

Zeitschrift: Revue de Théologie et de Philosophie
Band: 4 (1954)
Heft: 2

Artikel: Chronique d'esthétique 1952-1953
Autor: Piguet, J.-Claude
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-380610>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 24.11.2024

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

CHRONIQUE D'ESTHÉTIQUE

1952-1953

Toutes les entrées dans le monde de l'art sont possibles ; mais celles qui se réclament de l'expérience sont peut-être les meilleures.

Ainsi M. Fred Goldbeck¹ décrit avec une minutieuse perspicacité les problèmes posés au chef d'orchestre. Derrière ces récits endiablés, ces anecdotes d'un humour féroce, ces jugements amers et combien pénétrants, se profile toute une esthétique secrète. L'art est qualité, et les conditions dans lesquelles il s'exerce sont particulières ; renonçant aux traités ou aux spéculations, l'auteur, esprit profondément intuitif, fait jouer l'analogie, les correspondances et les métaphores, pour évoquer l'indicible. Ce livre marque ainsi le triomphe de la psychologie empirique sur la science : il se lit le sourire aux lèvres — et on le termine en ayant le sentiment d'être bien avant dans le réel. Et si l'auteur se réclame de L. Klages, disons qu'il est à celui-ci ce que l'expérience est à la science. Mais en matière d'art, on ne fait jamais assez d'expériences.

La technique pure est également une bonne entrée ; saluons donc un excellent traité d'harmonie², qui a le mérite d'être à la fois très clair, très évocateur même pour le non-initié, et de plus exact et informé. C'est bien là finalement que commence l'esthétique : dans l'œuvre d'art, et à sa base.

C'est dans le même sens que M. Arnold Schmitz, professeur de musicologie à l'Université de Mayence, étudie techniquement les rapports entre les figures de la rhétorique et les ornements musicaux dans l'œuvre de Bach³. Remontant ainsi dans le temps en quête

¹ *Le parfait chef d'orchestre*, Paris, P.U.F., coll. Bibliothèque internationale de musicologie, 1952, 184 pp.

² A. DOMMEL-DIÉNY : *L'harmonie vivante. Manuel pratique d'harmonie classique*. Préface d'Arthur Honegger. Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, coll. Introduction à la musique, 1953, 185 pp.

³ *Die Bildlichkeit der Wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*. Mainz, B. Schott's Söhne, Samml. Neue Studien zur Musikwissenschaft, 1950, 86 S.

d'éclaircissements, un de ses disciples, M. Karl Heinz Darenberg consacre sa thèse de doctorat ¹ à l'esthétique musicale du XVIII^e siècle anglais, ce qui lui permet (entre autres) de fixer avec exactitude l'apparition du concept de « musique pure », non liée à un texte ou à une intention autre que musicale. Ces résultats obtenus à l'Institut musicologique de Mayence sont extrêmement précieux pour l'esthéticien : ils l'obligent à situer historiquement l'apparition des problèmes et à juger de la validité relative de ceux que nous posons aujourd'hui.

La critique littéraire est représentée par deux ² ouvrages importants. Le premier ³ a pour auteur M. Karl Schlechta ⁴. Son étude sur le *Wilhelm Meister* de Goethe a l'avantage d'introduire dans l'univers goethéen dans une perspective strictement esthétique. Les interprétations que l'on donne de ce roman sont en effet divergentes selon que l'accent est mis sur l'une ou l'autre des « thèses » soutenues par les personnages. Or, selon M. Schlechta, « toute interprétation intellectuelle, morale ou pédagogique doit être écartée ». Que reste-t-il dès lors ? — La présentation dans ce roman d'un « monde », dont tous les éléments jouent entre eux comme les organes d'un organisme, monde *analogue* à l'univers, macrocosme dont il est le microcosme. Telle interprétation, fondée esthétiquement, est encore particulièrement adaptée à son objet. En effet le jeu multiple de « l'ondoyant et du divers » dans le roman de Goethe invite à serrer de près point tant l'unité que l'*unicité* de cette polyvalence lyrique ; et à quêter ainsi l'individuel, c'est l'universel qui est promis.

La méthode littéraire de M. Schlechta est dès lors précieuse : si l'œuvre est cette constellation unique d'éléments divers, chaque élément est lui aussi un monde singulier ; l'analyse doit donc faire appel non au représenté (les « thèses »), mais au signifié (l'œuvre totale), car comprendre les parties et les éléments c'est comprendre le tout. Or, on n'aurait que trop tendance à découper l'œuvre en une série d'aphorismes, de pensées ou de maximes qui ne tireraient leur validité que de leur contenu (philosophique, éthique, poétique). Si l'analyse sépare (que ferait-elle d'autre ?), elle doit se corriger en cherchant la synthèse, mais une synthèse qui soit organique et non logique.

