

## Article

---

« Genèse du concept de vérité esthétique : quelques repères »

Marc Bélisle

*Horizons philosophiques*, vol. 4, n° 1, 1993, p. 91-107.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/800935ar>

DOI: 10.7202/800935ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

## **Genèse du concept de vérité esthétique - Quelques repères -**

La brève étude ici présentée ne prend toute sa signification qu'à l'intérieur du cadre plus général des recherches que nous menons sur le problème de la sensibilisation de la raison, c'est-à-dire sur la possibilité de penser le dépassement de l'antagonisme entre théorie et pratique, à partir des passages qui ont été construits, dans le discours philosophique, entre la sphère de la sensibilité et celle de la raison.

À l'intérieur de ce cadre, nous voudrions examiner pour l'instant les rapports existant entre la théorie de la vérité et la théorie de l'art, dans la mesure où ces théories semblent se conditionner mutuellement à l'intérieur des oeuvres philosophiques, comme si chacune devait servir à sauver d'un trop grand excès que pourrait produire l'autre laissée à elle-même. Nietzsche disait : «*Wir haben der Kunst damit nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen*<sup>1</sup>»; il affirmait ainsi le caractère créateur premier de la vie, caractère que chacun devrait s'efforcer de ne pas laisser étouffer par la rationalité technique d'une part et la rationalisation de la vie d'autre part. Ce parti pris l'opposait ainsi à une vision comme celle de Hegel pour qui l'art, du point de vue de sa destination suprême, est considéré comme quelque chose du passé, comme quelque chose de dépassé par la proposition spéculative du discours philosophique qui permet de comprendre la vie comme effectivité de l'Esprit. Heidegger, pour sa part, semble ne s'approcher de la poésie que dans la mesure où celle-ci développe une dimension spéculative; ses textes sur Hölderlin vont pour le moins dans ce sens. D'une manière générale, il s'agit donc de questionner philosophiquement comment, à l'intérieur de ce qu'on comprend comme la vie humaine, se déterminent et se limitent les concepts de raison et de sensibilité.

1. «Nous avons l'art pour ne pas périr de la vérité».

Pour préciser ce cadre qui serait autrement trop général, nous voudrions à l'intérieur de l'espace qui nous est ici imparti faire la genèse du concept de vérité esthétique, lequel nous semble occuper une position déterminante dans le mouvement d'attention suscité par l'oeuvre d'art en philosophie, mouvement dont il nous semble possible de reconnaître trois moments essentiels : 1) le moment Poétique : où l'art est conçu comme la mise en application des règles naturelles du beau, comme artisanat de la beauté; 2) le moment Esthétique qui se présente comme une théorie de la signification et de la finalité du beau; 3) la Théorie du jugement esthétique, qui se pose comme théorie de la reconnaissance de ce par quoi on peut se faire reconnaître à soi-même une perception belle, c'est-à-dire comme logique du singulier et logique de la relation qui unit la perception au jugement, donc finalement comme doctrine de la coordination entre perception, pensée, langage et jugement.

Ces trois moments ne correspondent pas à un ordre chronologique; ils semblent coexister à la plupart des époques, ne serait-ce que de manière implicite. Nous allons quand même tenter de démontrer que réside en eux une certaine dynamique qui permet d'isoler ce qui semble le plus pertinent pour une approche réflexive du phénomène esthétique. Pour l'instant, nous n'effectuerons ici que la reconstruction historique du concept de vérité esthétique, laissant à un autre espace le soin de thématiser explicitement les conséquences et les limites de cette approche de l'art.

### **1<sup>er</sup> moment : poétique**

Le concept de «vérité esthétique», ou encore la simple caractérisation des oeuvres d'art ou de leur contenu comme «vrais», bien que cela soit devenu pratique courante dans le débat à l'intérieur des théories de l'art contemporaines, apparaissent comme problématiques. Puisque traditionnellement, la notion de vérité appartient au domaine de la théorie de la connaissance, il semblait exclu à l'avance que l'esthétique, dont l'objet est traditionnellement compris comme essence de la beauté, puisse un jour se l'approprier de quelque façon. En

remettant en question les distinctions traditionnelles entre les différents domaines de la philosophie, le concept de vérité esthétique, qui s'est développé à l'intérieur de l'interprétation romantique du monde dont nous sommes les héritiers, a permis, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, un renouvellement de l'interrogation sur le sens, l'origine et les fondements du concept de vérité en général, et ce à partir d'une revalorisation de l'activité artistique conçue comme activité originaire ou encore comme activité thérapeutique

