

AVOIR LA PEAU DE L'ART

SCHELLING ET L'ŒUVRE COMME DESTIN DE LA PHILOSOPHIE

Aristide Gripon

Dissertação de Mestrado em Erasmus Mundus: German and French Philosophies in the European Space, orientada pelo Professor Doutor Diogo Ferrer, apresentada ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Julho de 2020

FACULDADE DE LETRAS

AVOIR LA PEAU DE L'ART SCHELLING ET L'ŒUVRE COMME DESTIN DE LA PHILOSOPHIE

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	Avoir la peau de l'art
Subtítulo	Schelling et l'oeuvre comme destin de la philosophie
Autor/a	Aristide Julien Anatole Gripon
Orientador/a(s)	Doutor Diogo Falcão Ferrer
Júri	Presidente: Doutor Alexandre Guilherme Barroso Matos Franco Sá
	Vogais:
	1. Doutor Márcio Suzuki
	2. Doutor Diogo Falcão Ferrer
Identificação do Curso	2º Ciclo Erasmus Mundus Filosofias Francesa e Alemã no Espaço Europeu
Data da defesa	29-07-2020
Classificação	18 valores

Résumé :

Qu'est-ce qui fait l'unité de l'art ? La difficulté que représente cette question nous fera avancer à travers différentes contrées philosophiques, celles de Kant et Schelling. Nous organiserons leur visite autour d'un thème central : l'homme. Les œuvres que celui-ci ne cesse de semer sur son chemin ont au moins pour point commun d'être toutes conçues par lui. La réponse est claire mais décevante. Nous verrons ce que cette clarté cache sous la peau de ce qu'elle rend visible. Sans doute l'art est-il une affaire humaine, mais comment nous en chargeons-nous ? Et ce « comment » recèle-t-il lui-même une quelconque unité ? Kant et Schelling font de l'homme le cœur de l'art, l'un comme celui à partir duquel peut s'appréhender le beau, l'autre comme source d'un art à son image. La liberté conjuguée au génie permet aux œuvres de s'épanouir, nous interrogerons cette union peu courante et observerons sa trace dans les productions auxquelles elle permet d'aboutir. Nous devons suivre la voie menant les œuvres de l'état d'idée à celle d'existence pour comprendre comment elles sont liées à leur origine. Peut-on parler d'un mode de naissance commun à l'art dans sa totalité ? Circuler parmi les reliquats du concret ne peut suffire pour répondre, il nous faudra jeter un œil au principe d'où il tire ses forces. L'art ne peut être envisagé indépendamment de l'univers d'où il naît. Chaque œuvre est datée, inscrite dans l'histoire au même titre que celui qui les considère. Elle trace pourtant un domaine où l'absolu apparaît, sans quoi la philosophie n'aurait rien à faire avec lui. Nous devons en passer par la notion de symbole afin de saisir ce qui fait sa spécificité. L'homme représente pour l'art une forme dans laquelle il peut s'épanouir, et ses limites sont pour lui l'occasion de s'élever à des dimensions universelles. Au gré de la période antique et moderne, le long des différentes pratiques : musique, peinture, architecture, sculpture et de la variété des expressions poétiques : lyrique, épique et tragique, nous explorerons les modulations d'un même air s'accordant à celui du Tout. Peut-on percevoir encore, à travers certaines formes récentes de l'art, l'écho de cette éternité ? C'est à cette question que nous porterons notre attention, en tendant l'oreille en direction des années 1960, qui furent le berceau du mouvement Fluxus. L'homme se met alors à envisager conséquemment l'art comme pouvant se passer de tout objet et épouser le rythme de l'univers pour l'exalter en retour, sans jamais chercher à le figer dans une forme sans vie mais le retrouver dans la sienne même. Le système mis au point par Schelling peut-il continuer à nous parler de ce que son auteur n'a pu connaître ? C'est ce que nous découvrirons.

Mots clés : Art, homme, peau, liberté, Fluxus

Abstract :

What makes the unity of art? The difficulty represented by this question will take us through different philosophical regions, those of Kant and Schelling. We will organize their visit around a central theme: the man. The artworks that he never stops sowing on his way have at least one thing in common: they are all designed by him. The answer is clear but disappointing. We will see what this clarity hides under the skin of what it makes visible. No doubt art is a human affair, but how do we do it? And does this "how" itself conceal any unity? Kant and Schelling make man the heart of art, one like that from which beauty can be apprehended, the other as the source of an art in his image. Freedom combined with genius allows works to flourish, we will question this unusual union and observe its trace in the productions which it allows to achieve. We will have to follow the path leading works from the state of idea to existence to understand how they are linked to their origin. Can we speak of a way of birth common to art in its entirety? Circulating among the remnants of the concrete is not enough to answer, we will have to take a look at the principle from which it draws its strength. Art cannot be considered independently of the universe from which it is born. Each work is dated, inscribed in history, in the same way as whoever considers them. However, it traces an area where the absolute appears, otherwise philosophy would have nothing to do with it. We will have to go through the notion of symbol in order to understand what makes it specific. Man represents for art a form in which it can flourish, and his limits are for him the opportunity to rise to universal dimensions. During the ancient and modern period, along the different practices: music, painting, architecture, sculpture and the variety of poetic expressions: lyrical, epic and tragic, we will explore the modulations of the same tune according to the Whole. Can we still perceive, through certain recent forms of art, the echo of this eternity? We will pay attention to this question, by listening to the 1960s, which were the cradle of the Fluxus movement. Man then begins to consider how can art could get rid of any kind of objects and follow universal rhythm to exalt it in return, without ever seeking to freeze it in a lifeless form. Can the system developed by Schelling continue to tell us relevant things about what its author could not have known? This is what we will find out.

Keywords : Art, man, skin, liberty, Fluxus

Sommaire :

Introduction...p.	7
L'acte déterminant...p.	10
Du goût des autres...p.	11
Maintenir l'écart...p.	12
La beauté encerclée...p.	14
Lutte comme équilibre...p.	16
Plaisir et jugement...p.	16
Communauté impersonnelle des bouches ouvertes...p.	18
La loi ambiguë du modèle...p.	19
Domaine limitée de l'idéal mobile...p.	21
L'homme auteur central...p.	22
Déboucher sur l'universel...p.	23
Apprécier la forme humaine...p.	24
L'homme aune de l'art...p.	26
De Kant à Schelling, nouvel ombilic du beau...p.	27
L'absolu comme fin et moyen...p.	29
Liberté ravie retrouvée...p.	30
Solidification du beau...p.	32
Indissoluble unité de l'art...p.	33
La beauté jamais vue...p.	35
Le philosophe aux manettes...p.	36
Naissance des choses et des dieux...p.	37
Principe d'engendrement...p.	41
Artiste parturiente...p.	42
Expulsion et couronnement de l'œuvre...p.	45
Art de l'univers...p.	46
Ne pas s'endormir...p.	47
Ouvrir grand les yeux...p.	49
Croissance plastique...p.	50
Croissance plastique (musique et temps)...p.	51
Croissance plastique (peinture et lumière)...p.	52
Croissance plastique (plastique et matière) – Construction et développement de l'architecture – Philosophe architecte – la sculpture, exaltation et enveloppement...p.	53
L'homme sculptural...p.	61

Souveraineté de la forme humaine...p. 63
Sculpture et vie comprise...p. 66
Quitter la peau du concret : parole sauvée...p. 69
Paroles et voies de salut – Poésie lyrique – Épopée...p. 71
Développement tragique...p. 74
Création et destin...p. 75
Fin et origine de l'art...p. 77
Omniprésence bifide de l'homme...p. 78
La bouche comme nid de langue à homme...p. 79
Corps jetés dans la vie de l'histoire...p. 82
Cassure et pansement moderne...p. 84
Anatomie historique du système – Religion des poètes – Morphologie des dieux – Cavité d'avenir...p. 85
Sibylle du double futur...p. 90
Parole de système – Plaisir perspicace...p. 91
Fin du deuxième acte...p. 93
Avant-goût...p. 96
Fluxus : le rêve de Schelling...p. 96

