



Trivium

Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften

6 | 2010

Esthétique et science de l'art

Le problème d'une science générale de l'art [1922]

Emil Utitz

Traducteur : Françoise Joly



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/3637>

ISSN : 1963-1820

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Référence électronique

Emil Utitz, « Le problème d'une science générale de l'art [1922] », *Trivium* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 05 mai 2010, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/3637>

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2019.



Les contenus des revues *Trivium* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le problème d'une science générale de l'art¹ [1922]

Emil Utitz

Traduction : Françoise Joly

- 1 Les conceptions esthétiques de Kant se heurtent en général à deux objections : on leur reproche leur formalisme et le fait que le concept d'esthétique pure de Kant ne puisse être étendu à l'ensemble de l'art. En ce qui concerne le formalisme esthétique, il fait l'objet de tellement de malentendus que, pour simplement élucider son sens en éliminant toutes les ambiguïtés, il faudrait mener une étude approfondie que nous ne pouvons entamer ici. La seconde objection – dans ce contexte – pèse plus lourd. Mais Kant lui-même n'entend pas du tout ranger l'art en tant que tel dans ce qu'il appelle la « pure » beauté, il forge pour le qualifier le concept de beauté « adhérente ». Et à la « calme » contemplation, il oppose, quand il parle du sublime, la contemplation « mouvementée ». Quant au sublime, il apparaît lui-même en quelque sorte comme le citoyen de deux mondes : il a part à l'esthétique, mais tout autant à l'éthique. Dans cette singulière problématique, nous rencontrons en réalité l'art tout entier, pour autant qu'il dépasse les limites de la pure beauté. Il y entre du non esthétique, et ce non esthétique conditionne sa mise en forme [*Gestaltung*], et ce non pas fortuitement, mais par essence.
- 2 Cette question essentielle – que j'ai formulée ici de manière plus radicale que chez Kant, bien qu'elle y apparaisse assez clairement – a connu l'un des destins scientifiques les plus curieux puisque, dans un premier temps et pendant assez longtemps, elle ne fut pas soulevée. On voulait la voir tout en ne le voulant pas, parce qu'elle était recouverte par un autre problème qui suscitait un intérêt véritablement passionné : l'autonomie de l'esthétique et de son idéal – le beau – assurait, pensait-on, l'autonomie de l'art. Même si Schiller, en distinguant l'art naïf et l'art sentimental, effleure et croise notre question, même si dans sa pensée et dans sa poésie il est gouverné par des forces non esthétiques, il ne donne pas d'autre conseil à l'artiste que de suivre les seules lois de la beauté. Il n'y avait alors pas si longtemps que A. G. Baumgarten [Alexander Gottlieb] – justement ici à Halle – avait tenu l'esthétique sur les fonds baptismaux, s'excusant avec

une crainte embarrassée de l'audace qu'il y avait à créer ainsi une telle science distincte. La petite place qu'il lui assignait en toute modestie n'était pas à côté de la logique, mais au-dessous d'elle. La connaissance conceptuelle trône donc au-dessus de la connaissance sensible dont, comme on le sait, l'esthétique tire son nom. Et si nous nous souvenons qu'en fin de compte un Hegel fait encore passer l'apparence sensible de l'idée dans l'art après son appréhension nue, congrue, par la science de sorte que – pour reprendre ses termes – l'art cesse donc d'être l'une des révélations supérieures de l'esprit, qu'il ne lui est donc concédé qu'une valeur en quelque sorte provisoire ; et si nous pensons ensuite combien de fois l'art a été véritablement terrorisé par l'éthique ou la métaphysique, nous comprenons bien que l'esthétique ait pu s'emparer de l'autonomie de l'art comme d'une sacro-sainte bannière qu'il lui semblait nécessaire et urgent de brandir et de défendre. De tous les assauts menés dans ce sens, l'on craignait qu'ils ne menacent la liberté artistique et ne sapent sa souveraineté. Cette conviction s'est peu à peu figée en dogme ; et aujourd'hui encore la plupart la considèrent comme une telle évidence qu'ils ne voient tout simplement plus la problématique kantienne initiale ou alors la gommement. Les conséquences fâcheuses, voire dévastatrices d'une telle raideur dogmatique ne pouvaient pas manquer de se manifester, on ne s'orientait pas sur la réalité de l'art, mais sur les catégories que l'on projetait sur lui. Et, d'une manière qui semble paradoxale, l'autonomie de l'art dont on s'inquiétait tant, dans le sens plus profond du terme, en fait, on l'abandonnait. C'est la seule explication de l'éloignement croissant de l'esthétique par rapport à la vie de l'art et aux disciplines artistiques historiques, éloignement qui va jusqu'à un isolement éthéré.

- 3 Si le beau devenait le véritable cœur de l'art, sa légitimation, le regard pouvait alors s'attarder avec un particulier émerveillement sur les périodes où l'art sacrifiait particulièrement à cet idéal, l'ensemble de l'évolution artistique donnant l'image d'une houle qui conduit vers des hauteurs pour redescendre vers des vallées plus basses. La tentative de réhabiliter ces périodes dites de déclin devait déboucher sur un combat contre l'esthétique, car c'est elle qui, par ses formules rigoureuses, menaçait de bloquer l'accès. Or, on voyait que l'art n'est pas tout entier placé sous le signe de la beauté, qu'il veut aussi autre chose vers quoi il tend, et que c'est de ces finalités qu'il tient, ou qu'il tient au moins en partie, la loi de sa forme [*Gestaltung*]. L'esthétique pouvait soit camper sur une défense et un déni et stigmatiser ces acceptions plus étendues de l'art comme autant de dégénérescences, soit s'orienter sur ce qui est et adapter le concept du beau ou celui de la pure esthétique à la nouvelle donne, c'est-à-dire l'étirer toujours davantage. Le courant artistique naturaliste poussait dans la même direction. Que l'esthétique le reconnaisse ou le refuse, ce qui est sûr, c'est que la catégorie du beau ne pouvait en venir à bout. Il faudrait sinon donner au beau une tournure qui, par un tour de passe-passe, nierait son sens initial. Et de plus, toutes les études sur l'origine de l'art et sur l'art primitif ont montré avec une indubitable clarté que les configurations artistiques [*Kunstgebilde*] en question sont tellement imbriquées avec des facteurs non esthétiques que l'esthétique usuelle s'est avérée absolument incapable de soutenir ces travaux sur le plan de la méthode et de l'heuristique. Si cette incapacité flagrante ne s'est pas manifestée encore plus nettement, ou – comme on serait tenté de le dire – sous des traits plus grotesques, c'est seulement parce que l'esthétique d'abord tournée vers la psychologie se préoccupait trop peu de ces questions. Le champ principal de son activité – à bien des égards sans aucun doute très méritoire et féconde – était en effet de procéder à une analyse de la jouissance esthétique et artistique. Mais que dirait-on d'une théorie scientifique qui, au lieu d'examiner la structure logique de la