Pendant longtemps, le questionnement philosophique ayant été déterminé par la façon dont Platon avait formulé les problèmes, la philosophie demeura étrangère au problème de l'oeuvre d'art et de l'activité esthétique conçue comme activité productrice (mais aussi à la question de la science en tant que mode de production). En effet, Platon ayant posé que la véritable réalité était l'Essence, ce qui implique une dévalorisation du monde sensible, puisque ce n'est que dans un rapport à l'Essence que les choses peuvent être connues réellement et prétendre à la vérité, il déduit de ce fait une hiérarchie «naturelle» des activités humaines. Si le *philosophe* s'efforce de contempler les Idées-Formes, son activité doit donc être reconnue pour supérieure à celle de l'*artisan* qui les «imite» à travers les produits de son art (*techné*), activité elle-même reconnue pour supérieure à celle de l'*artiste* qui ne fait qu'imiter cette imitation du monde des Idées-Formes que constitue le monde sensible (*République*, X, 1)<sup>2</sup>. Cet éloignement du monde de la vérité dans lequel se trouve l'art «mimétique», éloignement de trois degrés, détermine le jugement normatif qu'énonce Platon, en excluant le poète tragique de la constitution de la Cité idéale (*ibid.*, 607a). La Beauté, elle-même reconnue comme une Idée-Forme, peut bien, quant à elle, être l'objet de réflexions philosophiques — comme c'est le cas par exemple dans le *Banquet* et le *Phèdre*<sup>3</sup> — mais elle est alors considérée en tant qu'elle est

2. Platon, *La République*, texte et trad. E. Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1959, tome VI et VII en 3 vol., vol. 3.

3. Platon, *Le Banquet* et *Phèdre*, nouvelle éd. texte et trad. Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1985-89, tome IV, 3 vol., respectivement 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> volumes.

susceptible d'être contemplée, c'est-à-dire en tant qu'elle est la possibilité d'une jouissance supra-sensible qui oriente l'homme vers la redécouverte de sa place dans le «cosmos»; une analogie est ainsi possible avec le vrai qui permet aussi cette redécouverte, mais selon une modalité différente, puisqu'il est pensé lui aussi comme effet de rayonnement du Bien suprême, ce seul vrai Bien réel. Platon engendre ainsi, plutôt qu'une poétique, une théorie du Beau en tant qu'il inspire l'amour et rend par là l'âme sensible à l'intelligible, lui-même conçu comme effet du Bien. La *sensation vraie* est donc pour Platon l'effet intelligible qui touche l'âme intelligible, est donc toujours déjà quelque chose de l'ordre de la raison, mais d'une raison impersonnelle et cosmique, faisant communiquer le microcosme et le macrocosme.

Chez Aristote, le problème n'est pas formulé de façon tellement différente, bien que son analyse langagière du problème de la vérité jette quelque lumière sur les rapports entre les Idées-Formes, le sujet et le monde empirique, rapports conçus encore confusément chez Platon. Pour Aristote, le problème de la vérité est essentiellement lié à la possibilité de produire des propositions assertoriques (*lġgos apôphantikos*) et tout énoncé dont la forme ne peut être ramenée à celle de ces propositions ne peut prétendre à la vérité. «Dire de ce qui est que cela est et de ce qui n'est pas que cela n'est pas, c'est dire vrai» (*Métaph.*, 1011b, 26)<sup>4</sup>.

À partir de ce point de vue et en ne négligeant pas l'influence considérable de Cicéron qui prépara la voie à l'interprétation des Idées-Formes situées dans l'âme du sujet où elles deviendront les précurseurs des concepts «modernes», nous pouvons facilement comprendre la formule scolastique de la vérité qui fut déterminante pour des siècles : *veritas est*

4. Aristote, *La Métaphysique*, livre IV (gamma) nous traduisons: *tġ mèn gàr légein tġ ĩn mē einai ē tġ mē ĩn einai pseudos, tġ dē tġ ĩn einai ka\_ tġ mē ĩn mē einai alētes oste ka\_ o legon einai ē mē alēteusei ē pseusetai*; cf. pour un autre trad. Tricot, Paris, Vrin, 1933, nouvelle éd. entièrement refondue, 1953, 2 vol; t. 1, p. 235.

*adaequatio intellectus et rei*<sup>5</sup>. Avec cette définition, le monde empirique et l'activité artistique ne pourront jamais prétendre à la vérité; la Beauté (cependant reconnue dans son autonomie) et la vérité demeureront des choses étrangères l'une à l'autre.

