer constitue une exception.

Il reste cependant certain qu'au premier abord l'œuvre d'art se présente comme matérielle. Mais la spécificité du beau échappe à une tentative d'explication purement «matérialiste». Aussi convient-il de faire intervenir «autre chose» que la matière, et cela ne peut être, pour reprendre une distinction classique, que l'esprit.

---

[11] «Copier tout bonnement, tout bêtement, copier servilement ce qu'on a sous les yeux; l'art n'est jamais à un si haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la Nature qu'on peut le prendre pour la Nature elle-même» (Ingres, cité par Maurice DENIS, *Théories*, Rouart, 1920, p. 96).

Personne n'ayant jamais nié l'aspect matériel des œuvres d'art, nous n'aurons pas à nous demander s'il est possible de les considérer comme des réalités purement spirituelles, existant au même titre qu'une idée ou un sentiment. En effet, ce que nous avons dit du «monde du faire» opposé au «monde du penser» est communément admis. Mais comme ce monde du faire semble receler quelque part de pensée, nous avons à poser la question suivante: ne serait-ce pas l'esprit qui est spécifiant, et l'élément spécifique de l'œuvre d'art, toute matérielle qu'elle se présente, ne serait-il pas spirituel?

Disons d'emblée que cette solution sera la nôtre; mais il s'agira de préciser la part de l'esprit et de la matière dans l'œuvre d'art sans jamais sacrifier aucun des attributs matériels que nous avons décelés (altérité, malléabilité, etc.), et en respectant la parfaite autonomie de l'œuvre d'art, en accord avec notre premier principe d'ontologie esthétique.

Comme le début de cette enquête a pris un tour très empirique, et que nous désirons aboutir à des conclusions métaphysiques, nous signalerons les positions positives du problème, en nous attardant à une métaphysique idéaliste.

C'est, nous l'avons vu, à l'altérité de l'œuvre d'art que nous sommes sensibles; et en cela cette œuvre nous apparaît comme matérielle. Mais quelque réflexion nous amène à en considérer tout aussi bien la «mêmeté». Il suffit en effet de s'interroger sur son origine: cette altérité n'a-t-elle pas été créée? Or on ne crée pas de l'altérité pure, et il y a dans l'œuvre d'art quelque chose qui n'est pas absolument hétérogène à l'activité créatrice. Il s'agit ainsi d'expliquer ce double caractère.

L'école psychologique a cru que cette homogénéité tenait à des facteurs affectifs. La création manifesterait une «transposition», comme dit Ribot, des sentiments dans la matière: «Tout ce que [Liszt] voit, tout ce qu'il éprouve, se transpose en sons» [12]. La beauté d'une œuvre d'art se mesurerait donc à la qualité du sentiment transposé dans la matière; le créateur a vécu ce sentiment, et le contemplateur le revit en vibrant à l'unisson. Le trait distinctif de la beauté tient donc au sentiment qu'elle suscite en nous.

---

[12] Théodule RIBOT, *La logique des sentiments*, p. 143.

Est-il besoin de le dire? Ce ne sont plus alors les qualités de l'œuvre que j'envisage, mais celles de mon sentiment. Rien n'est plus contraire au principe de l'ontologie esthétique que de faire appel à une réalité extérieure à l'œuvre d'art pour expliquer celle-ci, et de considérer encore comme purement affectifs, et donc infiniment variables, les rapports de l'œuvre et de cette réalité.

Mais passons à un niveau métaphysique: «L'œuvre d'art n'est œuvre d'art qu'en tant qu'Esprit», dit Hegel[13]. C'est cependant dans la pensée de Fichte, interprétée en un sens esthétique, que nous avons trouvé une position type, où l'œuvre d'art est presque intégralement réduite à l'esprit. L'esprit et la matière y apparaissent dosés d'une manière opposée à celle de M. Bayer, mais aussi unilatérale: métaphysiquement et ontologiquement, la réalité de l'œuvre d'art ne dépend, pour Fichte, que de son idéalité. Du reste, nul n'a été caractérologiquement moins sensible au monde extérieur, à la diversité et à la multiplicité de la matière, que ce philosophe, qui insiste sur l'unité de l'esprit et néglige souvent la diversité du donné.