¹ *Mimesis. Die Aristotelische Nachahmungslehre im Wandel der Auffassungen und Interpretationen englischer Musikaesthetiker des 18. Jahrhunderts*. Diss. Univ. Mainz, 1952, 197 S.

² Nous ne rendons compte que des ouvrages reçus par la Rédaction.

³ *Goethes Wilhelm Meister*, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1953, 250 S.

⁴ Professeur de philosophie à la *Technische Hochschule* de Darmstadt ; s'est fait connaître également par un roman autobiographique : Franz Zöchbauer. *Wegsteine und Bildstöcke*, Freiburg i. B., Klemm Verlag, 1951, 340 S.

L'instrument d'une telle analyse est pour M. Schlechta la notion de « sphère » ; cette notion est intermédiaire entre la réalité de l'œuvre (la singularité des éléments et des parties, fonction du tout) et la vue conceptuelle de cette réalité par une intelligence abstrayante (qui sépare et isole). Dès lors l'explication de texte se maintient entre deux pôles extrêmes : ne pas répéter l'œuvre purement et simplement (pour ne rien en perdre), ni la réduire à un concept (inadéquat) ou à un jeu de concepts mille fois plus complexe, à force de vouloir être adéquat, que la simplicité de l'œuvre réelle. Ramener l'œuvre à une idée, c'est précisément ce que faisait Schiller (dans une controverse que M. Schlechta suit de très près), et Goethe avait beau jeu de dire, en parlant de lui : « Er war so, wie alle Menschen, die zu sehr von der Idee ausgehen... Ich hatte nur immer zu tun, dass ich fesstand... »

C'est aussi la critique littéraire qui inspire M. René Waltz ¹. Mais M. Waltz se place du côté du créateur, non du spectateur. Sa « poétique » est donc finalement un traité de rhétorique — et c'est par là surtout qu'elle vaut, les considérations esthético-philosophiques étant par trop flottantes et jouant presque exclusivement sur l'opposition de l'émotion et de la technique. L'analyse des images en revanche et de la pensée qui leur est sous-jacente (car « le poète pense par images »), la classification des diverses figures de rhétorique, sont beaucoup plus précieuses que, par exemple, la nouvelle définition du rythme, dont Pius Servien dirait plaisamment qu'elle s'ajoute à toutes celles que l'on a faites, que l'on fera et que l'on peut faire. Dans l'ensemble, il y a trop d'éléments dans ce livre, et l'érudition même y exténue la pensée.

Enfin, pour achever ce tour des « entrées » dans l'œuvre d'art, disons un mot d'une tentative de rapprocher l'esthétique de la pathopsychologie : M. Karl Jaspers a publié une étude psychiatrique comparative ² analysant cliniquement les cas de Strindberg et de Van Gogh, et, en contrepoint, ceux de Swedenborg et de Hoelderlin. L'auteur n'aboutit à aucune conclusion, ce qui est peut-être regrettable, mais signe de prudence intellectuelle, et se limite à noter des corrélations. Il est dès lors hors de doute que les troubles mentaux et la création d'œuvres d'art sont liés par quelque fonction, sans qu'on puisse préciser laquelle ; mais c'est là peut-être quelque truisme...

* * *

¹ *La création poétique. Essai d'analyse*, Paris, Flammarion, coll. Bibliothèque de philosophie scientifique, 1953, 280 p.

² *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg et Hoelderlin*. Traduit par Hélène Naef et précédé d'une étude de Maurice Blanchot. Paris, Les Éditions de Minuit, 1953, 276 p.

Si l'œuvre d'art doit se diviser en trois étages, comme semble l'indiquer toute la production esthétique contemporaine ¹, il est clair qu'aucun de ces étages n'est à lui seul suffisant, ce qu'a fort bien vu par exemple M. Dufrenne. C'est précisément l'étage de la « signification spirituelle » que volatilise M. Raymond Bayer, dont on vient de rééditer en un volume ² trois études publiées séparément. *De la méthode en esthétique* insiste en effet très vigoureusement sur le « réalisme opératoire », l'œuvre d'art tenant son essence et la source de son explication dans un trajet qui va de la main à la qualité sensible, sans que ce circuit passe par la fameuse « cosa mentale » de Vinci : « Il faut démentaliser l'esthétique », répète l'auteur.

M^{me} Vial en revanche procède ³ sûrement et prudemment en cherchant à passer du sensible au métaphysique ; le couple de contraires « présent-absent » est l'instrument de cette dialectique. Si le sensible est présent, il appelle l'absence, c'est-à-dire la structure de l'œuvre pensée et non plus vécue simplement : comprendre un « sol », c'est dès lors comprendre ce qui le lie, par un ensemble de relations « absentes », comme fait présent, à toutes les autres notes. Au dernier étage enfin l'œuvre est présence totale, sous la forme d'une « idée » (au sens au B. de Schloezer parle d'« idée concrète ») ; alors l'être est « mis en présence » dans sa plénitude concrète.