connaissance et de ses prémisses, se soucierait seulement de l'expérience que je vis quand je me comporte en être connaissant ? J'arriverais sans doute par ce biais à d'intéressants constats sur les différences psychiques individuelles et typiques, à de surprenantes perspectives sur les subtilités psychiques, mais je ne pourrais pas décider de quoi doit être faite cette expérience vécue si elle doit véritablement correspondre aux états de choses en question. Le fait de sur-accentuer l'aspect subjectif et subjectiviste a obscurci toute objectivité, objectivité dont justement se préoccupent en premier lieu toutes les disciplines artistiques historiques. (Ce n'est pas l'expérience vécue de l'art qui est pour elles au premier plan, mais les œuvres d'art et l'art lui-même). C'est pourquoi – délaissées par l'esthétique – elles étaient le plus souvent obligées de se bricoler une doctrine artistique qui leur soit propre, certes nourrie d'expérience, mais cependant, dans la plupart des cas, simpliste et non satisfaisante sur le plan philosophique.

- 4 Je ne m'attarderai pas ici sur le comment et le pourquoi de tout cela ; car un résumé aussi rapide des faits historiques ne saurait rendre compte d'une manière gratifiante du travail considérable qui, malgré le manque de clarté dans la méthode et les principes, a été effectivement réalisé. Mais il me faut souligner avec une détermination appuyée qu'il ne saurait être question d'un nouveau terme qui recouvrirait le vieux drapeau quelque peu défraîchi et élimé, mais bien d'une nouvelle problématique, à savoir celle que Kant avait défrichée – ce pour quoi il dut essuyer de dures critiques – en distinguant la beauté pure et la beauté adhérente, la calme contemplation et la contemplation mouvementée. Et il nous faut nous garder des querelles terminologiques qui ont précisément empoisonné la lutte pour une science générale de l'art tout en la trivialisant. Nous laisserons ici de côté également la manière dont les questions terminologiques pourraient finalement être pacifiées. Je n'ai pas non plus l'intention de dissocier brutalement le beau et l'art, ni surtout de faire de cette séparation un préalable, mais je prétends qu'admettre sans examen comme postulat une relation qui engage l'art relèverait d'un dogmatisme non critique.
- 5 Selon la théorie courante – entre temps quasi populaire – le beau est censé se révéler d'une part dans les formes de la nature, d'autre part dans celles de l'art. De ce point de vue, l'art consiste à générer du beau à dessein. Même si l'on donne du beau une définition aussi large que possible sans se formaliser d'un « à dessein » où miroite déjà la psychologie, on se heurte néanmoins à d'insurmontables difficultés. Pensons à un beau visage aux traits réguliers et purs, et imaginons maintenant le même visage peint. Le beau naturel y est simplement transposé, ou peut-être épuré des éléments dérangeants. C'est à peu près cette conception grossièrement matérialiste et en même temps métaphysique qui voit par exemple également dans la science un simple reflet du monde. Cependant cette vision tout à fait primitive et intenable s'est encore maintenue – même à la dérobée – dans l'esthétique et continue de guigner à la surface, créant de la confusion. On a toutefois souvent été amené à opérer une correction, à savoir que l'art n'est pas censé être la représentation des choses belles, mais la belle représentation des choses. Sans aucun doute, il y a là un progrès considérable ; le concept de beauté revêt cependant ainsi une dangereuse ambiguïté qui, pour être corrigée, devrait faire l'objet d'un examen précis, et en tous cas ne saurait être admise sans autre forme de procès. Car le beau de la nature ne serait désormais plus une obligation pour l'art, et inversement le beau de l'art ne le serait plus pour la nature. La théorie de la double vérité semblerait transposée dans l'esthétique. Et de plus : le beau est incontestablement lié au sublime, au tragique, au comique et peut-être à une bonne

série d'autres catégories. Sont-elles toutes dans le même sens purement esthétiques comme le beau, qui est absolument libre de tout autre contingence non esthétique ? Il ne fait pas de doute que cette question appelle une réponse négative. Nous n'atteignons pas à l'essence du sublime, du tragique, du comique etc. en restant dans la sphère du purement esthétique et en ignorant les forces non esthétiques qui sont des conditions indispensables à la constitution de ces formes. Depuis Kant, cela devrait être incontestable ; tout travail historique spécialisé confirme cet état de fait ; toute esthétique attachée à cet état de fait a dû laisser s'infiltrer une large part de non esthétique dans ses considérations. Que ce non esthétique absorbe le caractère esthétique ou qu'il le réduise à néant, ou qu'il se borne à le modifier, voilà qui est indécidable. Le problème que je soulève ici est seulement le suivant : si le concept artistique central est celui du purement esthétique, lequel s'accomplit dans la forme du beau, alors tout élément ajouté d'ordre non esthétique doit être ressenti comme une perturbation. Le tragique, le sublime, le comique devraient perdre de leur aptitude à être de l'art dans la mesure où il s'éloignent du beau véritable. Oui, l'art authentique ne devrait finalement faire route que vers le seul beau pour éviter tous les dangers, tous les écueils et déraillements. Et l'on ne peut couper à cette rigoureuse exigence en dressant un tableau empirique des catégories de l'esthétique où figureraient à côté du beau, comme des sœurs pareillement légitimes, d'autres formes fondamentales. Affirmer qu'elles sont d'égale valeur ne vaut certainement pas au regard du purement esthétique ; qu'elles le soient à d'autres égards et comment, voilà qui requiert de nouveau un examen critique sur le fond. Il est impossible de s'y soustraire, car nous y sommes contraints de toutes parts.