Pour Fichte, la matière est un réceptacle plastique, un moule qui épouse les inflexions de l'acte créateur. Elle est quelque chose de négatif, qui cerne et limite l'affirmation du Moi. L'essentiel est cette affirmation du Moi, à laquelle le non-Moi donne un relief. Le Moi ne crée pas de l'extérieur pur; il se crée lui-même, et, pour cela, se donne un obstacle; il se pose en s'opposant. La chose créée n'est donc qu'une forme du Moi; sa matérialité est un moule négatif que le Moi s'est donné, et qui vaut par la seule forme qui s'y est figée.

Du reste, pour Fichte, le Moi nouménal, c'est-à-dire l'Unité de l'aperception pure, se sert d'un intermédiaire pour s'affirmer: l'imagination créatrice crée des êtres concrets (le non-Moi), face auxquels le moi empirique peut prendre une infinité d'attitudes possibles, non déterminées par le seul acte de l'Unité pure. En d'autres termes, le Moi se dédouble: il se crée lui-même, mais la partie empirique du Moi peut considérer les créations du Moi nouménal sous des aspects indéterminés. C'est dire que l'artiste crée des êtres concrets polyvalents dont la puissance suggestive

---

[13] *Cours d'esthétique*, Aubier, I, 54.

dépasse toujours la somme des déterminations que l'on porte sur eux.

L'œuvre d'art est donc une forme de l'esprit; elle est avant tout idéalité, et ce que l'on appelle «matière» se résorbe, à un niveau supérieur, dans l'Unité de l'aperception pure. L'esthétique ne semble pas alors se distinguer de la philosophie de l'esprit. C'est en tout cas la solution à laquelle parvient le fichtéen Gentile. Pour lui, l'artiste idéalise la réalité et exprime son moi; c'est dans la catégorie du Moi transcendantal — quasiment impersonnel à force d'être personnel — que gît la raison de l'universalité de l'œuvre d'art. Expliquer une œuvre devient impossible si l'on s'en tient au seul objet; car l'on ne peut relier entre eux des objets qui sont des mondes en soi, des objectivités fermées. L'histoire de l'art, c'est donc l'histoire de l'esprit, c'est-à-dire l'histoire de la philosophie.

Nous allons retrouver, chez Fichte et chez M. Bayer, les mêmes difficultés: on se souvient que, pour M. Bayer, la notion d'opération matérielle ne permettait pas de différencier les opérations artistiques de celles qui ne le sont pas; le principe de différenciation était impliqué comme inconnue, et ne pouvait découler logiquement du concept même d'opération.

Chez Fichte, la notion de création ne permet pas non plus cette différenciation. L'Unité de l'aperception pure se suscitant des obstacles matériels afin de se mieux réaliser, on ne voit pas pourquoi elle se réalise sous le mode tantôt artistique, tantôt commercial, pratique, théorique, philosophique, etc. La diversité des activités spirituelles ne peut s'expliquer que si l'on admet dans le Moi une pluralité de fonctions incompatible avec l'Unité de l'aperception pure. Le moi se dédouble, avons-nous dit; ce n'est point assez; il devrait se multiplier. La multiplicité reste toujours incompréhensible chez Fichte, que ce soit celle des activités du moi, comme ici, celle des consciences empiriques, comme nous le verrons plus loin, ou celle des données empiriques. On ne peut admettre — comme on le fait communément — l'altérité comme principe de multiplicité, puisque l'altérité n'est chez Fichte que l'envers de l'unité pure. La notion de création exige donc un principe de différenciation.

Il y a ainsi une déficience, chez Fichte, comme il y en avait

une (la qualité de l'opération matérielle) chez M. Bayer. L'altérité de l'œuvre d'art, c'est-à-dire un des attributs essentiels de la matière, reste inexpliquée. Cette altérité est un fait éprouvé que la métaphysique de Fichte rend incompréhensible. Fichte ne peut expliquer pourquoi le créateur se manifeste dans la matière, c'est-à-dire dans l'altérité. Pourquoi le compositeur ne raconte-t-il pas sa symphonie?

Ainsi, chez Fichte comme chez M. Bayer, nous trouvons, symétriques, deux impasses logiques semblables, et, inverses, deux déficiences: le premier néglige la matière; le second, l'esprit.