D'un autre côté, Aristote peut bien, dans sa *Poétique*<sup>6</sup>, examiner et déterminer les règles à l'oeuvre dans un certain type d'art, comme la tragédie, et proposer une classification des différents types d'oeuvres poétiques selon des critères qu'il établit; ce faisant, bien qu'il s'interroge sur le sens et la fonction de l'activité artistique — et le concept de *catharsis* en témoigne en tant que théorie de la thérapie que représente la réception de la tragédie — ce n'est pas pour lui reconnaître quelque vérité, mais, déterminé par son orientation anthropologique, pour en conclure que la faculté d'imitation (la *mimêsis*), espèce d'instinct ludique, doit être innée chez l'homme. La représentation de la tragédie permet de «comprendre» comment l'homme qui s'abandonne à sa matière et qui par là se dé-forme, c'est-à-dire qui consent à perdre la forme qui l'anime, qui lui donne vie, soit parce qu'il ne se comprend pas ou qu'il veut être autre que son destin, qu'est son caractère, se trouve par là même réduit à sa mort comme persistance de son être, et ainsi la tragédie peut être saisie comme la reprise humaine du cycle des générations et des corruptions que produit la nature<sup>7</sup>.

L'approche «poétique» à la manière d'Aristote, devenant dogmatique et progressivement normative, fleurira jusqu'aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles; Boileau, en France, et Gottsched, en Allemagne, en sont sans doute les représentants les plus célèbres.

5. Sur tout cela consulter, Panofsky, E., *Idea : ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der Älteren Kunsttheorie*, Berlin, Spiess, 1924, trad. franç. sous le titre *Idea*, chez Gallimard, TEL; introduction et chapitre premier.
6. ARISTOTE, *Poétique*, texte et trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932.
7. J'aimerais ici remercier Christiane Gauthier, pour les conversations qui ont inspiré ce dernier passage; il faudrait consulter sur la question des rapports entre la conception de la tragédie et la conception de la «phusis» chez Aristote, le mémoire de maîtrise qu'elle a déposé au département de philosophie de l'Université de Montréal, *Tragédie et finitude dans la «Physique» d'Aristote*, août 1992.

## 2<sup>e</sup> moment : esthétique

Baumgarten apparaît quant à lui comme l'instigateur du second moment dont nous avons parlé, l'esthétique philosophique, dont il crée le terme et la discipline. D'abord disciple de Wolf et donc de Leibniz, il lui apparaît que la connaissance purement logique n'est pas la seule à permettre un accès à ce qui est, soit aux vérités nécessaires seules essentiellement vraies: la vérité peut être pensée logiquement mais aussi de façon sensible. (Il faut ici se souvenir que seules les vérités analytiques, où le prédicat est toujours déjà compris dans le sujet, étaient pensées comme nécessairement vraies; les propositions synthétiques ou d'expérience, n'avaient de vérité que contingente et ne pouvait donc pas servir à l'établissement d'une véritable science.) À l'intérieur du système rationnel, la notion de perfection amène Baumgarten, par l'intermédiaire de sa pratique de théoricien et de lecteur de poésie, à concevoir le poème comme une idée claire (et donc non obscure, ce qui permet de lui octroyer le statut d'idée) mais confuse (c'est-à-dire dont les limites se confondent avec ce qui n'est pas elle). Cependant sa multiplication des modes d'accès à l'étant ne lui permettra pas d'unifier les diverses sphères du connaître, bien qu'il pose le problème d'une logique du singulier, c'est-à-dire avant la lettre, celui de la relation entre jugement et perception<sup>8</sup>.

Il faudra attendre Kant, lui-même attentif aux leçons de la philosophie empiriste à travers Locke et Hume, pour qu'apparaisse une transformation substantielle dans la façon d'aborder les problèmes de la vérité et de la beauté, transformation qui fournira des fondements au développement de l'interprétation romantique de l'art comme vérité et de l'activité esthétique comme thérapie.

8. Le lecteur francophone sera heureux d'apprendre qu'une sélection des textes de Baumgarten concernant l'esthétique, dont entre autres la traduction française de larges extraits de son *Aesthetica* (1750-1758), est parue en 1988 aux éditions de l'Hermès.