- 6 Pensons à la manière dont opère par exemple une théorie scientifique ! Peut-on dans ce cas, en partant du « savoir » de la vie quotidienne, interpréter ce dernier dans sa structure pour ensuite lui subordonner la science ? Ou doit-on au contraire – sans même sous-estimer en quoi que ce soit la signification du savoir pré-scientifique et du savoir non scientifique ou une quelconque prééminence entre eux – subordonner le grand fait et la réalité à la science et se proposer d'explorer ses conditions préalables et constitutives pour mettre au jour son essence ? Manifestement, seule la deuxième voie est praticable ; et quand on l'a empruntée, les fruits qu'on en a retirés étaient des plus riches. On peut alors également – à partir de ces solides fondements – comparer quel rapport entretiennent le concept de connaissance scientifique et celui de connaissance pré- ou non scientifique. Il n'est plus question de jouer l'un contre l'autre, de déjouer respectivement les atouts de chacun, de livrer l'un pieds et poings liés à l'autre, avec les interversions et confusions qui faussent toujours le jeu – les relations se font jour clairement et deviennent palpables. Le même procédé méthodologique doit enfin être énergiquement appliqué à notre domaine également. Alors seulement cesseront en effet toutes les tentatives nécessairement condamnées à l'échec de construire un concept de l'esthétique, et – poussés par les difficultés empiriques – de le tourner et retourner de telle sorte que l'art tout entier puisse y entrer ; ou bien de déterminer l'art de telle façon que toute esthétique ressortisse finalement de lui. Non, nous pouvons facilement renoncer à de tels morceaux de virtuosité et d'ergoterie, si nous commençons par éclaircir d'abord l'essence du purement esthétique, sans compromis dans un sens ou dans un autre et sans loucher d'un air effarouché du côté de l'application pratique. Jusqu'où peut s'appliquer le purement esthétique, c'est une autre question. Poser d'emblée que le purement esthétique doit être appréhendé de telle façon que l'autonomie de l'art en découlerait sans reste, reviendrait à fausser

l'ensemble du problème. L'autonomie de l'art s'appuie en effet peut-être sur un autre état de fait. Quoiqu'il en soit, il nous faut vraiment nous garder de paralyser la liberté de réflexion en posant des postulats non critiques. C'est pourquoi nous continuons à nous interroger – en toute indépendance – sur l'essence de l'art. Et cette question génère en réalité la science générale de l'art. Cette « essence » de l'art, nous ne la rangeons pas tout de suite sous ou dans l'esthétique ; nous ne pourrions le faire qu'après avoir soumis l'essence à un examen propre. Dont le point de départ sera le grand fait et la réalité de l'art. Il n'y en a pas et il ne peut pas y en avoir d'autre. Une fois l'interprétation de l'essence et l'élucidation du sens effectués, il sera temps de s'assurer des rapports qu'entretiennent l'artistique et le purement esthétique, sans gauchir l'un pour qu'il se rapproche de l'autre. Si alors nous abordons l'art par ces questions de fond, rien ne sert d'en appeler au beau, de faire référence à la création et à l'expérience artistiques ; non, c'est le monde des œuvres d'art tout entier qui s'ouvre à nous, et non pas seulement le beau, non pas seulement le psychique ; mais plutôt une terrible objectivité relevant de son propre registre et qu'il faut d'abord appréhender avant de la mettre en relation avec autre chose. Et là, le mot essentiel, la délivrance, c'est la configuration, la mise en forme [*Gestaltung, Formung*]. Tout art est composition, mise en forme, il est vrai d'un genre bien précis. Car mettre quelque chose en forme n'en fait pas encore de l'art. Le scientifique compose et met en forme, le technicien le fait aussi, et l'homme d'action également quand il se fixe un but ; toute son action porte l'empreinte de ce but qui lui donne sa forme. Mais quelle est la forme de la mise en forme artistique si je peux m'exprimer ainsi ?

- 7 Avant d'avancer plus avant dans la question, ajoutons toutefois une observation complémentaire qui servira de transition. L'idée que l'art soit mise en forme, composition, ne peut revendiquer d'être neuve et originale. Il serait également plus qu'étrange que cet état de fait manifeste ait échappé depuis toujours à l'attention. Le simple fait que le mot art [*Kunst*] soit [en allemand] dérivé du verbe pouvoir ou savoir [*können*] est une indication. Mais elle montre en même temps les deux directions qui, cependant, sont en fin de compte passées à côté du véritable problème : le poids trop important accordé à l'élément technique et à l'élément psychologique. Ainsi, on en est plus ou moins arrivé à une technologie et à une théorie des processus psychiques de création. Il serait ingrat de ne pas songer ici à Konrad Fiedler qui – sur les pas de Kant – a saisi ce problème central de la science générale de l'art et considéré expressément l'art d'abord sous le point de vue de la mise en forme et de la configuration. Je me suis déjà proposé il y a dix ans de rendre hommage à ce qu'il a fait et depuis de rappeler maintes fois les grands mérites de Fiedler, sans aucun doute l'un des plus éminents théoriciens de l'art du XIX^e siècle. Comment une telle position d'exception fut-elle possible – en dehors de son talent personnel ? Elle se nourrissait justement d'une problématique authentiquement philosophique – enracinée dans l'expérience de Kant – et d'un art dont le style est rigoureux – enraciné dans l'expérience de Hans von Marées. Et pourtant lui aussi paie un tribut non négligeable au naturalisme de son temps, aussi passionnément qu'il l'ait combattu et récusé. C'est souvent une goutte de sang commun qui est à l'origine d'hostilités aussi âpres. Le naturalisme exigeait de l'art qu'il restitue la vérité, le rapprochant ainsi de la science. C'est aussi ce qu'a fait Fiedler. C'est à la connaissance que doit mener l'art, mais non pas à une connaissance scientifico-conceptuelle ; la mise en forme et la composition ont pour seule fin de générer de claires intuitions [*Anschauungen*]. Ces intuitions n'existent pas avant l'art, l'art ne fait pas que les reprendre, non, c'est par l'art qu'elles sont créées. Ce que la