Aussi faut-il admettre qu'on ne peut trouver dans un principe unique et exclusif — matière ou esprit — la possibilité d'expliquer ontologiquement une œuvre d'art. Nous posons donc maintenant, à titre d'hypothèse métaphysique, une complémentarité entre l'esprit et la matière. La spécificité de l'œuvre d'art ne peut être trouvée qu'en considérant une relation fonctionnelle entre l'esprit et la matière (comme le fait M. A. Reymond) et en cherchant dans les diverses modalités de cette relation un principe de différenciation. Nous tirerons de cette hypothèse métaphysique une hypothèse ontologique: l'œuvre d'art est à la fois esprit et matière, dans une proportion qu'il faut préciser. On ne l'explique qu'en se référant à cette relation fonctionnelle.

L'ontologie esthétique cherche donc à définir quelles relations l'esprit et la matière soutiennent dans une œuvre d'art, et quelle part de chacun d'eux constitue cette dernière ontologiquement. Cette orientation de l'ontologie fait déjà supposer que nous aboutirons à un monisme métaphysique.

Nous avons déjà reconnu l'altérité de la chose artistique, laquelle était précisément chose et non idée. Cette chose nous est naturellement fermée, et nous pouvons ne pas la comprendre, alors même que l'explication conceptuelle qu'on nous en donne est compréhensible. On sait assez que l'on peut comprendre clairement le *Manifeste du surréalisme* et considérer comme hermétique un poème de Breton. De même la compréhension de la musique est distincte de celle des règles de l'harmonie ou de la chronique du critique autorisé.

C'est que la chose artistique, par opposition à l'idée, apparaît comme polyvalente. Un concept est univoque; sa compréhension et son extension sont rigoureusement définis, ou tendent à l'être. La polyvalence conceptuelle — car elle existe — est distincte; elle résulte de l'interférence de déterminations univoques. Certes, il subsiste, dans tout concept, quelque halo confus irréductible, celui-là même qu'exploite le poète. Mais l'idéal du logicien et du philosophe est de substituer à une multiplicité confusément polyvalente une unité organique, un réseau net et distinct de relations univoques.

La chose artistique se pose comme polyvalence. Certes, chacun y inscrit progressivement des relations univoques; mais la diversité qualitative de ces relations témoigne de la polyvalence intrinsèque de la chose. A son sujet, je puis dire beaucoup de choses — ou ne rien dire; même les contradictions conceptuelles semblent l'enrichir. Ce pouvoir qu'a une œuvre d'art de subir tant d'empreintes diverses, nous le ressentons soit comme un appel, soit comme un signe de notre impuissance. Ou bien la polyvalence nous attire — et nous nous mettons à la tâche pour débrouiller cette multiplicité confuse —, ou bien nous nous refusons à cette entreprise, persuadés de son inutilité, et nous nous confinons, comme J. Lemaître, dans une attitude agnostique et impressionniste, nous contentant de témoigner publiquement du choc intérieur reçu, sans nous préoccuper de ses causes. On peut dire que, face à la conscience unifiante, la polyvalence d'une matière artistique est le témoignage le plus net de son altérité.

Cependant, l'on peut distinguer deux groupes dans les multiples déterminations qu'est susceptible de subir une polyvalence artistique; les *déterminations primaires* sont celles qui apparaissent comme inscrites dans la chose elle-même, et les *déterminations secondaires* semblent relever d'une réaction subjective. Les déterminations primaires sont mises en jour lorsqu'on analyse la matière artistique de la même manière qu'on analyse une réalité scientifique. Ainsi, la prédominance de certaines formules techniques chez un peintre ou un poète, l'emploi d'une langue argotique chez un romancier, le caractère d'un personnage de comédie, etc., sont des déterminations primaires. Sont secondaires, en revanche, les déterminations que l'on ne considère ni comme objectives ni, en quelque sorte, comme impersonnelles: le climat

d'une œuvre musicale, l'atmosphère d'une tragédie, etc. La plupart des écrits sur la musique sont en général faits de déterminations secondaires; celles-ci sont subjectives et n'ont de réalité que dans le sujet.