Le terme aberration est assez souvent pris en mauvaise part. On l'entend d'un écart de la normale qui se dirige vers le pire, et qui est un symptôme d'altération et de désagrégation des facultés mentales qu'il se manifeste par des perversions du goût, des propos délirants, des pratiques étranges, parfois délictuelles. Mais dans certaines branches de la science, ce même mot, tout en conservant une certaine couleur pathologique, peut désigner quelque excès de vitalité, une sorte de débordement d'énergie interne, qui aboutit à une production anormalement développée d'organes ou d'activité physique ou psychique. C'est ainsi que la botanique parle de végétations aberrantes, et que, en un certain sens, la plupart des espèces végétales que l'homme utilise pour ses besoins comme le froment, la vigne, la rose, etc..., sont des produits de procédés de culture immémoriaux qui ont réalisé des variétés qu'on peut dire aberrantes, en dépit de leur utilité ou de leur beauté.

Paul Valéry, Monsieur Teste

Introduction

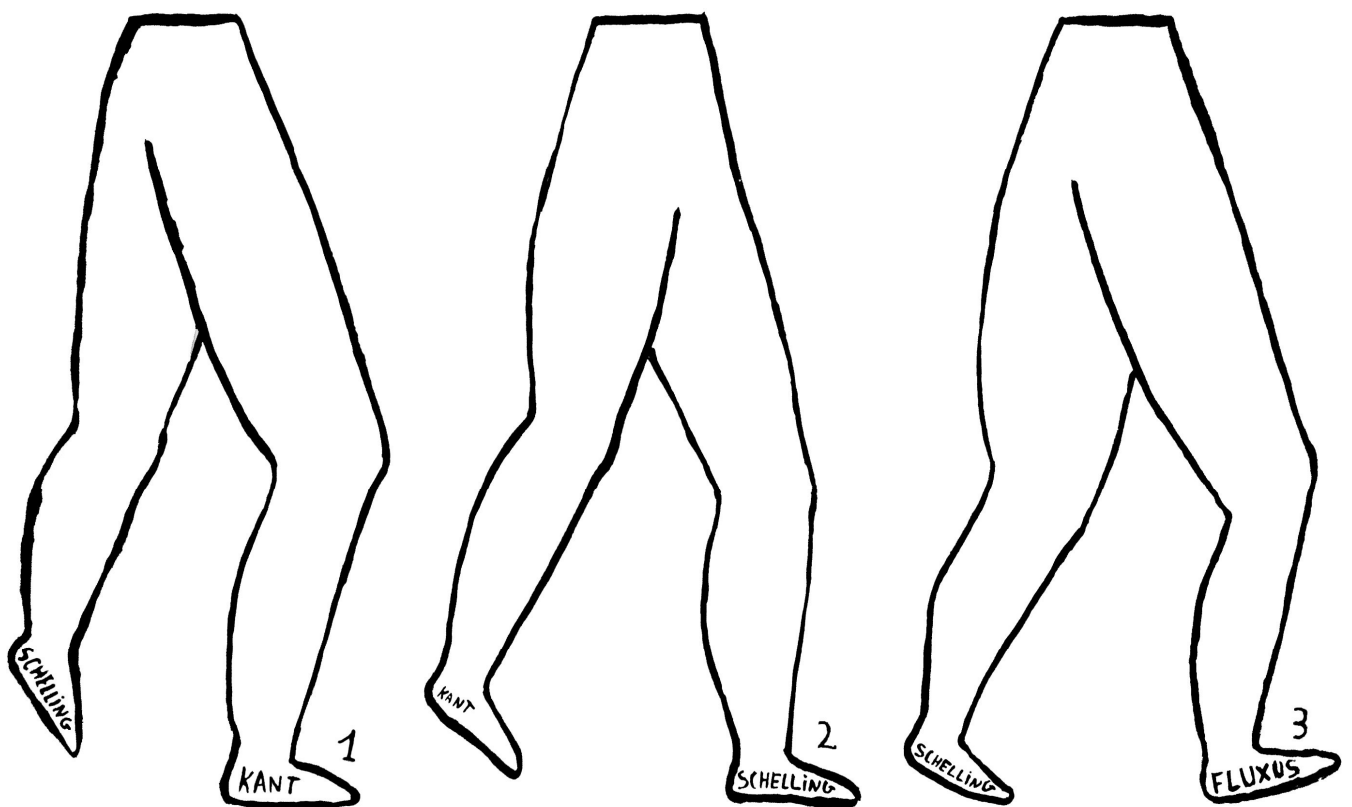
Entre 1802 et 1805 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling donne un ensemble de conférences sur la philosophie de l'art, pas *une* philosophie de l'art, mais *la* philosophie de l'art. De cette philosophie il n'y en a pas plus d'une. C'est du moins ce que Schelling nous invite à penser. Ce que l'auteur nous donne, c'est un système supposé fonctionner parfaitement sans que quiconque n'ait à y ajouter quoique ce soit. Nous est proposé une construction de l'art comme « un tout clôturé, organique et nécessaire en toutes ses parties¹ », au travers duquel nous est laissée la possibilité d'entrevoir l'absolu, le but même de la philosophie. La fin de celle-ci est offerte à l'art qui est par là élevé à la dignité d'un objet sur lequel le philosophe peut se pencher sans réserve, certain d'y voir se mirer la vérité qu'il recherche dans le cadre de sa propre discipline. Le reflet ne devient toutefois sensible qu'à ceux sachant correctement contempler. La *Philosophie de l'art* peut être comprise comme instrument de regard, un intercesseur entre nous et les œuvres permettant de voir celles-ci comme il convient, ajuster notre vision, et pour ainsi dire : enfin découvrir ce qui s'y cache et mérite d'être saisi.

Ce n'est pas un aspect accidentel de l'art parmi d'autres qui est étudié mais son essence même. Nous ne pouvons espérer atteindre cette dernière qu'à condition d'en *construire* l'Idée et de concevoir l'art comme un tout. Schelling est à la recherche d'une compréhension ultime de l'art, il blâme la diversité des points de vue particuliers (donc partiels) que l'on a coutume d'exercer pour l'apprécier. Il s'agit de remonter « aux sources véritables de l'art, dont la forme

¹ SCHELLING, *Philosophie de l'art*, Paris, Millon, 1999, p. 49 < 357 >

et la *matière* < *Stoff* > s'épanchent indistinctement² ». Chacune des œuvres dont l'art se compose fait partie de lui comme membre visible d'une unité vivante absolue. La *Philosophie de l'art* vise précisément à mettre en avant cette unité dans laquelle s'intègre chacune des œuvres qui l'incarnent. Elles sont ensemble toutes nécessaires et chacune se donne comme absolue, à l'image du tout dont elle tire sa substance. Ce n'est qu'à condition de s'élever à ce point de vue qui supprime tous les autres que nous pourrions discerner à la fois ce qui fonde la grandeur de l'art et ce qu'il doit s'efforcer de présenter. Nous ne devons pas nous contenter de l'œuvre en tant que particulière mais la saisir comme une fenêtre ouverte sur l'absolu. Schelling nous donne les moyens d'en ouvrir les rideaux.