### 3<sup>e</sup> moment : théorie du jugement esthétique

Bien qu'il ne remette pas vraiment lui-même en question le concept traditionnel de la vérité conçue comme *adaequatio*, Kant cherche les principes qui guident la raison lorsqu'elle s'affirme comme vérité, pour pouvoir à partir de ceux-ci déterminer la source, l'étendue et les limites de celle-là<sup>9</sup>. Il s'agit de savoir si une connaissance est possible en dehors du recours à l'expérience, question que Kant formule: «Comment des jugements synthétiques *a priori* sont-ils possibles»? Il apparaît alors qu'il doit exister une connexion nécessaire entre la spontanéité réceptrice de l'entendement, source des concepts, et la réceptivité spontanée de la sensibilité, source des intuitions, pour qu'une vérité en général puisse être engendrée. C'est cette même connexion nécessaire, considérée *a priori*, qui permettra la possibilité d'une connaissance *a priori*. Dans ce processus, l'imagination transcendante en tant que faculté intermédiaire, produit des *schèmes* comme règles de présentation des phénomènes, ce qui leur permet d'être toujours déjà subsumables sous des concepts. Cela amène Kant à développer le concept de VÉRITÉ TRANSCENDANTE comme le présupposé et la conséquence de cette nécessité de penser une coordination entre les conditions de possibilité de l'expérience (conditions subjectives de l'apparaître des phénomènes) et les conditions de possibilité des objets de l'expérience (conditions objectives selon lesquelles le phénomène est lui-même constitué)<sup>10</sup>, coordination elle-même pensée comme relation universelle qui rend possible l'engendrement de toute vérité empirique<sup>11</sup>. Cette perspective lui permet de critiquer toute autre conception d'une connaissance possible en dehors de sa référence à une expérience possible et de limiter les prétentions des métaphysiques précédentes à posséder une connaissance par simples concepts.

9. Kant, *Critique de la raison pure*, en allemand *KRV*, *Vorrede*, A, XII, trad. in *Oeuvres philosophiques*, «La Pléiade», Paris, Gallimard, 3 vol., t. 1, 1980; p. 728.

10. Kant, *ibid.*, *KRV*, B, 196; trad. t. 1, p. 897-98.

11. Kant, *ibid.*, *KRV*, B, 185; trad. t. 1, p. 890.



En second lieu, dans la *Kritik der Urteilskraft*<sup>12</sup>, au moment où Kant s'interroge sur la possibilité d'un passage (*Uebergang*) entre le discours théorique et le discours pratique — ce dernier, bien que seulement régulateur devant quand même pouvoir donner des signes de sa validité dans le monde sensible — nous voyons le prédicat de beauté être déterminé de manière entièrement nouvelle. Au lieu de chercher les critères abstraits auxquels devrait répondre l'objet dont on dit qu'il est «beau», l'analyse de Kant, introduisant un questionnement sur le sens général de l'existence de fait des jugements esthétiques, démontre que le qualificatif «beau» ne peut pas véritablement être considéré comme un prédicat de la chose/objet auquel il est appliqué. La qualité esthétique du jugement de goût, accompagnée de sa prétention à l'universalité, de l'absence de concept et d'intérêt auxquels il peut être directement rattaché, tout cela indique que, bien plus qu'une simple détermination du phénomène qui le suscite, il est un «appel indéterminé à s'accorder» à son propos. Le jugement de goût est esthétique en tant qu'il reproduit l'effet réflexif de l'oeuvre ou de la Nature sur le sujet, cet effet réflexif conditionnant la spécificité du plaisir esthétique. Ce type de jugement sera dit *réfléchissant* parce qu'il ne possède pas la règle de sa détermination à l'extérieur de lui-même (comme c'est le cas dans les jugements qui déterminent la chose en la subsumant sous quelque concept), mais qu'il doit la chercher dans la relation particulière qu'il institue. À travers lui, le sujet fait l'expérience d'une harmonie entre ses facultés qu'il ressent au moment même où l'objet qu'il appréhende échappe à sa connaissance et que cette échappée l'oblige à laisser jouer librement son imagination et son entendement pour tenter de le circonscrire. *Le plaisir pris au beau étant posé comme réflexif, c'est-à-dire déterminé par sa communicabilité*, le sujet qui en fait l'expérience y est saisi du sentiment de sa destination suprasensible par l'appel à la communauté qui se produit en lui au moment même où il s'abandonne à son

12. Kant, *Critique de la faculté de juger*, en allemand *KU*, trad. in *Oeuvres philosophiques*, tome 2, 1985; p. 913-1299.

affectivité et s'inscrit dans une relation toute particulière à l'objet<sup>13</sup>.

Dans la seconde partie de cette même troisième *Critique*, persévérant dans sa recherche d'un passage, Kant aborde le problème du statut des propositions téléologiques qui sont aussi une forme de jugement réfléchissant, bien qu'elles ne soient pas pures, parce que celles-ci empruntent le concept de fin à la raison (ici considérée comme faculté de désirer). Il pose que la finalité, le but que nous présupposons pour juger des organismes ou de la Nature comme de totalités, c'est-à-dire comme disposant d'une intentionnalité et d'une volonté propre, cette finalité est une Idée, ce qui veut dire, en termes kantien, un principe régulateur de la raison, donc un principe pratique et non théorique. Les jugements téléologiques apparaissent donc, du point de vue de la connaissance, comme indécidables, puisqu'on ne peut juger de leur vérité; pour ce faire, il faudrait posséder un autre type d'entendement, pouvant se rapporter à une intuition intellectuelle. Cependant, en tant qu'être rationnel qui perçoit à travers ces jugements sa destination morale, on doit s'efforcer d'agir COMME SI ils étaient vrais. Avec ce nouveau statut donné à l'analogie — c'est-à-dire à la modalité du «comme si» — Kant peut se permettre d'élaborer une théologie morale sans contrevenir aux principes de la connaissance qu'il a établis. C'est à partir de cette nouvelle façon d'aborder le problème de la vérité, de la beauté et de la Nature, que Kant a développée, que le concept de vérité esthétique devient possible et sera développé plus ou moins théoriquement dans les diverses formes que revêtira le romantisme en Allemagne et ailleurs.