réalité propose, c'est simplement un chaos d'impressions sensibles ; les éclairer pour en faire un cosmos d'intuitions claires, tel est de tout temps la tâche de l'art. Et il n'en a pas d'autre. Il nous faut faire abstraction de tout ce que l'art révèle en termes de beauté, de teneur intellectuelle, de satisfaction, etc. ; en toute rigueur, Fiedler tire un trait sur tout cela : seule la connaissance purement visible décide du caractère artistique. Mais cette soustraction, précisément, donne à réfléchir : en faisant abstraction de telle et telle chose, en déshabillant toujours davantage l'œuvre d'art, il ne reste au bout du compte qu'un maigre squelette. Qu'on ne se méprenne pas sur mon propos quand je dis que cette sorte de distillation d'un authentique esprit artistique me rappelle malgré tout la poussiéreuse méthode scolaire qui derrière l'œuvre scrute des idées en réduisant sa totalité à un sens censé présider à ce qu'elle est, au-dessus d'elle, ou la précéder et exister avant elle. Affirmons-le avec force, il n'y a rien à trouver « derrière » l'œuvre, « avant » elle ou « au-dessus », c'est seulement en elle qu'il faut chercher. L'œuvre est devant nous, et nous devons la comprendre – dans la modalité de ce qu'elle est, justement – selon les lois de sa mise en forme, il n'y a aucune opération à lui faire subir. Car ce genre d'activité chirurgicale est une mutilation. Prenons un petit exemple simple, les deux premiers vers d'un poème de R. M. Rilke : « Chevauche le chevalier en sa noire cuirasse dehors, dans le monde bruissant... » [*Reitet der Ritter in schwarzem Stahl/Hinaus in die rauschende Welt...*]. Ce qui compte ici n'est certainement pas que ces vers suggèrent une image optique, que je leur associe peut-être la gravure de Dürer *Le chevalier, la mort, le diable*, mais qu'à travers ma sensibilité, je puisse saisir leur atmosphère et ce qu'elle signifie à partir du rythme d'airain qui prend un essor mélodique de plus en plus large ; que je ressente l'airain des R, le clair EI qui se fait cliquetis dans le I (de *Ritter*) – suivi des deux TT – avant de s'assombrir et s'estomper, non seulement parce qu'il est question de la couleur noire, non, mais parce qu'on entend maintenant des A ; d'abord brièvement, et encore accompagnés d'un R vibrant encore (*schwarzen*), puis aussitôt allongés et adoucis. Le I scintille encore une fois brièvement – comme une lueur qui s'effacerait – mais déjà le A devient AU, d'abord court puis comme un tonnerre. Je m'arrêterai là. Ce n'est pas au scalpel, en mettant au jour les articulations et les muscles, que nous pénétrons dans l'organisme de la poésie ; ne pensons pas aux cadavres et à l'atmosphère des salles d'anatomie – nous suivons la nécessité objective de la forme en la laissant intacte. Et si nous nous abandonnons aux sanglots mélancoliques d'un paysage peint, cette atmosphère se construit dans une configuration de couleurs et de lignes, indissociable d'elles. Si nous perdons de vue ces modalités de l'œuvre telle qu'elle est donnée, nous nous éloignons d'elle ; si nous y soustrayons ou y ajoutons quelque chose, nous la falsifions ; et elle n'est plus la même. Une fois pleinement pénétrés de cette simple idée, si simple qu'on ne la suit que rarement véritablement, nous sommes alors prémunis, même contre les tentatives et les tentations que nous avons pu rencontrer chez Fiedler. En fin de compte, il pense lui aussi justement à une orientation bien précise de l'art au nom de laquelle les autres sont violées. Et cette orientation possible de l'art, il la déclare comme étant l'art tout court. Ce fut néanmoins un progrès essentiel que l'histoire de l'art moderne le rejoigne, et que maintenant, au lieu de propager des anecdotes bavardes et de se vautrer dans l'expérience vécue, elle pratique de rigoureuses analyses formelles, et ouvre les yeux aux problèmes de forme. Ainsi, elle se rapproche, du moins par la méthode, de l'œuvre d'art.

- 8 Mais, en même temps, c'est sans doute ce déséquilibre de Fiedler – et certainement aussi le fait qu'il soit inconnu, même dans les milieux scientifiques – qui empêcha les

pères de la science générale de l'art – Hugo Spitzer et surtout Max Dessoir – de lui emboîter le pas, que ce soit en poursuivant consciemment ses enseignements, ou en empruntant inconsciemment les mêmes voies. C'est qu'ils étaient justement accaparés par le problème inverse, si l'on peut dire, à savoir par la richesse quasi inépuisable des relations opérant dans l'œuvre d'art. Si Fiedler tranche toutes ces relations, eux, ils les enregistrent avec soin. C'est pourquoi l'œuvre d'art n'apparaît pas seulement comme porteuse de l'esthétique ; des éléments sociologiques, éthiques, intellectuels, métaphysiques viennent s'y tresser. Bref, l'œuvre d'art s'avère être un produit culturel complexe que la science générale de l'art doit explorer dans toutes ses références, si elle ne veut pas, et pour cause, se contenter de l'esthétique.

- 9 Ainsi préparés et armés, nous revenons à notre question. De quelle sorte est la configuration de l'art [*Gestaltung*] ? Qu'est-ce qui la distingue et par quoi se différencie-t-elle de toutes les autres mises en forme ? L'art est mise en forme, configuration ; on ne doit pas l'avoir oublié depuis Fiedler, et dans cette idée ainsi admise – dans ce sens – le formalisme esthétique si critiqué de Kant célèbre sa résurrection. Mais d'un autre côté, la conception dégagée par Spitzer et surtout Dessoir ne peut pas non plus être abandonnée, selon laquelle l'art, de fait, est indissociablement lié pour le meilleur et pour le pire à toutes les forces intellectuelles. Il faudrait pour ces deux fleuves un lit commun où puissent se réunir leurs cours. C'est ainsi que rétrospectivement je me représente l'évolution [de la pensée], et c'est la raison pour laquelle il m'est aujourd'hui plus facile que lorsque je les ai écrits d'assigner leur place aux deux volumes de mon ouvrage *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* (1914, 1920). Après une étude approfondie de l'essence, j'en étais arrivé à définir l'art comme mise en forme de l'expérience sensible et vécue du sentiment [*Gestaltung auf ein Gefühlserleben*], le sens de la mise en forme se révélant dans l'expérience sensible. On aura sans doute généralement compris que je n'entends pas par là une quelconque complaisance de sentiment, mais que je pose cette expérience sensible comme en nécessaire corrélation avec la mise en forme. Mais cette « expérience vécue » [*erleben*] elle-même encourait des erreurs d'interprétation psychologisantes qui donnèrent lieu à des louanges et à des reproches que je n'avais ni dans un sens ni dans un autre mérités. Mais c'est certainement ma faute si, sur plus d'un point, les choses n'ont pas été dites avec toute la clarté souhaitable et n'ont de plus pas été circonscrites avec suffisamment de netteté. Cette expérience sensible et vécue [*Gefühlserleben*] que la mise en forme appelle comme étant son sens, n'est pas du tout un processus psychique réel qui se joue ou peut se jouer en moi ou en n'importe qui. C'est le corrélat idéal de la mise en forme, déterminé par les lois propres de cette dernière. Tandis que toute expérience effective se voit justement aussi colorée par ma personnalité. Même si l'accent peut se porter tantôt davantage sur l'aspect objectif et tantôt sur l'aspect subjectif, il s'agit bien chaque fois d'une relation sujet-objet à laquelle mon Moi a toujours une part. C'est ce qui donne à toute jouissance artistique une note inéluctablement personnelle. Ce serait folie – un affreux zèle de maître d'école ou un aveuglement esclave au service d'une théorie – que de vouloir éradiquer cette implication du Moi. En dehors du fait qu'une telle prémisse serait infructueuse et vaine, que la jouissance artistique, ainsi privée de toute la chaleur qu'insuffle la vie, deviendrait sèche et sans couleurs. Donc : la jouissance artistique réelle n'est jamais cette expérience sensible idéale, elle ne peut pas l'être et ne doit pas l'être.