Pour autant, le système conçu à cet effet doit lui-même être stimulé et réclame l'activité du lecteur désireux d'enfin comprendre ce que peut bien être l'art et la foule d'objets singuliers par lesquels il se manifeste. L'erreur serait de saisir la construction de Schelling comme une philosophie à *gober*. Bien au contraire, il nous est indispensable de *faire marcher* le système posé sous nos yeux. Nous poursuivrons ce but en trois étapes qui représentent autant de pas dont nous décomposons rapidement le mouvement ici.



Chacun d'eux se fond dans *un même geste* rejoignant à sa manière celui de Schelling, il ne cherche pas à l'imiter parfaitement mais en exprimer plutôt la vie qui le parcourt. Pour cela, nous commencerons par nous situer en dehors du système schellingien et amorcer la marche

² *Ibid.*, p. 51 < 360 >

avec Kant et sa *Critique de la faculté de juger*. Celle-ci nous donnera un premier corps qui nous rendra capable de déployer au cours de notre étude l'ampleur d'une forme traversant l'art : celle de l'homme < *Mensch* >. Nous la ferons défiler sous plusieurs aspects afin de circuler dans l'étendue de sa significativité, en tant qu'unité vivante ordonnant l'activité artistique de l'intérieur. Pour Kant, l'homme est posé comme condition de la beauté que l'art doit nous donner à goûter. Il n'est pas appréhendé en tant que forme dont l'art doit faire le but de sa présentation mais ouverture première à la possibilité du beau. À ce dernier Schelling offre en quelque sorte une *peau* : non seulement seul l'homme reconnaît le beau mais il fera de sa forme l'objet de toutes ses œuvres qui fonctionneront comme autant d'incarnations différentes de lui-même. Pour aller de Kant en Schelling, nous ne prendrons chez ce premier que le strict nécessaire, nous nous en servons comme point d'appui extérieur à partir duquel prendre notre élan vers ce second. Gagnant de la vitesse nous serons amenés à nous pencher sur le mouvement Fluxus né de plusieurs artistes au début des années 1960, afin de finir notre parcours hors du domaine spécifique de la philosophie de l'un ou de l'autre.

Marcher c'est s'appuyer sur différents points d'un même sol dont l'unité est expérimentée par notre mouvement. Chacun des pas diffère des autres mais n'est possible que par eux. Un deuxième pas nécessite le premier et appelle le troisième. Une marche peut être envisagée comme suite de chutes corrigées.

Avant de nous lancer, disons deux mots de la forme prise par notre texte. Nous avons fait le choix de le diviser en parties de longueurs inégales. Celles-ci ne sont pas comprises à l'intérieur de plus grandes mais se déroulent une par une sans subir de découpage supplémentaire. Elles représentent les articulations minimales afin d'obtenir un déroulement le plus fluide possible allant du point que nous avons choisi comme départ à celui faisant office d'arrivée. Notre but n'est pas d'abord d'expliquer ce qui fut écrit par d'autres mais de proposer une construction vivante grâce à laquelle nous pourrions éventuellement en renouveler la considération. De la même manière Schelling n'explique jamais directement ce qu'est l'art mais s'applique avant tout à « déterminer sa place dans l'univers³ », c'est-à-dire le situer dans un ensemble à partir duquel nous pourrions nous-même le comprendre.

Par ailleurs, nous usons d'un grand nombre de métaphores qui ne doit pas effrayer le lecteur. La métaphore est en quelque sorte, pour Schelling, la figure de style propre à l'art. Ce dernier exprime inlassablement l'absolu à l'état de diffraction, à travers la succession historique des œuvres. Chacune d'elles fait signe vers leur origine commune, elles disent toutes la même chose par une variété effrénée devant laquelle il ne faut pas se laisser déstabiliser. Chacune d'elles agit comme une métaphore *intégrale* et rend visible l'universel

³ *Ibid.* p. 65 < 373 >

par une forme particulière, en lui donnant un corps défini lui correspondant parfaitement. Ce n'est pas simplement une image qu'elle offre mais une incarnation filée le long du temps. Il en va de l'art comme d'un éternel cortège de surprises monotones, au travers duquel filtre « un écho redit par mille labyrinthes », « un ordre renvoyé par mille porte-voix⁴ » que la philosophie se donne pour tâche de discerner.

L'acte déterminant

Dans le paragraphe 17 de la *Critique de la faculté de juger*, l'homme est clairement défini comme occupant une place *à part*, à côté du tout, y participant mais toujours sur le bord, pas au même titre que tout le reste. S'il lui est aménagé une telle place c'est qu'il est le seul susceptible d'un « idéal de perfection ». Il ne s'agit pas d'une qualité passive, qui le définirait en quelque sorte sans qu'il ait besoin d'intervenir. L'être humain possède cet « idéal de perfection » comme *pouvoir*, dont il a à se servir, dont il ne peut pas ne pas se servir pour être à la place qui lui revient. L'homme porte en soi-même « la fin de son existence ». Or, cette fin n'est jamais fixée une fois pour toute, c'est lui qui est aux commandes de son pouvoir de n'avoir pas de fin imposée. L'homme est le possesseur de sa fin, mais non comme un gardien ayant pour mission de conserver un trésor qu'on lui aurait confié. Il joue un rôle actif vis-à-vis de ce qu'il garde, il est le créateur de ce qui lui a été attribué, de ce qu'il est en propre. Cet « idéal de perfection » par lequel il est défini ne lui est pas remis ou attribué définitivement, l'homme est son propre artiste et un idéal extérieur ne lui tombe pas dessus sans qu'il n'ait son mot à dire. Autrement dit : il est *libre*.

Ainsi, ce qui différencie l'être humain face à toute chose est le pouvoir de déterminer ses propres fins grâce à la raison. C'est un sujet sans prédicats étrangers à lui-même. Sans pour autant être indéterminé, il est une sorte de jugement vivant, capable de déplier lui-même ses attributs. En l'être humain, la perfection dépend d'une *activité* qui ne peut être déployée que par l'homme. C'est cette activité que nous tenterons de comprendre, dans la mesure où les raisons d'une telle place accordée à l'homme y sont impliquées, et qu'il nous faudra suivre dans sa relation avec le beau.

4 BAUDELAIRE, *Les phares*.

Du goût des autres

Si l'être humain occupe chez Kant une place à part, il n'est jamais seul, simplement parce qu'il ne correspond pas à un individu. Seul un individu peut être seul et ce que nous appelons l'être humain est constitué de quantité d'individus. Toutes ces personnalités humaines sont capables de faire preuve de *goût*, celui-ci constitue l'indice de l'accord qui doit exister entre eux et fait signe vers leur indéfectible unité.

Pourtant, un jugement de goût implique une sorte de recueillement de chacun sur soi-même, un regard soutenu sur son propre sentiment. Sans quoi, il n'est pas possible de déterminer ce qui est beau. Il n'y a pas de valeur objective attribuable à un objet beau. Celui-ci ne peut être jugé beau seulement si la personne qui prononce ce jugement s'est observée elle-même et constaté que l'objet observé lui plaisait⁵. Seuls les hommes sont disposés à émettre des jugements *esthétiques*, dont « le principe déterminant ne peut être *rien autre que subjectif*⁶ ». La faculté d'imagination autorise un tel jugement lors duquel le sujet se tourne, se replie, vers le sentiment de plaisir ou de déplaisir qu'il ressent. De cette façon, un jugement de goût ne dit rien de l'objet mais du sentiment que le sujet éprouve. Grâce à ce type de jugement, l'individu se rend attentif à lui-même, il se sonde, pesant la façon dont il est affecté par l'objet. Il s'agit d'un moment où il se découvre en tant qu'individu, suspendant son inclination à chercher la vérité dans ce qui lui est extérieur et se donnant comme sujet exclusif de sa propre attention. L'existence de l'objet en tant que tel n'est pas prise en compte dans un tel jugement, et le sentiment devient seul ce qui importe. C'est par cette articulation qu'il se met à se manifester lors d'un jugement de goût : comme si son existence dépendait intégralement du sujet. C'est comme s'il se concrétisait et devenait tangible par l'acte du sujet. L'intérêt n'est mis en relation qu'avec cet acte, il ne s'engendre plus qu'en lui-même, laissant de côté l'objet et son existence. Le désir cesse du même coup de frayer avec ce qui lui est étranger, il n'est plus une tension vers l'extérieur qui nous pousse à sa conquête mais s'oriente vers le sujet en activité. La représentation « pure et simple⁷ » est l'unique objet qui importe, le seul qui me captive et que je cherche à connaître. Ce qui n'est pas moi-même s'efface alors et la représentation coupée de son origine dans l'objet demeure isolée dans ma mire, à laquelle je rapporte *mon* sentiment de plaisir ou de déplaisir, qui n'appartient qu'à moi.