Tout d'abord, en coordonnant le concept de vérité transcendante et le «primat de la raison pratique», Fichte va déterminer la loi morale comme nécessité pour le sujet de vouloir s'égaliser à lui-même, nécessité que présente et qui apparaît en tout jugement. Posant ainsi l'imagination transcendante

13. Kant, *ibid.*, cf. *KU*, Analytique du Beau, paragr. 1-21; trad. tome 2, p. 957-1003.

comme la source originaire tant du rapport à soi-même que du rapport aux choses en général, il peut reconnaître en chaque jugement un jugement réfléchissant, et transformer la formule hypothétique des propositions pratiques chez Kant — le «comme si» — en mode originaire de la vérité. Cependant, chez lui, la volonté de s'égaliser à soi-même ne s'accomplit que dans l'action infinie et permet à la réconciliation souhaitée entre le théorique et le pratique de ne se présenter que comme tâche éternelle. Ainsi entre le poser et l'op-poser, le jugement ne peut distinguer ici l'imaginaire que dans l'action<sup>14</sup>.

Schelling, insatisfait de la solution fichtéenne, développera la notion d'intuition intellectuelle comme modalité de la relation du sujet à la source originaire de toute réalité qu'est l'imagination transcendante; interprétée dynamiquement, elle deviendra une activité que le sujet doit produire. Par là Schelling dépassera le subjectivisme de l'interprétation de Fichte en posant cette imagination, dans son inconditionnalité absolue, comme *indifférence* de l'objectif et du subjectif, de la nécessité et de la liberté, se donnant la possibilité d'une réconciliation tangible et réelle dans le présent sensible.

En effet, nous dit-il, avant même de pouvoir poser quelque opposition à l'action même de poser, il faut poser un quelque chose qui échappe à l'opposition et qui ne réduise pas non plus l'un des termes de l'opposition à n'être qu'une modification de son opposé. L'Absolu est ce milieu, cette indifférence originaire de la liberté et de la nécessité. L'intuition intellectuelle est ainsi promue au rang d'une activité à laquelle il faut parvenir pour pouvoir saisir comme un donné quelque chose qui ne peut pas devenir un objet, l'Absolu ne pouvant être donné que par l'Absolu. Schelling explique que Kant s'interdisait la pensée de cette intuition parce qu'il pensait au moi empirique : mais en tant qu'on peut saisir la spontanéité du Moi comme auto-productrice

14. Fichte, cf. la première *Wissenschaftslehre* (1794-1795), ainsi que les *Grundlagen des Naturrechts*; en trad. *Oeuvres choisies de philosophie première*, Paris, Vrin, 1964, 3e éd. augm. 1990; et *Fondement du droit naturel selon les principes de la doctrine de la science*, «Epiméthée», Paris, P.U.F., 1984.

(autre nom pour le Moi transcendantal), on est alors légitimé de recourir à ce concept<sup>15</sup>. En posant le problème de cette façon, Schelling peut se permettre de réécrire «l'analytique du jugement téléologique» de la *Kritik der Urteilskraft* en tant que «Philosophie de la Nature» : tous les actes attribués au Moi originaire sont transférés, sous la modalité de l'inconscience, à la Nature comme totalité puisque l'Absolu, conquis par l'intuition intellectuelle, ne permet plus une détermination unilatérale du connaître, mais appelle plutôt à son élargissement dans la reconnaissance de l'objectivité et de la vérité de l'indifférence originaire qui renferme en elle toutes les possibilités sous forme de potentialités (l'objectif et le subjectif en étant des exemples). Le Système sera ainsi déterminé par la structure de l'opposition qui est relevée (*aufheben*) dans l'indifférence : si la Philosophie de la Nature reconnaît l'idéal dans le réel, la Philosophie pratique reconnaît le réel dans l'idéal et, finalement, la Philosophie de l'Art, acquérant le statut particulier d'«organe de la philosophie en général», cherchera le point d'indifférenciation du réel et de l'idéal en tant que position de l'Absolu.