- 10 Mais si elle est vraiment la jouissance que procure le contact de l'œuvre d'art, elle a part à cette expérience, elle représente en quelque sorte une variation individuelle sur

un thème. Le thème doit résonner à travers elle ; cela fait tout autant partie de l'essence de la variation que l'impossibilité, pour celle-ci, de faire retentir le thème dans sa nudité. Il y a en fin de compte pour tout homme une jouissance différente, juste et adéquate pour lui seul, fondant la meilleure, la plus profitable et la plus profonde relation entre son Moi et l'objectivité de l'œuvre d'art. Mais cette adéquation est évidemment quelque chose de tout à fait différent de l'expérience en tant que corrélat idéal de la mise en forme.

- 11 Et pourtant cette jouissance artistique adéquate de l'art renvoie bien à cet « idéal » – pour faire court –, elle y tend, mais toujours différemment ; elle participe toujours de lui, mais sans qu'ils ne coïncident jamais parfaitement. On a dit et répété que l'Antiquité meurt dans chaque génération pour ouvrir de nouveau son œil prodigieux avec la suivante ; chaque époque a eu, par exemple, une attitude propre par rapport à Shakespeare. Le jeune homme impatient de vivre se comporte autrement que l'homme mûr, et ce dernier de nouveau différemment du vieillard qui a la sagesse du renoncement. La mise en forme de l'œuvre d'art n'est naturellement pas altérée par le caractère toujours et nécessairement changeant de ces relations ; car, dans la succession des destins empiriques, la loi reste inchangée et, avec cette loi aussi, la corrélation idéale de l'expérience. Ce rapport apparaît avec une particulière clarté quand, à travers de nouvelles mises en scène, les pièces de théâtres anciennes retrouvent une relation possible avec le public de notre temps ; dans ce cas, le processus devient en quelque sorte manifeste alors qu'il reste, autrement en général, enfermé à l'intérieur du psychique. Et il s'agit toujours du même problème. Cette relation ne doit pas trop s'établir au détriment de l'œuvre d'art, laquelle ne doit être ni déformée ni falsifiée ; ce n'est toujours qu'un équilibre, tantôt bon tantôt moins bon. Mais si, sans hésiter, nous ne tendions qu'à la corrélation idéale, nous finirions par paralyser toute vie ; de pâles ombres froides glisseraient de nos mains, toute jouissance artistique se serait depuis longtemps échappée, évaporée, étouffée dans un air glacé. Je crois donc qu'il ne saurait y avoir un doute quelconque quant au caractère non psychologue de cette expérience sensible idéale. Mais nous y rattachons les très intéressantes questions quant à la manière dont la jouissance artistique de fait – en particulier celle qui est adéquate – se comporte par rapport à cette corrélation de principe. La psychologie différentielle notamment pourra entrer ici en jeu avec les plus grandes perspectives de succès ; elle pourra trouver les nuances les plus subtiles et d'autre part aussi des types bien déterminés. Ce n'est pas une psychologie touche-à-tout, maraudant de-ci de-là, des tâches bien précises lui sont assignées dans un cadre clairement délimité. En même temps la liberté d'infiniment nombreuses différences se trouve ainsi préservée, non pas en tant que sources d'erreurs qui se glisseraient dans le processus, mais en tant qu'exigences nécessaires, lesquelles naturellement ne doivent pas se déduire de la théorie, mais être constatées et comprises empiriquement dans leur facticité.
- 12 Chacun admettra volontiers que nous ne puissions faire voile ici vers ce champ quasiment infini et fascinant. Nous nous en tiendrons à l'art en tant que mise en forme d'une expérience sensible, le sens de la mise en forme se révélant dans cette expérience. Nous pensons qu'ainsi l'autonomie de l'art est désormais assurée contre toutes sortes d'assauts, par une mise en forme et une composition régies par leurs propres lois. Cette expérience sensible est en effet naturellement inséparable de la mise en forme, puisqu'elle est générée et produite par elle et par elle seule. Et nous ne pouvons la retrouver en dehors de l'art que là où nous appréhendons la nature de

manière artistique, c'est-à-dire en la façonnant et la mettant en forme de telle manière qu'elle revêt des qualités artistiques. Mais alors nous nous mouvons de nouveau au sein de la sphère de l'art. Qui me paraît justement, de par notre définition, être clairement délimitée sans être en rien entravée dans sa liberté. Car là où il y a mise en forme, il y a art. Aucun dogme ne saurait nous détourner de cette conviction. Les masques démoniques des primitifs sont des œuvres d'art, dans la mesure où leur mise en forme tend à une expérience sensible qui en est justement la conséquence ; et c'est dans le même sens qu'il faut contempler les ornements dans leur alignement rythmique et leur coloris souvent crus. Il est également clair que les éléments d'ordre national, sexuel, éthique, intellectuel, religieux, etc., ont leur place dans l'art, pas en soi, mais parce que la mise en forme leur confère une modalité d'existence qui seule décide de l'artistique. Ce n'est donc pas la tendance en soi qu'il faut refuser, mais toute tendance qui n'est pas mise en forme, qui n'est pas devenue une forme artistique. Il ne faut plus se livrer à des contorsions quasi comiques pour assurer que l'art n'a rien à faire avec l'éthique et la vision du monde. Bien sûr qu'il a à faire avec elles, depuis toujours et de tout temps. L'éthique, la vision du monde, etc., comptent parmi les problèmes les plus ardues, les plus sublimes et les plus puissants qui se posent à la mise en forme artistique. La tâche imprescriptible de l'art est de les porter, en les mettant en forme, jusqu'à l'expérience sensible.