Nous affirmons que *toutes* les déterminations qui constituent une œuvre d'art sont primaires en ce qu'elles sont inhérentes à l'objet, et secondaires en ce que l'esprit est leur seul fondement[14]. Le réaliste n'envisage que les déterminations primaires, et croit que les déterminations secondaires sont une conséquence de certaines interférences de déterminations primaires. Il considère que l'œuvre peut se passer de l'apport du sujet. L'idéaliste réduit les déterminations primaires à n'être que des modes de déterminations secondaires. A notre avis donc, tous deux ont tort, car c'est l'ensemble des déterminations primaires et secondaires qui constitue intrinsèquement une œuvre d'art. Les unes et les autres la constituent dans sa réalité — et non seulement les primaires comme le croit le réaliste. Mais les unes et les autres sont d'essence spirituelle — comme le pense l'idéaliste. Seulement elles se trouvent «réalisées» dans la chose, et non pas uniquement dans l'esprit.

Cela revient donc à dire que toute détermination ontologique d'une œuvre d'art suppose un sujet qui a valorisé celle-ci. La détermination *paraît* primaire quand la valorisation porte sur une norme d'où découlent, à titre nécessaire, certaines conséquences, qui semblent inhérentes à l'objet; elle paraît secondaire quand l'intermédiaire d'un système technique élaboré fait défaut[15]. Mais la valorisation personnelle d'un sujet est toujours présente dans toute œuvre d'art; psychologiquement, elle brise les cadres utilitaires de la connaissance ordinaire et groupe des entités sensibles dans une construction personnelle. Philosophiquement, elle manifeste la personne dans la chose.

Sans vouloir insister sur le rôle de la valorisation en art, nous nous bornons à en signaler deux propriétés importantes. Considé-

---

[14] Nous avons montré comment l'auditeur de musique retrouve les déterminations ontologiques de l'œuvre en se substituant au créateur; cf. *Découverte de la musique,* p. 167 sqq.

[15] *Découverte de la musique,* p. 188.

rons tout d'abord son individualité: du côté du créateur, il y a élection libre — suivant des préférences personnelles — de normes et de principes techniques qui dirigent plus ou moins harmonieusement la création. Du côté du contemplateur, il y a recréation de l'œuvre par une sensibilité qui vibre au contact de la beauté d'une façon tout individuelle. En bref, la valorisation paraît inhérente au sujet qui évalue; elle est individuelle.

Mais, d'autre part, il faut constater aussi que la valorisation du contemplateur — si individuelle soit-elle — coïncide avec celle du créateur: le contemplateur ne vibre pas n'importe comment au contact de l'œuvre; certaines vibrations lui semblent dictées de l'extérieur en harmonie avec celles du créateur. Les déterminations dont est susceptible une œuvre polyvalente sont, nous venons de le voir, secondaires parce qu'elles ne peuvent se passer d'une valorisation individuelle, et primaires, parce que ces valorisations semblent «réalisées» dans une chose. La communion entre le créateur et le contemplateur est un fait dont il faut rendre compte; elle n'a lieu que face à un spectacle identique. Elle n'est pas intersubjective seulement, car ce n'est pas, quand j'écoute la *Vème symphonie,* la personne historique de Beethoven qui m'émeut, mais sa personne artistique telle qu'elle apparaît dans son œuvre.

La valorisation est donc individuelle; mais deux valorisations individuelles peuvent coïncider qualitativement. La valorisation est-elle donc détermination primaire ou secondaire de l'œuvre d'art?

Il y a en effet, dans cette dualité, contradiction: si la valorisation est inhérente au sujet évaluant — comme en témoigne son caractère original — comment s'expliquer cette concordance entre deux valorisations effectuées par des sujets qualitativement différents et éloignés dans le temps et l'espace? Si au contraire la valorisation est inhérente à la chose artistique — comme semble l'indiquer parfois l'identité des valorisations entre le créateur et le contemplateur — comment s'expliquer le caractère original de toute valorisation? Au moment où je définis l'œuvre d'art comme une figuration matérielle et extensive recelant des valorisations spirituelles qualitatives, le problème se pose de savoir si la valorisation est inhérente à l'individu (d'où son caractère original) ou à la chose artistique (d'où l'identité des valorisations portées

sur elle). Tel est le point dernier du problème ontologique de l'esthétique.

Considérons tout d'abord que la valorisation spirituelle est ajoutée à la matière. On explique alors facilement que l'œuvre d'art est ontologiquement de la matière, mais que cette matière requiert une appréciation subjective qui soit indépendante de ses qualités propres. Ainsi, dans la création, l'artiste se trouve en face de matériaux indifférents au point de vue artistique, auxquels il insuffle sa propre vie; sitôt l'opération faite, il s'efface devant le résultat qu'il confie à son destin. Du côté du contemplateur, l'apport de l'assentiment individuel est essentiel dans la jouissance artistique; sans cet engagement de notre propre personne dans l'entreprise d'autrui, rien ne paraît beau.