Tout cela serait très satisfaisant si la distinction entre le concept et l'idée (entre le deuxième et le troisième étage) était plus poussée : en effet le concept ne peut être que de l'ordre du général (la quinte par exemple est le dénominateur commun de toute musique classique envisagée au niveau de la structure) ; l'idée en revanche, qui est l'œuvre globale saisie dans son unicité d'individu, est concrète, donc, selon nous, singulière, et c'est à ce prix qu'elle recouvre une valeur non plus générale, mais universelle. Ajoutons encore que M^{me} Vial barre d'un trait de plume le difficile problème du temps musical ; c'est faire fi à bon compte de la réalité.

Enfin, toute tentative de saisir l'œuvre d'art par son attache exclusivement spirituelle devrait être « démentalisée », comme dirait R. Bayer, car l'esthétique oublie alors l'œuvre d'art. Ce sont donc

¹ Sous des vocables différents, on retrouve toujours les distinctions entre l'œuvre comme réalité sensible, comme structure déployée, et comme unicité individuelle.

² *Essais sur la méthode en esthétique*, Paris, Flammarion, Bibliothèque d'esthétique, 1953, 191 p. Ce livre comporte aussi une étude sur l'esthétique de Bergson, et un essai intitulé : *Esthétique et objectivité*.

³ *De l'être musical*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. Etre et Penser, n° 35, 1952, 168 p.

des ouvrages de philosophie que ceux de Stefanini ¹ et de Caracciola ², et c'est dans cette perspective qu'il faut, selon nous, les lire.

* * *

Qu'est-ce donc que l'esthétique ? Une lecture, dirait Pius Servien ³, des signes lyriques par un ensemble de signes scientifiques. Dans cette perspective, Cl. Saulnier ⁴ cherche assez bien à séparer dans la *Revue d'esthétique* ⁵ l'œuvre d'art de l'objet courant et de l'instrument. La notion d'*intention* lui permet de retrouver dans l'œuvre d'art cette finalité interne que décelait déjà Kant, l'instrument étant traversé par une finalité externe et l'objet étant une absence de finalité. On comprend dès lors comment c'est par les attitudes que se distinguent l'art et la science, celle-ci se limitant à l'efficient, l'autre intégrant l'efficient dans l'organique. N'importe quel objet peut donc être lu de deux manières, noétiquement et lyriquement, pourrait-on dire.

C'est pour avoir mêlé ces deux lectures que M. Marc Eigeldinger ⁶ est amené à quelques confusions. Comparant Platon et Baudelaire, il en vient soit à rétrécir soit à élargir Platon, de manière à pouvoir fonder ses thèses. L'allégorie de la caverne n'est plus dans le premier cas qu'un jeu baudelairien de correspondances et d'analogies occultes ; dans le second cas, Baudelaire, ressentant l'appel de la transcendance, devient platonicien. Tout cela comme si les univers baudelairien et platonicien étaient comparables terme à terme, sans autre précaution. Il suit de là par exemple que le fameux « gnôthi seauton » de Socrate est assimilé à l'introspection psychologique baudelairienne ; c'est là une erreur d'autant plus lourde qu'elle repose sur une apparence de vérité.

¹ LUIGI STEFANINI : *Itinéraires métaphysiques*. Introduction et traduction par J. Chaix-Ruy, Paris, Aubier, coll. Philosophes italiens, 1952, 125 p. L'auteur est personnaliste, à mi-chemin de l'idéalisme de Gentile et de l'existentialisme contemporain.

² ALBERTO CARACCILO : *Arte e pensiero nelle loro istanze metafisiche (Ripensamento dei problemi della critica del Giudizio)*, Roma-Milano, Fratelli Bocca, coll. Pubblicazioni dell'istituto di filosofia dell'Università di Genova, 1953, 194 p. L'auteur analyse à nouveau la *Critique du jugement* de Kant.

³ *Esthétique. Musique, peinture, poésie, science*, Paris, Payot, Bibliothèque scientifique, 1953, 219 p. L'auteur précise sa position théorique, sans apporter de nouveauté radicale par rapport à ses ouvrages antérieurs. Les applications concrètes sont souvent discutables.

⁴ *Esthétique et connaissance. Caractère spécial de l'attitude esthétique du point de vue cognitif*, *Revue d'esthétique*, V, 4, p. 411-426.

⁵ Paraît tous les trois mois aux Presses universitaires de France à Paris ; sa bibliographie périodique exhaustive et mondiale est très précieuse.

⁶ *Le platonisme de Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1951, 116 p.