Par là, je brise ma dépendance à l'objet et me dresse contre un aspect de ma propre faculté de connaître, il y a là une sorte de résistance que l'être humain s'impose à lui-même. Il doit rester concentré sur sa propre représentation, dont il est le responsable. Par ce type particulier de jugement, une tension se crée entre le sujet et l'objet, de ce dernier naît la

5 KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, Paris, 1985, p.137 (§5).

6 *Ibid.* p. 130 (§1) <V, 203>

7 *Ibid.* p.131 (§2) <V, 205>

représentation qui *ne doit pas* lui être rapportée, que le sujet doit conserver en lui-même par l'imagination (et non par l'entendement). Le sujet est tenté de rendre à l'objet ce qu'il croit lui appartenir de droit, l'objet « réclame » la représentation qui lui correspond mais elle ne lui est pas « rendue ». La seule chose qui est rendue par là est le sujet, à lui-même. L'esprit « prend alors conscience dans le sentiment qu'il a de son état » de « la faculté des représentations tout entière⁸ ». Il s'agit d'apercevoir par cet acte de jugement particulier de la possibilité, du *pouvoir* que l'esprit a de *produire* des représentations. Cela devient envisageable parce que la tension n'est pas relâchée et que le mérite d'*être* ne revient pas à l'objet pris à part mais se trouve attribué à la représentation se tenant comme autonome. La représentation se révèle alors donnée par l'esprit, et non seulement par l'objet. Elle se rend par là en quelque sorte *visible*, objet de notre propre regard.

Maintenir l'écart

Un jugement esthétique n'est donc possible que dans la *distance* que nous adoptons vis-à-vis de nos représentations, dans le rayon limité de la subjectivité. C'est seulement à parcourir cette distance limitée que nous éprouvons du plaisir ou du déplaisir, sans que l'épicentre du sentiment se trouve en dehors de nous-mêmes de façon à ce que nous soyons affectés de l'extérieur. Il ne s'agit pas d'accueillir la représentation comme étrangère, la subir, mais c'est au contraire l'action à laquelle nous la soumettons par le biais du jugement qui va permettre de déterminer si un objet *est* beau. Ainsi « c'est ce que je fais de cette représentation en moi-même, et non pas ce en quoi je dépends de l'existence de l'objet, qui importe pour que je puisse dire qu'un tel objet est *beau* [...]»⁹. Kant nous livre la définition du jugement de goût comme *échappée à la matière*, un jugement coupé de tout intérêt lié à l'existence mais rapporté seulement à la représentation *par l'acte* d'imagination, donc à l'activité du sujet seul. Le jugement de goût s'installe dans le domaine autonome d'une subjectivité productive.

Nous avons évoqué plus haut la distance que le sujet doit prendre avec ses représentations. Comment celle-ci est-elle possible ? La distance implique un espace séparant deux choses, or est-il raisonnable de prétendre aménager un champ entre une représentation et un sentiment ?

Dans cet espace en question se déploierait la « satisfaction pure désintéressée¹⁰ » et c'est en quelque sorte notre sensibilité à celle-ci, notre aptitude à l'éprouver qui est au fondement de notre jugement de goût. Cette « pureté » caractéristique d'un tel jugement est susceptible d'être mieux comprise une fois exposées d'autres modalités du jugement de goût,

8 *Ibid.* p.130 (§1) < V, 204 >

9 *Ibid.* p.131 (§2) < V, 205 >

10 *Ibid.* p.132 (§2) < V, 205 >

dans lesquelles, justement elle apparaît comme entachée de l'objet.

Il est impératif de ne pas nous méprendre sur ce qui est entendu par les termes « sentiment » et « sensation ». Ces deux derniers tracent deux voies différentes vers le jugement, qu'il ne faut pas confondre. À l'occasion de cette différenciation sont posées les premières embûches à quiconque prétend pouvoir produire un jugement de goût *pur*, le passage qui y mène est en quelque sorte piégé par nos sens. C'est précisément le *plaisir* même qui est susceptible de nous tromper, celui qui juge du beau doit savoir se rendre attentif à la nature de son plaisir. Tout ce qui plaît n'est pas nécessairement beau, mais fatalement *agréable*¹¹. Le plaisir est inhérent à l'expérience de l'agréable comme du beau, il circule librement dans les états qui correspondent à ces expériences, qui pourtant, ne sont pas identiques.

Kant condamne une confusion, il y a la « sensation » comme « détermination du sentiment de plaisir ou de déplaisir » et comme « la représentation d'une chose (par les sens, en tant que réceptivité appartenant à la faculté de connaître) ». Dans la première définition de la sensation, Kant souligne que la représentation est rapportée au sujet, sans lui permettre de connaître quoique ce soit, *pas même lui-même*, c'est une sorte de sensation aveuglante par laquelle le plaisir ou le déplaisir prend toute la place, qui ne laisse aucun champ libre, aucune distance possible. Le sujet se perd alors dans ce qu'il éprouve, il est victime de ses sens seuls sans qu'aucun recul sur la représentation ne soit envisageable. L'horizon est bouché.

Dans le second cas, la sensation autorise bien un éloignement par rapport à la représentation, puisqu'elle désigne la représentation en tant que rapportée directement à l'objet sans que le sujet puisse faire de cette représentation la cible directe de ses observations. Elle permet alors une connaissance mais fait du sujet une sorte d'appareil à connaître, le sujet demeure étranger à l'opération puisqu'il n'apprend rien à son propos. Il ignore délibérément la représentation en tant que représentation afin de pouvoir connaître un objet quelconque. Elle n'est pas accueillie par le sujet, qui la met immédiatement dehors comme si elle ne lui appartenait pas, il la jette au dehors et la projette sur ce qu'il cherche à connaître.

Ce qui fonde la spécificité du jugement de goût est l'ouverture d'une troisième voie. Un rapport différent à la sensation y est engagé, celui-ci y devient « sentiment ». Il s'agit là de la sensation *en tant* que purement subjective¹². Le sujet s'y approprie sa sensation et s'octroie ainsi le droit de s'en déclarer créateur. Il y a une coupure vis-à-vis de l'objet qui se retrouve hors-champ, non concerné. De quoi est-il coupé ? De tout désir du sujet, qui se retient de s'élancer vers l'objet. Il cesse de rapporter son état à une cause autre que lui-même.

Selon Kant, la beauté témoigne de la possibilité de faire cesser, pour soi, le temps d'un

11 *Ibid.* p.132 (§3) < V, 206 >

12 *Ibid.* p.133 (§3) < V, 206 >

état, la persistance de l'existence. Le sentiment qui s'y rattache est celui qui la rabat toute entière afin de se donner la beauté seule comme fruit de sa propre activité. La beauté ne peut être immédiatement perçue, comme c'est le cas pour une sensation agréable qui fond sur le sujet sans que celui-ci n'ait rien à dire, dominé qu'il est alors par ses sens, lorsqu'ils s'imposent à lui de façon à ce que le sujet entier devienne son propre objet de plaisir.