Mais il faut encore expliquer pourquoi ces deux apports subjectifs peuvent coïncider: je comprends bien qu'un sujet A nommé créateur informe une matière quelconque en écoutant les indications de son système individuel de valorisation A' (normes techniques, préférences personnelles, etc.) — et qu'un sujet B nommé contemplateur juge de cette matière d'après la conception même B' qu'il se fait de l'art; mais pourquoi A et B communient-ils et pourquoi A' coïncide-t-il avec B', s'il n'y a rien dans la matière, dans l'œuvre, qui garantisse cette identité entre deux individualités?

Cette garantie, est-il possible de la trouver ailleurs que dans l'œuvre? On peut admettre que les structures de l'esprit sont identiques chez tous les hommes et expliquer par là une identité de valorisation. Mais il n'y a pas, dans la communion artistique, seule identité de structure; ce qui est identique, c'est une certaine qualité individuelle de valorisation, dont on ne peut rendre compte par une identité de structure, sans faire perdre tout son sens à la notion même d'individuel. Admettra-t-on que l'œuvre suggère des valorisations semblables? La suggestion est importante en art au point de vue psychologique; mais ontologiquement ce fait semble insuffisant. Enfin dira-t-on que des dispositions extensives «manifestent» des valorisations singulières? Cela reviendrait à affirmer que les valorisations sont inhérentes au sujet et manifestées accidentellement, ou alors inhérentes à l'objet et manifestées essentiellement.

Dans tous les cas, il semble bien que l'identité des valorisations portées sur une œuvre identique par deux sujets différents ne peut s'expliquer que si la valorisation est essentiellement liée à la matière artistique et la constitue ontologiquement. La valorisation individuelle est donc inhérente à l'objet; elle s'est réalisée en l'objet. J'explique alors le phénomène de l'identité des valorisations: le contemplateur retrouve dans l'œuvre des valorisations qui y ont été inscrites ontologiquement par le créateur. L'essence d'une œuvre d'art tient ainsi à l'individualité concrète d'une matière.

La difficulté de cette proposition est double: comment, tout d'abord, l'individualité d'une personne peut-elle se transposer, lors de la création, dans une matière? Comment, en second lieu, le contemplateur peut-il retrouver cette individualité? Nous ne faisons que signaler la première difficulté, nous proposant d'examiner la seconde.

La connaissance du singulier échappe à une entreprise conceptuelle; cette dernière est par définition générale et abstraite. L'individu est indicible, disait déjà Aristote. Faut-il admettre une intuition immédiate du singulier, comme le fait Croce? Il semble cependant qu'en art on ne connaît le singulier que par un effort individuel de la conscience. Cette difficulté d'ordre gnoséologique doit précisément être posée en des termes nouveaux.

Nous venons de voir que la matière et la valorisation singulière qui porte sur elle et qui provient du créateur sont des constituants essentiels et ontologiques de l'œuvre d'art; l'attribut essentiel de la matière artistique est une certaine qualité originale de l'esprit créateur. L'œuvre d'art n'existe pas sans l'un ou l'autre de ces deux constituants ontologiques. Appelons donc cet ensemble ontologique une *valeur*. L'œuvre d'art est une valeur. Mais prévenons aussitôt une équivoque: nous avons dit plus haut que l'œuvre d'art est «polyvalence». Y a-t-il contradiction? La polyvalence que nous avons prêtée à l'œuvre témoignait de son altérité: un objet, dont on savait seulement qu'il existe, semblait susceptible de revêtir une infinité de valeurs. Cet objet, nous le considérons maintenant non seulement comme «existant», mais comme «être». Et précisément nous nous apercevons que certaines de ces

valeurs, dont nous pouvions nous imaginer qu'il suffisait de les attribuer à l'objet polyvalent pour qu'il «soit» au gré de notre fantaisie, appartiennent déjà à cet objet, et lui sont inhérentes. La polyvalence concrète de l'œuvre d'art recèle des valeurs hiérarchiques, et si l'on cherche à percer cette polyvalence, on y *découvre* des valeurs.

L'œuvre d'art est donc, dans son essence, une valeur. Ce qui implique qu'elle est constituée d'une certaine matière valorisée d'une certaine manière par un créateur; et cette matière contient ontologiquement cette valorisation spirituelle.