Le directeur du *Philosophischer Literaturanzeiger*, M. Georgi Schischkoff, tente¹ également de fonder l'art sur le langage d'une part et sur la situation anthropologique du créateur de l'autre. Cette dernière apparaît chez l'auteur comme le contenu de l'œuvre d'art (le sujet dont elle parle), ce qui est difficile à admettre, car l'œuvre d'art n'a pas à « traduire » quelque réalité qui préexisterait à la création. M. Schischkoff pourtant préjuge de la qualité de l'œuvre d'après la qualité des « Gegenstandsbereiche », qui sont les couches profondes de l'âme du créateur révélées par l'analyse anthropologique de sa situation. Il n'est pas étonnant dès lors que l'art non figuratif soit condamné (avec prudence il est vrai), lui qui est sans « contenu ». Il est clair aussi qu'une telle conclusion est chez l'auteur conséquence de sa théorie préliminaire du langage de l'art, alors que celle-ci en bonne méthode doit suivre et non précéder l'observation impartiale des diverses langues que parle l'art, même celui d'aujourd'hui.

C'est une double inspiration qui parcourt l'un des meilleurs ouvrages que nous ayons lus, celui de M. Nédoncelle². D'une part, dans une perspective personaliste, l'auteur cherche à sauvegarder la valeur singulière de l'œuvre d'art, analogue à une conscience individuelle, et de l'autre, dans une perspective thomiste, il tient à maintenir les droits de l'abstraction aristotélicienne. Or il y a là quelque incompatibilité dans la mesure où se pose le problème de l'incarnation : car l'œuvre d'art est soit le fruit individuel d'une liberté existentielle ou d'un élan créateur (toute normative que soit sa structure), ou alors elle est l'actualisation d'une essence préexistante à la création. Cette dualité se retrouve à tous les étages d'une dialectique qui, chez M. Nédoncelle, ne sait si elle doit mener à l'individuel et par là à l'universel, ou à l'affirmation d'une essence générale que révélerait l'individu. Or, l'art est-il révélateur de l'individu ou de la nature ?

C'est ce problème d'une très haute importance que résout M. Souriau³ quand il affirme que l'œuvre philosophique participe du statut de l'œuvre d'art et que toutes deux révèlent des *sujets*,

¹ *Erschöpfte Kunst oder Kunstformalismus ? Eine anthropologische Studie unter besonderer Berücksichtigung der gegenstandslosen Malerei*, Schlehdorf/Ob. B., Bronnen-Verlag, 1952, 86 p.

² *Introduction à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Initiation philosophique, 1953, 124 p. L'auteur combat (en note, p. 27) l'autosymbolisme du signe lyrique que nous défendions ici-même (*R.T.P.*, 1952, I). Dans notre pensée, il y a autosymbolisme (le terme n'est pas de nous) dans la mesure où en art l'élément renvoie au tout, dans lequel se trouve précisément cet élément. Le signe noétique en revanche tend à saisir un réel situé au delà de lui. Mais déjà, on le voit, ces distinctions impliquent toute une philosophie...

³ Cf. entre autres *L'instauration philosophique*, 1939.

et par là des formes. La conséquence est que seule la vérité intrinsèque de l'œuvre de philosophie doit entrer en ligne de compte.

Cette assertion permet à M. Martial Guérault, dans un chapitre ¹ remarquable de son *Problème des rapports de la philosophie avec son passé*, de poser en toute clarté ce difficile problème. La philosophie, dit M. Guérault, se définit essentiellement par une vocation vers la connaissance, c'est-à-dire vers l'épuisement par une forme du réel extérieur à elle. Toute philosophie relève donc d'une vérité *extrinsèque*, qui postule inmanquablement un certain réalisme, non métaphysique, mais méthodologique, réalisme requis avant même qu'on ait commencé à philosopher. La vérité extrinsèque qui définit la philosophie s'oppose à la vérité intrinsèque qui définit l'art ; ce qui ne signifie pas que l'œuvre de philosophie soit dépourvue de cohérence, mais cette cohérence est en philosophie moyen, instrument de saisie du réel, alors qu'en art c'est l'instauration de l'œuvre qui est fin (comme le voit si bien M. Souriau).

C'est cette opposition fondamentale qui nous paraît se retrouver à tous les étages de la réflexion sur l'art. L'œuvre d'art est du réel, et toute l'esthétique est effort gnoséologique ; l'œuvre de science comme l'œuvre de philosophie ne sont pas en revanche du réel, mais des visées sur lui, ce qui les situe tout aussitôt non du côté de l'être, mais de celui du connaître.

J.-CLAUDE FIGUET.

¹ Chapitre XXVIII de la III^e partie du Livre I, publié sous le titre : *La voie de l'objectivité esthétique*, in *Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à Etienne Souriau, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses amis et ses disciples*. Paris, Nizet, 1952, 280 p.