La beauté ne doit pas non plus être rapportée au concept d'une *fin*¹³, Kant n'attribue au beau aucun but, auquel cas il se rapporterait à autre chose que lui-même. Le sujet doit s'astreindre à un strict retour sur soi pour éprouver le sentiment de beauté, sans éprouver le moindre intérêt pour l'objet indépendamment de la représentation qu'il en forme, sans quoi il est jugé *bien* et non beau, la satisfaction éprouvée est seulement pratique¹⁴.

La beauté encerclée

La possibilité d'un jugement de goût pur est ce qui permet de situer l'homme à une place toute particulière dans la chaîne des êtres. La beauté ne concerne que les hommes¹⁵, la beauté et l'homme sont absolument liés. L'être humain entretient avec le beau une relation *exclusive*. Celui-ci ne va pas sans l'autre, qui en est la raison unique.

L'homme est capable de nouer trois relations différentes entre ses représentations et son sentiment de plaisir ou de déplaisir, grâce à cet art de faire des nœuds il distingue « les uns des autres les objets ou les modes de représentation¹⁶ ». Chacun de ces nœuds a un nom : l'agréable, le beau et le bien. Le beau ne s'explique que par l'homme, et il n'advient dans sa pureté que lorsque se défont les liens de l'agréable et du bien. Il ne relève *ni de l'un, ni de l'autre* et ne devient sensible que par une prouesse dont *seul l'homme* est capable. Kant y insiste en faisant l'hypothèse d'êtres inaptes à éprouver un quelconque sentiment de beauté, ceux-ci sont placés aux extrêmes : les animaux, qui sont « dénués de raison¹⁷ » sont concernés par l'agréable, ils éprouvent du plaisir mais sans distance, ils se perdent en lui, s'y abîment et s'oublient tout à fait dans la sensation¹⁸. De l'autre côté, il y a les « esprits¹⁹ » qui n'ont plus aucun rapport avec la nature animale, qui sont entièrement spirituels, ces derniers ne peuvent connaître ni le beau, ni l'agréable, ils ont seulement accès au bien, c'est-à-dire à ce qu'ils éprouvent comme bon en attribuant aux choses une valeur objective. Ces entités purement

13 *Ibid.* p.134 (§4) < V,207 >

14 *Ibid.* p.137 (§5) < V,209 >

15 *Ibid.* p.137 (§5) < V,210 >

16 *Ibid.* p.137 (§5) < V,210 >

17 *Ibid.* p.137 (§5) < V, 21 0 >

18 Jacques Lacan prononce en 1974 un discours à Paris, il évoque le *ronron* du chat : « Que ça passe par le larynx ou ailleurs, moi je n'en sais rien. Quand je le caresse, ça a l'air d'être tout le corps [...] » Le chat ronronnant est à lui-même son plaisir, comme si son corps tout entier y passait.

19 *Ibid.* p.137 <V, 210>

raisonnables ne peuvent s'attacher qu'à ce qu'elles jugent comme bien, et nous voyons là les limites de leur faculté de juger : elles sont enchaînées au bien sans nuance. Elles ne peuvent qu'approuver l'objectif, lui accordant une valeur toute idéale sans que ne se mêle au jugement aucune sensation.

Cette absence de sensation prive le pur esprit de tout sentiment du beau, il est condamné à errer au-dessus de l'objectif, s'oubliant comme sujet sensible, lorsque l'animal est enfermé dans l'espace restreint de ses propres sensations.

La place toute particulière qu'occupe ici l'homme n'est donc pas due à la *pureté* de sa faculté de juger, mais en quelque sorte à la *possibilité* de juger du bon et du bien, si bien que le jugement de goût pur peut être défini comme l'effort de se maintenir hors de ces deux sphères et de ne se référer qu'au sujet pour le formuler. L'homme peut connaître le bon et le bien mais il se retient, il *s'abstient*, il *peut* ne pas faire ce qu'il *pourrait* faire, et un tel jugement de goût n'est envisageable que dans cette tension. L'animal et l'esprit, quant à eux, exercent à merveille leurs facultés propres mais sans les limites que lui imposent les autres.

L'homme ne juge pas seulement du bel objet comme objet représenté mais bien plutôt tel qui est maintenu dans l'*état représentatif*. Ainsi la formule de Jean-Marie Schaeffer : le beau est « un prédicat de l' "objectité" représentationnelle comme telle²⁰ », cette objectité que seul l'homme est à même de produire est celle à laquelle le jugement de goût doit accorder *toute* son attention, pour ne pas subir l'influence de l'agréable ou du bon. Le beau n'est possible que par cet isolement dans la sphère subjective. Ni l'animal, ni l'esprit ne peuvent établir cette objectité. Cet acte n'est permis qu'à l'homme à même de ne pas faire basculer le bel objet hors de l'espace restreint aménagé par la représentation comme telle. Nous voyons que l'homme est en quelque sorte la cause du beau parce qu'il unit en un être unique la nature animale *et* rationnelle.

Le beau est le fruit d'une crise, d'un conflit momentané entre ces deux faces de l'homme, durant lequel elles perdent la domination qu'elles partagent habituellement alternativement. Ce conflit fonde la possibilité d'un jugement de goût pur qui implique la résistance du sujet à ses propres penchants : l'agréable dispensant une « satisfaction pathologiquement conditionné (par des excitations *stimuli*) » et le bien une « satisfaction pratique pure²¹ ».

20 SHAEFFER Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Saint-Armand, Gallimard, 1992, p. 45.

21 *Op. cit.* p.137 (§5) < V, 209 >

Lutte comme équilibre

Un jugement de goût effectivement pur n'équivaut cependant pas à une simple crise, il en est bien plutôt la résolution, mais sa possibilité n'est découverte qu'en passant par ce conflit. Maintenir le bel objet dans l'état représentatif coûte un certain effort. L'homme doit se faire le gardien de cet état, contre lui-même, sans le troubler en le confondant avec l'agréable ou le bon. Une certaine maîtrise est donc nécessaire, il s'agit de ne pas se laisser aller, et dans cette maîtrise se révèle un jugement mené absolument librement. Cette liberté ne s'éprouve qu'à l'occasion d'une circonstance durant laquelle devient possible le jeu entre les facultés de l'imagination et de l'entendement, sans provoquer pour autant un processus de connaissance spécifique. Le désintéret qu'implique tout jugement de goût pur n'est obtenu qu'au prix d'une lutte résolue, il ne va pas de soi. Le sujet doit en quelque sorte l'arracher à lui-même en faisant front contre sa faculté de connaissance *et* sa faculté de désirer en s'attachant uniquement à son sentiment de plaisir ou de déplaisir que Kant nomme « sentiment vital²² », où « le sujet éprouve le sentiment de lui-même, tel qu'il est affecté par la représentation²³ ». Dans cet état représentatif, le sujet se ramasse sur lui-même pour se livrer à la considération pure de la représentation qui dépend directement de lui.

Par sa propre opération le sujet se rencontre alors comme vivant, ce sentiment qu'il garde (et regarde) « fonde une faculté de discernement et d'appréciation tout à fait particulière, qui n'apporte rien à la connaissance et ne fait que rapprocher la représentation donnée, dans le sujet, de la faculté des représentations tout entière, dont l'esprit prend alors conscience dans le sentiment qu'il a de son état²⁴ ». Ce sentiment est un rien à partir duquel peut être senti tout le pouvoir de représentation. Grâce à ce rien, l'esprit se retrouve face à sa faculté de produire des représentations, il cesse d'oublier cette faculté par laquelle un objet devient présent en lui, pour l'admettre pleinement. Lui est alors comme restitué ce pouvoir de médiation *comme tel*, pouvoir sur lequel le jugement de goût pur pourra être fondé.