- 13 Et si, à réussite égale dans la mise en forme, tel drame par exemple manifeste une vision du monde insipide et superficielle, tandis que tel autre révèle une immense profondeur, eh bien, le second drame aura plus de valeur. Il serait insensé de vouloir se soustraire à cette conclusion qui, pour toute personne sans préjugés, est l'évidence même. Dans ce cas, ce sont des valeurs plus fortes que la mise en forme conduit à l'expérience sensible.
- 14 Mais l'art peut-il générer des valeurs nationales, éthiques, religieuses ; ne se dissout-il pas justement dans ce processus pour finalement perdre son autonomie ? Ne retombons-nous pas en fin de compte au niveau pré-kantien qui fait opérer et travailler l'art au service de ces formes non esthétiques ? Ces doutes ne nous effraient pas ; et invoquer Kant ne sert à rien, car nous pensons emprunter l'itinéraire qu'il avait indiqué en parlant, avec sa géniale profondeur, de beauté « adhérente ». Non, répondons-nous : l'art ne crée pas en soi des valeurs éthiques, intellectuelles, religieuses, mais en donnant une forme à ces valeurs, il leur confère une nouvelle modalité d'existence et ainsi leur situation de valeur [*Wertlage*] change. Elles opèrent ainsi d'une autre manière – féconde et parfois dangereuse. Mais de ces conséquences nous ne parlerons pas – encore un champ de réflexion systématique gratifiant qui s'ouvre ici. Ainsi, le monde entier se donne à l'art ; rien ne se soustrait à lui de ce qui autorise une mise en forme, une composition visant à une expérience sensible. Il n'est pas limité à un champ, aucun contenu ne lui est interdit ; non, il grandit et s'élève dans la même proportion que l'élément intellectuel dont l'empreinte est saisie par l'expérience sensible a un caractère plus sublime et une portée plus grande.
- 15 Certains vont penser ici aux théories de ce qu'on appelle l'expressionnisme et supposer une parenté intrinsèque, et en même temps, par là-même, lier la durée de vie de ces théories à celle de l'expressionnisme. Loin de moi l'idée de me réclamer de tout le temps depuis lequel je défends cette conception, ou du fait que l'esthétique idéaliste allemande, à partir de fondements tout autres, est arrivée à des conclusions comparables. Certainement, pour mettre si directement en avant le problème de la

mise en forme, il faut de nos jours bien connaître Kant et l'art rigoureux du cercle d'Hans von Marées et de George. Et pour autant rapprocher l'art de toutes les grandes forces intellectuelles, il faut à notre époque avoir senti les lames mugissantes de l'expressionnisme. Je crois en avoir rendu compte dans mon *Kultur der Gegenwart* (1921). Mais ce n'est pas parce que certaines idées ne peuvent être comprises et élaborées que par rapport à une situation culturelle particulière, qu'elles ne représentent que des éclosions nourries de cette culture et destinées à rapidement se faner. Les rapports objectivement systématiques dans lesquels s'inscrit un problème évoluent à un tout autre niveau que les données empiriques qui ont conduit à sa découverte, à sa formulation et à sa définition. C'est pourquoi ils ne décident pas non plus de sa teneur en vérité scientifique.

- 16 Ils invitent, il est vrai, à un examen critique rigoureux pour prévenir toute méprise entre la psychologie culturelle et la nécessité logique, méprise dont a été victime plus d'une esthétique. Mais le simple fait d'avoir conscience de cette possible source d'erreurs suffit jusqu'à un certain point à nous la faire éviter ; et il faut sans cesse garder les yeux ouverts sur la réalité de l'art dans son ensemble sans le restreindre subjectivement. C'est justement en cela que nous soutient l'immense et multiple matériau qu'ont accumulé les disciplines de l'histoire de l'art, l'ethnologie et la science préhistorique. De la même manière que le théoricien de la science ne doit pas seulement s'en tenir aux mathématiques et à la physique en oubliant notamment l'histoire, le philosophe de l'art n'a pas non plus le droit d'aller chercher une branche ou une époque quelconques de l'art et de ne prendre ainsi en considération qu'une possibilité artistique ou quelques-unes en perdant toute exhaustivité systématique.
- 17 Et pourtant, si une philosophie critique de l'histoire ne peut par exemple naître qu'à une certaine époque, elle reste un bien et un problème imprescriptibles de la science. Il ne me viendrait pas à l'esprit de prêter ce caractère d'éternité à ma philosophie de l'art, mais je le ferais en revanche sans aucun doute au problème de la science générale de l'art.
- 18 Si donc en définissant l'art comme une mise en forme et une composition spécifique, son domaine est circonscrit, depuis ses timides débuts les plus primitifs jusqu'à ses plus supérieures réussites – qu'en est-il alors de sa valeur ? Cette question a semé la plus grave confusion, car on n'a pas cessé de confondre l'être de l'art et sa valeur. Que quelque chose représente une mise en forme destinée à aboutir à une expérience sensible scelle son caractère artistique, mais ne dit encore rien d'autre quant à ce caractère. Il peut être indigent ou au contraire très riche. Toute œuvre d'art constitue par exemple – comme on le sait depuis toujours – une unité dans la multiplicité ; mais cette qualité revient à toute œuvre d'art ; en ce qui concerne sa valeur individuelle, la seule chose qui compterait serait de savoir ce que dans ce cas précis, produit cette unité dans la multiplicité, ce qui revient finalement à analyser le problème de la forme et de la mise en forme selon leurs lois propres. J'ai l'habitude de donner pour expliquer ces choses un exemple simple : les différentes manifestations de la valeur de l'esprit humain ne peuvent se déployer qu'au sein de l'humanité ; être homme est le fondement sur lequel elles se construisent. Il serait insensé de vouloir accuser un chien de ne pas être un homme. Cette valeur commune à tous les hommes est naturellement quelque chose de tout à fait différent de la valeur personnelle de chaque individu. La première délimite seulement le cadre où se réalisent les possibilités les plus différentes de cette valeur. Certes, désigner quelque chose comme une œuvre d'art implique déjà une

distinction et ainsi une valeur. C'est ainsi que nous qualifions l'état d'art. Mais les valeurs artistiques proprement dites ne se manifestent qu'à l'intérieur de cet état d'art et dépendent, dans chaque cas particulier, de la manière dont la mise en forme a été accomplie ; et cette manière dépend à son tour de ce qui en est le contenu intellectuel. Si nous abordons l'art avec un solide critère de valeur, nous éliminons encore une fois d'emblée ce qui n'y obéit pas et nous ne sommes jamais assurés de l'adéquation des valeurs. Mais ainsi, nous n'interrogeons toujours seulement l'œuvre elle-même ; et la réponse est donnée par la loi de sa mise en forme.