Le problème ontologique de l'esthétique prend ainsi l'aspect d'un problème axiologique. L'œuvre d'art est de l'esprit ontologiquement lié à la matière; la valeur est donc ontologique. Elle est une substance. Le créateur crée des valeurs, et le contemplateur les connaît. La difficulté est précisément que le contemplateur ne peut connaître ces valeurs qu'en érigeant, en sa propre conscience, un système singulier de valeurs qui se trouve coïncider avec la valeur elle-même.

Nous posons donc ici le problème de la connaissance des valeurs, et celui, ontologique, du fondement des valeurs. Ces deux problèmes se rejoignent en une même difficulté.

On peut admettre, au point de vue du fondement des valeurs, que la valeur est une substance, existant indépendamment de l'activité valorisante. Cette substance contient en elle des valorisations singulières. Mais la difficulté de cette position est d'ordre gnoséologique: le contemplateur ne connaît cette valeur qu'en développant ses ressources individuelles et en érigeant un système de valeurs qui lui appartient en propre. Pourquoi le sujet connaissant ne peut-il connaître directement la valeur et comment cette médiation de son individu est-elle garante d'un contact avec la valeur substantielle?

Si, en revanche, on admet, au point de vue gnoséologique, que seul un système individuel de valeurs permet de pénétrer la valeur artistique, pourquoi assurer, au point de vue ontologique, un fondement substantiel à cette valeur, et où la situer ontologiquement dans ce cas?

Considérons le problème du fondement des valeurs: et rappelons encore que pour nous la valeur, c'est une matière valorisée

d'une certaine manière; matière et valorisation, indissociables, constituent l'essence d'une œuvre d'art. Précisément, la valeur peut être fondée ou dans la conscience, ou dans la substance; dans le premier cas, elle est créée; dans le second, donnée. Dans le premier cas, c'est à chaque contemplation ou à chaque création que l'esprit connaît la matière et s'y mêle de façon à créer la valeur: l'union de la matière et de l'esprit est conscientielle. Dans le second cas, la substance contient, par hypothèse, une part d'esprit; elle est donc valeur, et le sujet retrouve cette valeur offerte à sa contemplation. Quelle que soit la solution de ce problème métaphysique, l'œuvre d'art reste bien entendu essentiellement une valeur.

Les difficultés de ces deux positions sont sensiblement égales. Nous croyons cependant qu'il vaut mieux considérer par hypothèse que la valeur est substantielle, et voici pourquoi: la part de l'esprit singulier, présent dans toute œuvre, se propage à autrui par le détour de l'altérité. «L'esprit» de la musique de Beethoven, je ne le saisis que par l'intermédiaire de son œuvre, et non pas par quelque communion directe avec la conscience de Beethoven. Or cet intermédiaire n'est réductible ni à mon individu, ni à l'individu Beethoven. C'est donc l'altérité elle-même qui m'apparaît spirituelle, et d'une qualité spirituelle unique et originale. Par conséquent, la valeur paraît fondée ontologiquement dans quelque chose qui n'est pas moi-même, ni ma propre conscience.

Cet argument nous décide pour la conception de la valeur-substance. La valeur est fondée ontologiquement indépendamment de notre conscience. Elle nous est donnée.

Pourtant la valeur ne nous est pas donnée tout entière. Elle est donnée métaphysiquement et créée psychologiquement. En effet la valeur n'existe dans sa plénitude qu'assumée par un individu. En affirmant que la valeur est substance et altérité, nous ne voulons pas la rendre étrangère à l'homme. Au contraire, seul l'homme est capable de se l'approprier. Sans sa coopération, la valeur reste pure altérité; elle ne devient homogène à son activité conscientielle que par cette activité. La valeur est donc donnée métaphysiquement en tant qu'altérité, en tant que substance aussi bien matérielle que spirituelle. Mais au niveau