Plaisir et jugement

Kant semble chercher un champ libre entre le domaine de l'esprit et celui de la nature, qui ne serait ni l'un ni l'autre, ni les deux à la fois mais leur réconciliation, champ qui ne s'ouvrirait qu'à l'occasion du lien entre représentation et sentiment, desquels toute existence a été retranchée.

22 *Ibid.* p.130 (§1) < V,204 >

23 *Ibid.* p.130 (§1) < V,204 >

24 *Ibid.* p.130 (§1) < V,204 >

Cette réconciliation se profile dans la beauté qui « n'est rien en elle-même²⁵ », qui apparaît seulement, hors de toute existence, dans le rapport du sentiment au sujet. Toute beauté s'engage dans un *plaisir*, celui-ci est « purement contemplatif et reste sans susciter d'intérêt pour l'objet²⁶ », il se maintient dans le rapport des facultés représentatives entre elles, s'abstrait de toute dépendance hors de ce pur rapport. Il subsiste entraînant avec lui la beauté sans qu'aucune fin ne puisse lui être attribuée. Le sentiment de plaisir s'auto-génère, sa cause n'est pas hors de lui : « il comporte [...] une causalité en lui, consistant à *conserver* l'état de la représentation même ainsi que l'occupation des facultés de connaître sans autre intention.²⁷ ». Il se cause lui-même. Ce plaisir requiert une indifférence sans réserve à l'objet qui est jugé beau, il n'y a donc pas lieu d'y chercher son origine, ainsi faut-il qu'il comporte cette causalité dont parle Kant. Jacques Derrida, dans *La vérité en peinture*, définit ce plaisir comme « auto-affection » et évoque un « *je-me-plais-à-me-plaire-à* – ce qui est beau²⁸ », ce qui revient à le comprendre comme plaisir *sans destinataire autre que lui-même*. Il n'est pas une voie d'accès au beau, il *est* le beau, sans appartenir à rien ni personne. Il ne l'est même qu'à la condition de ne pas être attribué à quoi que ce soit, sans quoi son mouvement qui est son être cesserait.

Seulement, le beau se *déclare*, Kant est catégorique à ce sujet : « Connaissances et jugements doivent pouvoir se communiquer universellement ; sinon, en effet, il n'y aurait pas accord entre eux et leur objet ; et il ne seraient dans leur ensemble qu'un jeu purement subjectif des facultés représentatives [...]»²⁹ » La communicabilité est présentée comme la condition nécessaire de l'accord entre un jugement et son objet, et les jugements d'après le sentiment n'excusent rien, il ne font pas exception à la règle. Le jugement de goût est le moyen adéquat à l'expression du beau, comme articulation du plaisir, sans laquelle l'état contemplatif resterait sans voix, maintenu dans le cercle hypnotique de l'auto-affection³⁰. Dans le jugement de goût, ne renvoyant à aucune finalité objective de l'objet, ne reposant que sur un conflit surmonté des facultés, émerge la nécessité d'une intersubjectivité directe. Kant en fait l'instance de liaison entre l'universel et le particulier, par laquelle nécessité et liberté ont partie liée, indépendamment de tout rapport d'ordre conceptuel.

25 *Ibid.* p.149 (§9) < V, 218 >

26 *Ibid.* p.153 (§12) < V, 222 >

27 *Ibid.* p.154 (§12) < V, 222 >

28 DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 55.

29 *Op. cit.* p. 176 (§21) < V, 238 >

30 À cette occasion, nous pouvons nous rappeler la formule de Vilém Flusser dans *Les gestes* : « La pensée avant l'articulation n'est qu'une virtualité, donc rien. Elle se réalise par le geste. » Et le « geste » que tente ici d'éclaircir Kant est précisément celui du jugement de goût.

Communauté impersonnelle des bouches ouvertes

Le jugement de goût, à chaque fois singulier, réclame pourtant un assentiment universel. Dégagé qu'il est de tout ce qui appartient à l'agréable et au bien, il opère à partir de ce qu'il lui *reste*, et ce « reste » doit être le même pour tout le monde, dans la mesure où il ne dépend d'aucune inclination personnelle à laquelle le sujet aurait *cédé*. C'est seulement vis-à-vis de ce reste qui n'est autre que ce sentiment de plaisir se renfermant sur lui-même, qu'un jugement de goût pur à prétention universelle devient possible. L'objectivité du jugement du goût impose le désintéret comme condition. L'authentiquement personnel, qui n'a relation qu'au sujet, hors duquel il n'a en aucun cas lieu d'être est alors aussi bien ce qui est partagé par tout le monde, tributaire d'aucun accident, témoignant d'une liberté totale du sujet ayant été capable de résister aux penchants. La satisfaction véritablement indépendante de tout intérêt à laquelle doit s'astreindre le jugement de goût, doit être la même pour tous. C'est alors que le beau peut apparaître dans sa pureté, à la surface d'une satisfaction non conditionnée par ce que le sujet a de particulier.

Le sujet, par le jugement de goût pur, se découvre comme *libre*, en tant qu'exerçant son aptitude à résister à ses désirs propres. Par cette opération, il se surmonte et met la main sur ce qui, en lui, équivaut à une subjectivité débarrassée de tous ses accidents, gagnant par son ascèse la prétention à une validité universelle. Le jugement de goût permettrait donc de porter à la conscience du sujet, en vertu de son activité propre, un sujet qui serait non-sujet ou plutôt un sujet à l'intérieur du sujet dont l'existence consisterait en une auto-affection et ne serait autre que le beau *en personne*, présenté comme un individu universel vivant dans le sujet. Cet individu c'est l'homme dans ce qui le fait le plus essentiellement homme, et le beau est le moyen d'amener à la conscience cette *existence absolue*.

Le libre jeu des facultés de connaissance, non réglées par un concept, ne pouvant donc atteindre aucun but et ne voyant pas de fin, est seul à même de provoquer le beau. Celui-ci est de tout temps une possibilité, dans la mesure où le sujet est détenteur de ses facultés de connaissance. Le beau se manifeste au sujet par une certaine conjonction de celles-ci qui s'accordent alors sans fin. Cependant l'arrêt devant le beau n'est pas durable, c'est une *station*³¹. Le sujet se trouve campé, cloué par une activité de lui-même. C'est l'état représentatif propre au beau qui s'installe, aucun intérêt ne vient corrompre le rapport du sujet à son sentiment, il n'a pas de fin interne, il se maintient *sans limites* jusqu'à ce que le sujet y mette un terme, ne serait-ce que pour pouvoir être à même de formuler son jugement de goût.

31 « Nous nous *arrêtons* à contempler le beau, car cette contemplation se fortifie et se reproduit elle-même [...] » p. 154 (§12) < V,222 >

Nous voyons que le beau est un sentiment qui, de droit, est illimité puisqu'il ne vise rien hors de lui-même et que sans cette privation de but il n'est pas envisageable. Or cet illimité trouve ses limites dans la cessation de l'état qui est à son origine, lors de laquelle le sujet *revient* du beau. Le beau apparaît là comme un moyen pour le sujet de se connaître dans sa pure et simple illimitation (pour ne pas parler d'infini), qui est en même temps sa réduction à zéro.