- 19 Il me faut renoncer à poursuivre ici ces questions – par exemple celle de la signification historique de l'œuvre d'art et des effets de valeur de l'art. Comme nous abandonnons à l'art en tant que mise en forme spécifique tout ce qui se range dans les modalités de son existence, nous pouvons sans distorsion et sans rupture réfléchir à toutes les manifestations de son rayonnement, qu'il soit érotique, intellectuel, éthique ou religieux, jusque dans leurs ramifications les plus délicates, la forme telle qu'elle a été forgée constituant le point de départ méthodologique et la référence permanente. Sans entrer ici dans le contenu de la science générale de l'art – je l'ai largement présenté ailleurs –, je me contenterai d'indiquer la manière dont toutes les tâches qui lui reviennent se groupent systématiquement autour du problème de la mise en forme, quand elles ne sont pas générées par lui. Nous dépassons ainsi d'une part la contingence des esthétiques et des doctrines artistiques empiriques, lesquelles en réalité ne produisent que des aboutements flottants de matières grossièrement liées, et d'autre part le maigre bénéfice heuristique de recherches spéculatives qui le plus souvent s'enlisent dans des programmes, des effets d'annonce et de déclaration, tout en perdant le lien avec chacune des questions. En cela, je ne sous-estime pas le travail extraordinaire que représentent les grands ouvrages des Jonas Cohn, Theodor Lipps et Johannes Volkelt ; ce sont de très nobles étapes vers ce que nous appelons ici de nos vœux. Mais ils n'ont pas su trouver la voie d'une science systématique de l'art. Nous avons déjà esquissé la manière dont quelques-unes de leurs questions s'ancrent dans le problème central de la mise en forme spécifique, et nous ne nous répéterons pas.
- 20 Si tout art est une sorte particulière de mise en forme, il nous faut nécessairement examiner les conditions indispensables, constitutives, les préalables de son objectalité (*Gegenständlichkeit*). Je ne donnerai qu'un exemple très bref et donc assez grossier : aucune mise en forme ne peut s'accomplir dans le néant ; elle exige un matériau. Mais seule l'expérience nous enseigne quels matériaux existent et quelles sont leurs propriétés. Quelles sont les possibilités artistiques que propose tel matériau ? Je ne peux établir ce constat qu'en mettant en rapport l'essence du dit matériau avec l'essence de l'art en tant que mise en forme d'une expérience sensible. Je crois alors – à côté du matériau – devoir reconnaître de multiples conditions – en l'occurrence cinq. Aucune de ces conditions n'est en soi artistique – pas plus que le bois par exemple ; leur aptitude artistique, elles la tiennent du contexte de l'unité de la mise en forme. C'est pourquoi toute chose doit être saisie et comprise par rapport à cette unité, car si on l'en détache, elle perd tout son sens. La doctrine de l'objectalité [*Gegenständlichkeit*] de l'œuvre d'art – que j'ai exposée pour la première fois il y a cinq ans à la section berlinoise de la Société des études kantiennees [*Kant-Gesellschaft*] – débouche d'un côté sur les questions particulières les plus subtiles, et de l'autre elle les lie par essence aux lois objectives de la mise en forme. Une fois l'œuvre comprise dans sa structure, il nous faut ensuite nous interroger sur sa genèse. Et cette question ne relève pas d'une quelconque psychologie intéressante de la création artistique ; non, nous voulons

savoir ce qui fait que cette mise en forme peut s'accomplir. Ce sont les conditions et préalables nécessaires et impératifs de toute existence d'artiste qu'il faut explorer. À l'intérieur du segment qu'ils définissent, la psychologie différentielle définit à son tour des modèles de profils individuels et de profils typiques, comme autant de possibilités issues de ces fondements. Je n'ai sans doute pas besoin de continuer à caractériser ce mode de travail méthodologique et systématique qui met en lumière le contexte objectif nécessaire de la science générale de l'art, arrache les questions particulières à leur isolement, leur assure fermement une place et détermine ainsi leur validité. Tous les problèmes de la science générale de l'art tournent autour du problème de la forme ; c'est le soleil d'où jaillissent tous les rayons. Et pourtant la science générale de l'art est tout sauf formaliste : des éléments sexuels, intellectuels, éthiques, religieux, etc., entrent dans la mise en forme artistique et renaissent en elle à une nouvelle modalité d'existence. C'est la forme qui justement sauve le contenu, et le contenu n'existe que par et dans la mise en forme. Ses énigmes et ses mystères constituent la tâche de la science générale de l'art.

- 21 Mais qu'en est-il du purement esthétique ? Cette question repoussée depuis si longtemps et de laquelle nous sommes partis appelle encore une explication au moment où nous touchons à la fin de notre exposé. L'art en tant que mise en forme d'une expérience sensible dépasse largement les limites qui circonscrivent le beau. L'éthique ne doit pas, par exemple, être embellie, elle doit, à travers les modalités d'existence artistique, être portée vers une expérience sensible, et de la même façon, l'horrible ou le sublime, le tragique qui vous saisit, et le sourire bienfaisant, la gaieté narquoise et les larmes de la mélancolie, les déferlements de pathos de la passion et le mat désespoir brisé, la jubilation argentine du bonheur et le sombre chagrin de la souffrance, l'exaltation vibrante et le torrent ardent de la frénésie amoureuse. Tout cela demeure dans les lois autonomes de la mise en forme artistique, mais se soustrait à la magistrature du beau. Et pourtant il ne serait pas juste de vouloir simplement abolir ce lien, comme Fiedler l'a tenté. Avec sa beauté « adhérente » dont l'écho résonne comme un *leitmotiv* dans nos considérations, Kant avait vu plus loin. Contempler, s'attarder dans la contemplation, s'y abandonner ; cette attitude rattache le purement esthétique à l'ensemble de l'art. Toute émotion qu'il déclenche passe par cette contemplation, par cette attitude distanciée – pour décrire dans les termes les plus neutres possibles un état de fait généralement connu et reconnu dont la fixation conceptuelle pourrait aussitôt susciter des controverses. Dans cette mesure, l'esthétique a part à tout art, et inversement l'art à tout élément esthétique ; et dans cette mesure, ils présentent la même configuration, ou mieux, les mêmes éléments dans leur mise en forme. Tout comme les éléments structurels du processus de connaissance quotidien, pré-scientifique et non scientifique entrent dans les formes supérieures de la science. Et néanmoins, loin de moi naturellement l'idée de considérer la pensée pré-scientifique ou non scientifique comme un stade préliminaire non achevé ou rudimentaire de la pensée authentiquement scientifique. Ce n'est vrai que du point de vue de la science ; en soi, ces deux formes de pensée sont soumises à leurs propres missions et objectifs. Et la focale de ce qui est esthétique est le beau : c'est en lui que se réalise la contemplation – tant célébrée – bienheureuse, gratifiante, affranchie et soulagée de tout vestige terrestre matériel, délivrée des forces non esthétiques. Nous avons plus haut évoqué la comparaison avec la science, nous allons le refaire ici : depuis toujours les mathématiques apparaissent à beaucoup comme l'idéal scientifique par excellence ; dans la stricte logicité de sa construction, dans la clarté cristalline de ses