Le nouveau statut ainsi octroyé à l'art, lui vient de ce qu'il présente de manière réelle et réalisée la réconciliation qui était cherchée dans les discours théorique et pratique :

Cette objectivité universellement reconnue et absolument indéniable de l'intuition intellectuelle, c'est l'art lui-même. L'intuition esthétique, en effet, est précisément l'intuition intellectuelle devenue objective<sup>16</sup>.

L'art devient ainsi *vérité originaire* parce qu'il révèle, réfléchit et permet de poser l'absolument identique qui est toujours déjà séparé dans la réflexion comme dans l'action. En tant qu'appréhension de l'infini dans le fini, l'Art devient l'activité

15. Schelling, cf. en allemand son texte *Vom Ich...*, en trad. «Du moi comme principe de la philosophie ou sur l'inconditionné dans le savoir humain», in *Premiers écrits*, «Epiméthée», Paris, P.U.F., 1987.

16. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, VI, paragr. 3, p. 625; trad. *Le système de l'idéalisme transcendantal*, Louvain/Louvain-la-Neuve, Éditions Peeters et de l'Institut supérieur de philosophie, [s.d.], p. 257.

thérapeutique qui permet de produire une réconciliation des oppositions insolubles par la seule réflexion, oppositions entre sujet/objet, Nature/Histoire, nécessité/liberté. Ainsi la destination suprasensible de l'homme, seulement indiquée et ressentie chez Kant, s'accomplit chez Schelling à travers la production artistique qui combine une activité consciente et une activité inconsciente de manière supérieure à la Nature. Contrairement à la Nature, c'est consciemment qu'elle produit ce qu'elle produit, bien que l'unité qu'elle produit apparaisse comme ce qui s'est réalisé inconsciemment, simultanément à son action consciente. En faisant de l'activité artistique le paradigme de l'activité qui permet de sortir des oppositions déchirantes de la réflexion, Schelling fait apparaître du même coup l'Histoire comme révélation progressive de l'Absolu, c'est-à-dire comme le processus de reconnaissance de l'unité, déjà présente à l'origine, de la liberté et de la nécessité : l'Histoire est donc toujours déjà histoire du salut et de la rédemption de l'homme. Cette origine c'est pour Schelling le monde de la mythologie qui s'avère être le matériau (*Stoff*) même de l'art; le génie sera donc celui qui saura reconquérir cette origine mythologique dans le présent. La vérité de l'art se présente comme vérité originelle, puisque celui-ci se présente comme le modèle (*Vorbild*) de la science et de la philosophie. Ainsi, au terme de la révélation de l'Absolu, sciences et philosophie doivent-elles idéalement retourner à cet « universel océan de la poésie d'où elles avaient émané<sup>17</sup> ».

S'inspirant lui aussi des problèmes posés par la troisième *Critique* de Kant, Schiller élabore une théorie de la vérité esthétique assez proche parente de celle de Schelling. Il considère d'abord le poète comme un gardien de la Nature, cette dernière étant comprise comme lieu de l'innocence, où les oppositions du monde moderne sont toujours déjà réconciliées. À partir de là, il distinguera deux grands types de poésie : la poésie naïve, où le poète est nature (et dont il considère Homère comme exemplaire), et la poésie sentimentale, par

17. Schelling, *ibid.*, VI, paragr. 3, p. 629; trad. p. 260.

laquelle le poète cherche à retrouver la nature perdue, ce qui constitue une réparation envers cette nature et l'accomplissement de sa vengeance (Schiller pense évidemment à lui comme modèle de ce second type)<sup>18</sup>. Le poète naïf, celui qui peut agir en se laissant guider par son seul instinct puisque celui-ci s'accorde avec la Nature, n'est plus possible dans la nouvelle structure sociale : la liberté et l'autonomie de l'homme moderne lui ont fait quitter son état originaire et lui ont confié la tâche de conquérir une harmonie plus haute, où la raison et l'instinct seront en accord. Ses concepts permettent à Schiller de distinguer entre une Nature réelle (*wirkliche Natur*), objet du poète naïf, et une Nature vraie (*whare Natur*), idéal que le poète sentimental s'efforce d'atteindre. La poésie est ainsi conçue comme ce qui doit produire une vérité plus vraie, une vérité qui ne soit pas simple *adaequatio*, simple reproduction de la réalité désormais corrompue, mais production d'un idéal qui soit l'expression de l'humanité dans sa perfection et sa complétude. Le concept de Beauté devient ainsi synonyme de la perfection idéale et de la vérité en son sens intégral (*vollständigen Sinn*). Le poète, en créant la beauté, incite à la perfection et à l'harmonie; il est donc reconnu comme le véritable éducateur de l'humanité et sa tâche est de part en part morale<sup>19</sup>.