Le jugement de goût équivaut au moyen de communication de ce passage à zéro, sa chance de trouver un écho. Étrangement cette communicabilité universelle se trouve *aussi* au début du processus, comme si l'illimité était fermé *des deux côtés*. Ce qui déclenche l'état dans lequel le plaisir pris à l'objet est le beau, c'est « la capacité de communication universelle³² » de cet état. « Le plaisir que nous éprouvons, nous attendons que tout autre l'éprouve aussi en tant que nécessaire dans le jugement de goût³³ [...] ». Ce qui fait la condition de possibilité du jugement de goût et se trouve au fondement du sentiment de la beauté est le sujet en tant qu'universel, c'est-à-dire l'homme. Comme si l'humanité tout entière *devait* souscrire à notre propre sentiment *avant même* que nous l'éprouvions. Elle nous précède dans le beau, c'est elle qui y va la tête la première, et nous la suivons pour y éprouver le libre jeu de nos facultés, de façon à ce que le purement subjectif puisse être, de droit, l'universel. Le beau trouve alors le rôle qui lui est dû : il est le médiateur de l'humanité en tant qu'universelle et de l'homme en tant que particulier. C'est un agent de circulation. Il est le lien vivant des deux, leur pure forme de rencontre. Il est ce qui exclut simultanément toute forme d'intérêt, donc de lien contingent entre sentiment et représentation, de manière à ce que l'homme découvre en lui *son* existence comme absolue. Le beau témoigne de la force en l'homme consistant à refuser « ce que la nature pourrait lui offrir », de s'en couper parfaitement, afin qu'il puisse donner une « valeur absolue à son existence comme existence d'une personne³⁴ », sans s'enchaîner à un bonheur qui ne soit que jouissance. Une valeur absolue ne peut, par définition, être comparé à rien. Elle est sans mesure et c'est celle-ci, toujours la même, qui vaut pour tout le monde. Le tout le monde n'étant autre que l'homme.

La loi ambiguë du modèle

Le goût rassemble l'humanité, il présuppose un accord général des jugements entre eux. Mais il doit faire l'unanimité sans se laisser dicter par une règle objective. Comment expliquer alors cette unanimité de la communauté d'absolus que représente l'humanité ? C'est à cette question que répond le paragraphe 17.

32 *Ibid.* p.147 (§9) < V,217 >

33 *Ibid.* p.148 (§9) < V,218 >

34 *Ibid.* p. 136 (§4) < V, 208 >

Certaines « productions du goût » font naître en tous les hommes un sentiment qui leur est commun, sans qu'il n'ait rien à voir avec les concepts de ces productions, concepts par lesquels on aurait facilement expliqué cette universalité. Pour comprendre cela, il faut en passer par l'*exemplaire*, qui fait office de borne devant laquelle tout le monde tombe d'accord. Et en effet, « [...] on regarde certaines productions du goût comme *exemplaires*³⁵ ». Chacun s'entend pour accorder à l'exemplaire une certaine valeur, il remporte l'adhésion de tout le monde. Certains hommes, au goût éminent, parviennent à proposer au reste de l'humanité des objets autour desquels se masse la faveur de chacun, comme des repères. L'exemplaire, né du goût d'un particulier (un guide vers le royaume du beau), produit une cohésion universelle du goût, un rassemblement à l'unisson. Attention, cependant, précise immédiatement Kant : le goût ne s'acquiert pas par l'imitation des autres. Ils ne sont pas à prendre tels quels, à gober. Bien que les exemplaires fédèrent, le goût « doit être une faculté tout à fait personnelle ». Ces productions de maîtres ne doivent pas faire de nous des disciples et ne sont pas à entendre comme autant d'encouragements à la paresse. Ce sont des indices, de simples signes (empiriques), sur lesquels notre goût peut exercer son activité et à partir desquels il va se mettre à la recherche du « modèle suprême » que « chacun doit produire en soi-même³⁶ ». Tout homme est responsable de son goût, et ces modèles à suivre que sont les exemplaires ne sont que l'occasion d'un passage vers le modèle suprême dont chacun est maître de production, les exemplaires pointent une direction vers soi. Kant précise ce qu'est le modèle suprême³⁷, c'est une « pure et simple Idée », jamais donnée. Cet « archétype » n'est pas ready-made. Il s'étoffe grâce aux exemplaires mais chacun doit, par ses propres moyens, le produire, se le découvrir. Comme s'exprime Derrida : « il faut un patron, mais sans imitation ». Cette Idée est celle d'après laquelle nous devons juger et apprécier tout ce qui est objet de goût.

Kant nous apparaît là comme thaumaturge des nœuds. D'un côté il admet des modèles qui font l'unanimité, des pôles autour desquels chacun doit attacher une valeur, nouer son goût³⁸. De l'autre, comme pour équilibrer, Kant affirme que le goût n'est pas tributaire de l'exercice d'imitation, il est autonome. Il relâche alors le lien ourdi plus tôt.

Kant met au jour l'Idée comme modèle que chacun doit s'efforcer de produire de son côté, afin d'être en mesure d'exercer son goût. L'Idée est un « concept de la raison », elle n'est donc pas représentable. Il pose ensuite sur le tapis l'*idéal* qu'il définit comme « la représentation d'un être singulier en tant qu'adéquat à une Idée³⁹ ». L'idéal est en quelque sorte

35 *Ibid.* p. 166 (§17) < V, 232 >

36 *Ibid.* p. 166 (§17) < V, 232 >

37 Derrida le traduit par « le plus haut patron » (*die höchste Muster*), *ibid.* p. 125.

38 Nous savons que le terme de « goût », lorsqu'il débuta sa carrière de sens en français, renvoyait seulement à la faculté de percevoir la saveur d'un aliment grâce à la langue. La langue garde chez Kant toute son utilité dans le jugement de goût. Nous pouvons concevoir ces productions exemplaires comme celles que tout le monde lèche.

39 *Op. cit.* p. 166 (§17) < V, 232 >

l'âme sœur de l'Idée, son pendant. L'Idée est ce à quoi aspire l'idéal, ce dernier est son adéquation dans la représentation, il consiste en sa reconnaissance dans un être singulier. L'idéal, dès lors que Kant le fait émerger, se retrouve dans une relation de dépendance vis-à-vis de l'Idée. Là où nous pourrions attendre une définition de l'idéal comme parfaitement autonome, sans lien, nous le trouvons assujetti à l'Idée qui est sa condition de possibilité. Il est lacé à l'Idée, l'archétype que nous produisons comme moyen de l'identifier. L'Idée se révèle être son modèle à rebours, à laquelle il *doit* être conforme, de manière à ce qu'il en soit la manifestation singulière. L'imitation n'est donc pas loin et le lien qui avait été relâché plus tôt entre elle et le goût se resserre ici (bien qu'elle ait lieu cette fois sous sa noble forme et ne soit pas limitée à une simple « habilité »).

Domaine limité de l'idéal mobile

Kant précise encore, d'un même coup, ce qu'est la paire que forment l'Idée et l'idéal de façon à la lier tout à fait par le terme « idéal du beau ». Derrida parle de l'idéal comme « se substituant » à l'Idée. L'idéal « repose, à vrai dire, sur l'Idée indéterminée qu'a la raison d'un maximum et qui, pourtant, ne peut pas être représentée par des concepts, mais seulement en une présentation singulière ». L'idéal du beau se substitue aux concepts et la raison passe comme par en dessous afin de le soutenir. La théorie du beau se met alors à reposer entièrement sur elle. L'idéal du beau lui supplée par une présentation singulière que la raison ne saurait produire seule qu'en tant qu'Idée indéterminée d'un maximum. Ce maximum correspond à l'unanimité dont il a été question plus haut, la convergence de la plus grande quantité de jugements possibles, le plus haut accord. Nous ne pouvons mettre une fois pour toute la main sur l'idéal du beau, il ne rattrape pas la raison, mais la suit grâce à la faculté d'imagination qu'il pilote sans sortir du domaine de la présentation. Ainsi, nous ne pouvons que tendre vers l'idéal du beau. Il est rendu *dynamique* par la faculté de présentation de l'imagination (productive) à la poursuite de l'Idée indéterminée qu'a la raison d'un maximum non représentable par concepts. L'idéal qui fixe le beau est de matière *imaginaire*, matière que seul l'homme a à sa disposition.