psychologique et phénoménologique, elle est créée, car seule l'activité valorisante des consciences individuelles fait de la valeur autre chose qu'une pure altérité. La conscience vise ainsi au métaphysique chaque fois qu'elle développe ses puissances individuelles de manière à retrouver la valeur. Elle a quelque chance de parvenir à ce résultat si elle renonce à considérer l'altérité offerte (une œuvre d'art par exemple) comme purement matérielle, et par là-même connaissable d'une manière abstraite et générale. Au moment où la conscience se rend compte que l'altérité est spirituelle, elle s'efforce de transformer cette spiritualité substantielle en spiritualité conscientielle, en développant un réseau de valeurs individuelles en parfaite harmonie avec les qualités spirituelles singulières de l'altérité. La création subjective des valeurs n'a de chance de concorder avec la valeur substantielle donnée que si un étroit contact expérimental est maintenu entre la valeur subjective créée et la valeur donnée. Cette possibilité de concordance n'est à aucun moment source de certitude quiète et béate; elle n'est qu'une indication de l'effort que doit fournir toute conscience pour viser à la substance qui lui est foncièrement homogène, mais au niveau métaphysique.

Ainsi nous croyons rendre compte des points suivants:

1° L'œuvre d'art est matérielle; elle se présente à nous comme une altérité. Cette altérité porte la trace d'opérations matérielles. Cela, M. Bayer l'a dit. Mais dans cette altérité est présente la qualité spirituelle, individuelle, de ces opérations. Cette singularité spirituelle est un attribut ontologique de l'œuvre d'art.

2° L'œuvre d'art ne vit que des puissances individuelles de l'esprit. Elle est née de l'esprit et s'adresse à lui. Cela, Fichte et, dans un certains sens, l'école psychologique, l'ont dit. Mais l'esprit individuel, en développant ses ressources propres, atteint, dans la création comme dans la contemplation, la substance, c'est-à-dire une singularité spirituelle inscrite substantiellement dans une œuvre matérielle.

3° La substance, c'est-à-dire la valeur, est donnée métaphysiquement et créée au niveau empirique. Elle est formée d'une matière et d'un esprit original présent en elle.

4° La valorisation individuelle est psychologiquement inhé-

rente au sujet évaluant, et métaphysiquement inhérente à la substance. Dans la mesure où le sujet s'élève au métaphysique, sa valorisation individuelle tend à coïncider avec la valorisation substantiellement inscrite dans l'œuvre d'art.

Si l'on ne veut pas sacrifier la notion même de substance, l'on aboutit à un monisme.

Dans un cadre moniste, on peut distinguer dans l'univers artistique l'altérité, qui est aussi bien matérielle que spirituelle, et la conscience individuelle, purement spirituelle. Ce qui les unit, c'est la notion de valeur, inhérente métaphysiquement à l'altérité et psychologiquement à l'individu. L'altérité se présente sous des aspects singuliers (une œuvre d'art). En développant ses puissances individuelles, la conscience retrouve l'altérité. Au moment où elle parviendrait à ce but idéal, l'altérité lui deviendrait homogène et même rigoureusement coextensive. Elle s'identifierait à une œuvre, à un esprit. Embrassant en bloc toute l'altérité offerte, elle rejoindrait l'esprit du monde de l'art. Resterait la difficulté majeure d'expliquer pourquoi l'altérité se montre à nous d'une manière singulière et diverse, alors qu'elle est une.

Dans un sens spinoziste, ce monisme pourrait prendre la forme suivante: la substance, c'est-à-dire pour nous la valeur, se présente sous deux attributs, la pensée et l'étendue. Ces deux attributs paraissent irréductibles l'un à l'autre, mais ne sont que les deux faces d'une même réalité. L'œuvre d'art présente la synthèse de ces deux attributs; elle est donc éminemment substantielle.

Que l'on prenne la métaphysique de Hegel: pour lui, l'œuvre d'art c'est de l'esprit. Mais l'Esprit, pour Hegel, est tout autre chose que pour nous. Pour Hegel, c'est la réalité suprême, produit d'un retour de l'Idée sur elle-même. L'Idée, considérée en elle-même, est l'esprit individuel; elle s'est objectivée en la nature, puis s'est repliée sur elle-même, au IIIe acte de ce drame cosmique, pour constituer l'Esprit absolu. Quand Hegel dit que l'œuvre d'art est de l'Esprit, il entend qu'elle manifeste des caractères individuels (en tant qu'Idée), des caractères d'altérité (en tant qu'Idée objectivée) et des caractères universels (en tant que réalité spirituelle absolue). Pour Hegel, l'esprit présent

dans une œuvre d'art a donc un fondement ontologique et substantiel: l'œuvre d'art manifeste l'Idée au travers du sensible.