Hegel, pour sa part, bien que connu pour sa farouche opposition au romantisme, n'est pas cependant sans accorder quelque vérité à l'art, puisqu'il le conçoit comme l'apparition sensible de l'Idée, et que cette dernière est ce qui est, à l'intérieur de son système philosophique, le «véritablement vrai» (*wahraft Wirkliche*). Cependant, ce moment de vérité de l'art est chez lui immédiatement relativisé historiquement pour faire valoir comment les contradictions propres au monde moderne ne sont véritablement surmontables qu'à travers le

18. Schiller, cf. le texte *Ueber naïve und sentimentalische Dichtung*, trad. *Poésie naïve et poésie sentimentale*, Paris, Aubier, [s.d.].

19. Schiller; pour ce problème consulter les *Briefen über die Ästhetischen Erziehung des Menschen*, trad. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, 1943; éd. mise à jour en 1992.

discours philosophique. Ainsi la statuaire grecque, idéalisée comme moment vrai de l'art et paradigme de l'art classique, fait apparaître cette vérité de l'art comme quelque chose qui appartient au passé et qui ne peut être reconquis par l'homme que par la réflexion philosophique<sup>20</sup>.

Goethe, autre critique du romantisme, accorde, pour sa part, à l'art le même statut qu'à la connaissance scientifique : les deux sont conçus comme des activités cognitives. Cependant, cela ne veut dire en aucun cas que la vérité esthétique et la vérité de la Nature soient identiques; au contraire, chacune possède son autonomie. L'oeuvre d'art ne trouve sa justification qu'en elle-même et lorsqu'elle est portée à sa perfection, elle ne se confond nullement avec la Nature, son principe producteur étant essentiellement différent. «La poésie demeure toujours une expression véridique [...] sans but ni fin», dit-il dans les *Noten und Abhandlungen*<sup>21</sup>. Mais il faut dire que la vérité ne consiste pas pour Goethe en description, mais en capacité de «faire voir». Plus spécifiquement, la vérité esthétique consiste à faire voir une harmonie entre les diverses parties de l'oeuvre qui la constituent comme totalité autonome. Le concept de vérité peut ainsi être généralisé et appliqué à tout contenu — Goethe parle par exemple de la vérité de la couleur dans un tableau comme ce qui se compose harmonieusement. En développant cette conception, il conteste les théories qui s'attachent à l'effet que produit l'oeuvre, ou encore à celles qui la conçoivent comme une expression de l'artiste ou encore comme une imitation<sup>22</sup>. Il préfigure ainsi les théories de l'autonomie de l'art que l'on retrouve dans le débat contemporain.

20. Hegel, cf. l'introduction aux *Vorlesungen über Aesthetik*, trad. *Esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne, [s.d.] rééd. «Champs», Flammarion, 4 vol., 1er tome.

21. Goethe, *Noten und Abhandlungen zum Diwan*, trad. «Notes et dissertations au sujet du Divan Oriental-Occidental (extraits)» in *Écrits sur l'art*, Paris, Klincksieck, 1983; p. 240.

22. Goethe, *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit des Kunstwerke*, trad. «Du vrai et du vraisemblable dans les oeuvres d'art», in *Écrits sur l'art*, *ibid.*, p. 155-162.

#### 4<sup>e</sup> : vérité esthétique

Ce sera cependant la postérité de Hegel, plus spécifiquement la gauche hégélienne, qui servira curieusement de relais au concept de vérité esthétique. Le développement de la philosophie marxiste mettra en évidence le caractère historique de l'oeuvre d'art mais ne lui enlèvera pas complètement la possibilité d'exprimer encore la vérité toute historique de la lutte des classes et de l'avènement du communisme : ce sera pendant longtemps l'esthétique du marxisme orthodoxe, connue sous le nom de doctrine du réalisme socialiste. Cette doctrine, quoique contraignante pour l'artiste et souvent difficilement justifiable dans ses analyses, sera quand même prise en considération dans sa volonté de transformer la philosophie de Hegel en philosophie pratique. Lukàcs et Adorno seront ainsi rattachés à ce mouvement, même s'ils ont hérité leur conception de l'art directement de la philosophie idéaliste. Ils ont tous deux transformé ce que Schelling appelait « Absolu » en détermination historique, tout en continuant de considérer que l'oeuvre d'art était le lieu où la vérité de la société se révélait. Cependant le développement du concept de « contenu de vérité » ou de « teneur de vérité » (*Wahrheitsgehalt*) chez Adorno et Benjamin, qui sera employé pour thématiser le rapport propre de l'oeuvre d'art à la vérité, se révélera loin d'être un concept clair. La section de l'*Aesthetische Theorie*<sup>23</sup> d'Adorno consacrée au développement et à l'explicitation de ce concept est effectivement l'une des plus difficiles du livre et procède plus par une série de négations que par une définition positive. Le « contenu de vérité » y est cependant clairement distingué de la signification de l'oeuvre et du concept d'essence ou d'Idée de l'oeuvre; il finit par apparaître comme la vérité même que la philosophie peut produire sur l'oeuvre et l'oeuvre sur la philosophie. En employant les catégories idéalistes traditionnelles, tout en reconnaissant qu'elles sont inadéquates au contenu de l'art

23. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 1971, trad. *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974 (une version nouvelle de la trad. est parue chez le même éditeur en 1989), p. 172-177.



moderne, l'art n'étant plus présentation de l'Absolu mais plutôt rupture, contradiction, révolte, Adorno nous permet de concevoir l'art comme critique de l'aliénation<sup>24</sup>.

D'un autre point de vue, qui se veut la droite filiation de l'héritage kantien, quelqu'un comme Cassirer pose que l'art peut nous procurer la vérité mais dans des domaines propres, par exemple la vérité des formes pures. Il affirmera ainsi que «l'art nous donne un nouveau type de vérité [...] des formes pures<sup>25</sup>». Il faut rattacher cette affirmation à sa «philosophie des formes symboliques» qui, en réalisant le potentiel d'autonomisation des sphères de la vie (domaines de la connaissance, de l'éthique et de l'esthétique) que représentent les trois *Critiques* kantienne, a permis de multiplier les domaines d'expérimentation de la vérité.

Heidegger, en renouant différemment le dialogue avec Kant et en pratiquant une sérieuse remise en question du concept de vérité hérité de la tradition métaphysique, fera valoir un nouveau sens du concept de vérité esthétique. Si le paragraphe 17 de la *Kritik der Urteilskraft* de Kant interdisait de penser le beau selon les normes du vrai, il introduisait aussi le concept de beauté adhérente, la possibilité de comprendre le concept de vérité comme anthropomorphisme. À partir d'une critique du monde esthétique entendu comme industrie artistique, Heidegger critique ce que l'on entend par l'esthétique et montre que même le concept kantien de vérité adhérente est issue de l'idée de vérité-adéquation. Il indique ainsi la nécessité de trouver un autre point de départ que celui qui considère d'abord l'objet donné (et tombe alors nécessairement dans le préjugé platonicien d'en chercher l'essence ou encore la fonction ou l'utilité, c'est-à-dire le prédicat) si l'on veut rencontrer l'énigme

24. Pour une reprise de l'argumentation d'Adorno et une critique pertinente de celle-ci, cf. Burger, P., *Zur Kritik der idealistischen Aesthetik*, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1983; trad. partielle in *Théories esthétiques après Adorno*, Actes Sud, 1990, p. 171-246.

25. Cassirer, *An essay on Man*, New-York, 1944, p. 160; trad. *Essai sur l'homme*, Paris, p. 226.

à l'oeuvre dans l'être-oeuvre. L'oeuvre d'art apparaît alors comme paradigme de l'«aléthéia» au sens originaire, car elle ouvre d'abord un monde et que, d'autre part, elle ôte toute finalité technique aux matériaux qui la composent; elle les emploie (*brauchen*) sans en user (*verbrauchen*). C'est ainsi que l'oeuvre apparaît comme ce qui met en lumière l'opacité de l'étant comme tel, ce qui était bien le sens originaire de l'*aléthéia* comme vérité. La beauté est donc bien la vérité en tant que celle-ci redevient pur et simple apparaître<sup>26</sup>. Ce type d'interprétation renverse le rapport communément reçu entre vérité et oeuvre d'art et il nous faut nous demander à cette étape de notre réflexion les limites dans lesquelles il inscrit la possibilité d'une réflexion sur l'art.

Ces limites nous n'en dresserons pas ici le contour, mais pour celui qui ne saurait attendre et voudrait dès maintenant se faire une idée de ce à quoi elles peuvent, pour certains, ressembler, nous ne pourrions que suggérer la lecture de l'unique livre français qui s'essaie à faire la critique de l'esthétique philosophique à partir d'une réelle expérience esthétique. Renvoyons, pour l'instant simplement le lecteur au livre de Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art, du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992<sup>27</sup>.

Marc Bélisle  
Collège Édouard-Montpetit

26. Heidegger, cf. «Ursprung des Kunstwerkes» in *Holzwege*, trad. «L'origine de l'oeuvre d'art» in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, rééd. «TEL», p. 13-98.

27. Nous renvoyons le lecteur à une entrevue de Jean-Marie Schaeffer par Ghyslaine Guertin publié dans le précédent numéro d' *Horizons Philosophiques* (*Paysages esthétiques*, vol 3 no 2, p. 103 et s.).