définitions, dans la certitude incontestable de ses résultats. Elle rayonne, dit-on, comme un produit pur de la science, délivrée de l'oppressant fardeau de l'empirique. Et, toujours, on a donc tenté de modeler toute forme de science à son exemple si séduisant, de retrancher de la science tout ce qui ne rentrait pas dans ce modèle. On le fit longtemps, jusqu'à ce que cette sorte d'élément étranger acquière un droit d'existence ; et le processus – qui révolutionne en partie le concept de science en général – n'est pas encore achevé. Le beau connaît le même sort – exactement le même. Évoquons encore, en toute prudence et avec la plus grande réserve, une autre parenté plus profonde avec les mathématiques. Xénophon rapporte dans ses *Mémorables* que Socrate se serait un jour entretenu avec le célèbre sculpteur Cleiton. Les archéologues assurent que Cleiton était en réalité le grand Polyclète. L'artiste et le philosophe discoururent sur le problème de la beauté. L'artiste voulait la ramener à des proportions et à des calculs canoniques bien précis, tandis que le philosophe notait que c'était l'œuvre du plasticien que de révéler les faits de l'âme dans son œuvre. La forme et le contenu, la beauté pure et la beauté adhérente sont ainsi mis en présence, comme les accords dans une ouverture. Et toute la Renaissance italienne, mais aussi un peintre comme Dürer avec son art de la mesure, ont tenté de résoudre cette énigme du beau, convaincus que la solution résidait dans le nombre, l'ordre et l'harmonie. Ce qu'on prétendait si souvent être l'harmonie mystique des sphères était d'un côté l'expression d'une détermination mathématique du monde, d'un autre côté celle d'une beauté métaphysique suprême. Même les tentatives parfois presque puériles et ludiques de découvrir une ligne de beauté ou une autre forme de beauté mathématique relevaient de la même conception selon laquelle il devait exister une loi première qui régissait toutes les formes d'expression du beau. Et de ce fait, on se mettait en chasse sur le terrain de la mesure, de l'ordre et de l'harmonie ; d'une mathématique illustrative ou affective, ou bien aussi d'une mathématique « inconsciente », comme on le dit parfois. De la même manière que la science des mathématiques est toute puissante dans leur domaine mais joue un rôle à chaque fois différent dans celui des autres sciences, s'effaçant complètement dans certaines et dans d'autres s'arrogeant en hautaine usurpatrice des droits qu'elle n'a pas, quand elle veut par exemple tout mathématiser – il en va de même de la beauté. Il y a bien sans doute un art du beau et on en a suffisamment chanté d'enthousiastes louanges ; mais c'est seulement une des possibilités parmi d'autres mises en forme d'une expérience sensible de sorte que son sens se découvre dans cette expérience. Et ces autres possibilités, du fait de leur définition que nous avons expliquée, ne sont pas moins justifiées que l'art excellemment esthétique, comme je l'appelle. Dans l'art, le beau peut prendre un autre sens, par exemple une belle représentation sait donner à l'horrible et au terrible un éclat plus doux et plus feutré ; ou bien un désir de beauté semble émaner, comme un sanglot retenu, de toutes choses, les auréoler d'un halo délicat. Et finalement, il y a un art qui n'entretient plus aucune relation avec le beau, en dehors de la relation générale dont nous avons déjà parlé. Et vouloir en projeter une quelconque sur lui reviendrait à le mal comprendre et à lui faire violence.

- 22 Il appartiendra à l'avenir d'établir des conventions terminologiques quand les faits seront suffisamment clairement posés. Alors cette dialectique conceptuelle lassante, finassante et vaine qui joue sur les mots d'art, de beauté et d'esthétique pourra s'effacer. Elle ne mène à coup sûr à rien. Le problème d'une science de l'art générale, critique et systématique, d'une véritable philosophie de l'art qui place l'ensemble du fait artistique au cœur de sa réflexion, ne peut plus rester ignoré ou gommé. C'est

également seulement ainsi que pourra s'effectuer la jonction avec la vie artistique et les disciplines historiques de l'art – dont on regrette depuis longtemps l'absence même si elle est déjà ici ou là devenue réalité. Dans les lois propres de la mise en forme artistique, tous se retrouvent, artistes, critiques d'art, historiens d'art, philosophes de l'art. C'est pourquoi le travail de l'un enrichira et fécondera le travail de l'autre ; le triste isolement de l'esthétique volera en éclats. Un autre isolement est aussi lentement en train de disparaître. La philosophie de l'art, l'une des plus jeunes filles de la philosophie, a dû jusqu'ici se contenter généralement d'être le parent pauvre. Cela ne lui a pas réussi, pas plus en fin de compte qu'à la philosophie. Elle a été négligée, la philosophie dans ses constructions systématiques s'attachait en premier lieu à l'art ; parfois elle ne servait qu'à combler les brèches ; en tout cas elle devait modestement se plier. Si la science générale de l'art doit toute son existence à la philosophie, elle la remercie à son tour en cela que la problématique de la philosophie de l'art désormais peut servir la philosophie elle-même. De plus, à la longue, la philosophie de la culture qui fleurit de nos jours ne pourra pas se passer de l'aide précieuse de la philosophie à laquelle elle ne fait pas encore assez appel. Plus d'une question importante pourrait ainsi – à mon avis – être suscitée et encouragée. C'est sur cette perspective – qui témoigne de l'unité de la philosophie – que je terminerai mon exposé. Il n'y avait pas de réponse, seulement un problème. Mais ce problème génère la science générale de l'art qui en découle.

INDEX

Mots-clés : Kant, Fiedler, esthétique, autonomie artistique, mise en forme

Schlüsselwörter : Kant, Fiedler, Ästhetik, Autonomie der Kunst, Gestaltung/Formung

AUTEURS

EMIL UTITZ

Philosophe. (Plus d'informations ici)