Enfin, il n'est pas impossible d'interpréter Fichte dans une perspective spinoziste. Le schéma traditionnel de la métaphysique fichtéenne s'avère en effet insoutenable: pour lui, il existe une réalité, le Moi, et une apparence, la matière, qui est comme le moule négatif dans lequel s'inscrit le Moi. Pour Fichte, le Moi absolu est générateur de toute réalité existante. Or le Moi, par définition, est de l'ordre de l'esprit. Par conséquent, l'esprit (l'Unité de l'aperception pure) est la réalité suprême, et la matière, une apparence. La difficulté est que cette réalité négative, la matière, se pose comme une altérité pour toute conscience. Si le Moi a créé le non-Moi, le non-Moi est de même nature que le Moi, par conséquent lui est naturellement compénétrable. L'expérience prouve précisément le contraire. Fichte a pensé résoudre cette difficulté en introduisant l'imagination créatrice, qui crée des réalités face auxquelles le moi empirique peut prendre une infinité d'attitudes différentes — d'où l'aspect polyvalent de toute réalité, et, par conséquent, l'altérité éprouvée. Il est en effet trop simple de dire que pour Fichte le Moi a créé le non-Moi; en vérité, le Moi nouménal, par l'intermédiaire de l'imagination créatrice, créé à la fois le non-Moi et le moi empirique. Mais cette solution même n'est pas satisfaisante métaphysiquement; car le problème qui se pose est celui des rapports entre le moi empirique et le Moi nouménal, ou, si l'on veut, le problème de la nature de la concience empirique. Pourquoi, alors que le Moi absolu est unité pure, les consciences empiriques sont-elles qualitativement multiples? Le Moi absolu, réalité suprême, s'est-il dégradé, comme le voulait Fichte à la fin de sa vie, par quelque «chute» néoplatonicienne, en une série de réalités empiriques diverses et multiples, et inférieures en dignité au Moi absolu? Cette solution n'est guère satisfaisante. Elle est pourtant inéluctable, tant qu'on admet que la métaphysique de Fichte s'inscrit dans le schéma: une réalité spirituelle et une apparence matérielle. Dans cette ligne, on aboutit fatalement au dilemme suivant: ou bien la matière est naturellement compénétrable à l'intelligence (ce que contredit l'expérience de l'altérité) ou bien les rapports entre les consciences empiriques limitées et multiples et le Moi absolu infini, unique et homogène,

restent confus. Du reste, M. Bréhier a vigoureusement marqué cette difficulté logique: «Le Moi fait double figure: il est à la fois celui qui pose les opposés et l'un des deux opposés, à la fois la réalité tout entière et une portion de la réalité [16].

Cette difficulté s'estompe si l'on interprète Fichte dans une ligne spinoziste. La conscience empirique n'y est plus une réalité dégradée mystérieusement; elle y est résolument apparence, ou mode; la matière reste également une apparence. Mais ces deux modes sont les apparences d'une réalité unique. En d'autres termes, le «Moi absolu» de Fichte n'est pas plus un moi qu'un toi ou un cela. Il est un absolu. De lui dérivent deux modes ou apparences, l'esprit et la matière, le moi et le non-moi.

Telle serait la solution de Schelling. Russel, dans une autre perspective, reprend cette notion de «substance neutre»: pour lui, «la substance fondamentale du monde ne serait ni mentale, ni matérielle, mais d'une nature à la fois plus simple et plus primitive; l'esprit et la matière seraient des dérivés de cette substance neutre, c'est-à-dire qu'ils seraient composés des mêmes éléments, mais groupés dans un ordre différent» [17].

Pour conclure, nous pouvons, nous inspirant de Leibniz, dire que le moi fait partie de la totalité cosmique, et que celle-ci exige l'apport constitutif de ses parties. Mais, parce que nous sommes partie, nous avons une vue partielle de la Totalité. Le Tout s'est fait altérité face à la partie constituante. L'idéalisme conserve donc sa valeur, puisque le tout ne saurait se passer de la partie que nous sommes. Le réalisme reste en vigueur, puisque le tout est altérité pour la partie. Idéalisme et réalisme apparaissent donc comme conciliés, et la matière et l'esprit sont deux modes différents d'une même réalité absolue.

---

[16] *Histoire de la philosophie*, II, 695.

[17] Maurice GEX, *Variétés philosophiques*, p. 46.