Quel genre de beau est susceptible d'un tel idéal ?

L'idéal est une fixation mobile du beau dont l'homme est responsable. La beauté idéale donne lieu à un « jugement de goût en partie intellectualisé », elle ne concernera donc que la beauté adhérente, qui présuppose un concept de ce que doit être l'objet : une beauté conditionnée qui ne peut échapper au concept d'une fin particulière. La beauté vague, quant à elle, qui ne présuppose aucun concept de la forme de l'objet et donnant lieu au jugement de

goût pur⁴⁰, est mise hors-champ de l'idéal. Le domaine de l'idéal est limité jusqu'à se réduire comme peau de chagrin : « quelle que soit l'espèce des principes de jugement et d'appréciation où un tel idéal doit avoir sa place, à la base, il faut qu'il y ait quelque Idée de la raison, d'après des concepts déterminés, qui détermine *a priori* la fin sur laquelle repose la possibilité interne de l'objet.⁴¹ » La raison est irrémédiablement le sous-bassement de l'idéal, elle intervient *d'abord* pour décider de la perfection d'un objet, et ensuite faire intervenir l'idéal. La beauté pure et la beauté idéale sont donc « incompatibles⁴² », pour reprendre le terme de Derrida. La beauté vague qui permettait ce libre jeu des facultés n'a rien à voir avec l'idéal qui exige une fixation, un arrêt, une fin à laquelle accorder l'objet. L'idéal de beauté n'est pas délié de la raison qui exerce sur lui un droit de regard tout en le laissant se développer sur son mode propre : celui de l'imagination. Pour reprendre l'expression d'Alexis Philonenko, l'idéal de beauté est situé « à mi-chemin entre l'idéal d'imagination et l'idéal de raison⁴³ ».

Kant cite une longue série d'exemples d'objets auxquels il n'est pas possible de fixer un idéal : de belles fleurs, un bel ameublement, un beau panorama, une belle maison, un bel arbre, un beau jardin. Il justifie cette impossibilité en précisant que les fins que nous attribuons à ces objets ne sont « pas suffisamment déterminées et fixées par leur concept » et donc, trop proches du domaine de la beauté vague, bien que n'y appartenant pas tout à fait.

L'homme auteur central

C'est ce moment que Kant choisit pour faire sortir le lapin qui se tenait dans le chapeau depuis le début de la *Critique*. L'homme est le *seul* capable d'un idéal comme celui qui « comporte en soi-même la fin de son existence » et se fixe lui-même ses fins grâce à la raison. Il est celui qui sait se nouer des fins en tant que « pourvu d'une raison, d'un entendement, d'une imagination et d'une sensibilité⁴⁴ ». Équipé de toutes ces facultés, il peut se façonner un idéal, à partir duquel il pourra même se laisser présenter à lui le « sans fin » qui caractérise la beauté vague dans cet état représentatif dont nous avons parlé plus haut. L'homme est si richement doté qu'il ne peut se penser sans but, il adhère parfaitement à soi, et cela fait le principe de sa mobilité de point de vue. En se jouant momentanément de lui-même, il peut se laisser présenter la beauté vague. Cependant, il n'est pas susceptible lui-même de s'appréhender par un jugement de goût pur, intimement lié qu'il est à sa fin, de laquelle il ne peut faire abstraction, dans la mesure où il l'est lui-même. Cette fin n'est pas seulement un avoir mais un être. Ainsi, il peut produire une beauté idéale à partir de laquelle il

40 *Ibid.* p.162 (§16) < V, 229 >

41 *Ibid.* p. 167 (§17) < V, 233 >

42 *Ibid.* p. 127

43 PHILONENKO Alexis, *Commentaire de la Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 2010, p. 88.

44 DERRIDA, *Ibid.* p. 127.

pourra mesurer, estimer, tout ce qui se présente à lui. L'homme se présente ici définitivement comme le grand ordonnateur de l'existant, titre d'attribution légitime puisqu'il dispose d'une raison lui permettant de fixer ses propres fins.

Les « libres beautés » dont Kant parlait, qui étaient l'occasion d'un jugement du goût pur ne l'étaient qu'à condition que l'homme s'abîme dans l'état représentatif et parvienne à se laisser aller à son propre plaisir, l'objet pouvait être considéré *comme* purement coupé de sa fin. Cela, il ne peut le faire lorsqu'il considère sa propre beauté, il ne peut oublier sa fin parce que *personne d'autre* ne la lui donne : « Mais la beauté d'un être humain (et, en l'espèce, celle d'un homme, d'une femme ou d'un enfant), la beauté d'un cheval ou d'un édifice (église, palais, arsenal ou pavillon) supposent le concept d'une fin qui détermine ce que doit être la chose, et supposent par conséquent un concept de sa perfection ; et il s'agit donc là de beauté adhérente.⁴⁵ »

Selon Kant, il y a deux espèces de beauté : libre (ou vague) et adhérente. La première « ne présuppose aucun concept de ce que doit être l'objet⁴⁶ », elle n'est attachée à rien qui soit hors d'elle-même et doit demeurer telle, sans qu'aucun but extérieur ne la contraigne et fixe des exigences à remplir. La seconde, quant à elle, est conforme à une fin. La beauté de l'objet s'estime alors en fonction de cette conformité dont dépend entièrement sa perfection. Elle offre en quelque sorte une prise que la beauté libre n'autorise pas.

L'homme ne peut mettre la beauté vague en perspective que parce qu'il est capable d'un idéal de beauté dont il ne peut se départir pour considérer sa propre beauté. L'idéal du beau que porte en lui l'homme est l'origine et la vie de tous ses jugements de goût. L'homme l'incarne et il représente, dans sa forme, la beauté idéale. Il est le fond à partir duquel peut se manifester le beau pur, et non l'inverse. Ce faisant, il ne peut se penser sans fin, comme une pure forme.

Déboucher sur l'universel

L'accord de l'être humain dans le goût est parfait par ce qu'il a de paradoxal, il va d'un bout à l'autre, ce n'est pas une unité factice, posée de l'extérieur, qui rejoindrait tant bien que mal deux opposés. Une des conditions de possibilité du goût pur est le retranchement de l'homme dans ce qu'il a de plus personnel: lorsque se rencontrent seuls, au sommet de lui-même sa représentation et son sentiment. De cette manière il procède à une pure fermeture à l'extérieur, son jugement est alors susceptible d'anéantir toutes traces de ce qu'il pourrait trouver agréable *et* de toute valeur objective, s'assurant par là qu'aucune particule d'existence ne puisse l'influencer. L'homme se trouve alors dans l'enclos hermétique de sa subjectivité,

⁴⁵ *Op. cit.* p.163 (§16) < V, 230 >

⁴⁶ *Ibid.* p. 162 (§16) < V, 162 >

impeccablement isolé dans le libre jeu de son entendement et de son imagination et c'est seulement *là* qu'il lui est donné d'éprouver le beau.

Or, comme nous le signalions plus haut, ce *là* présuppose l'assentiment de l'humanité toute entière. Le beau entretient une « relation nécessaire à la satisfaction », cette nécessité est nommée « exemplaire », dans la mesure où elle est « une nécessité de l'adhésion de *tous* à un jugement qui est regardé comme un exemple d'une règle universelle qu'il nous est impossible d'énoncer. ». Cette liberté permise à l'homme dans l'état requis pour éprouver le beau ne se passe pas de l'accord commun de l'humanité. Le prédicat de la beauté n'est pas attribué à l'objet lui-même, tel qu'il existe, comme nous l'avons vu, mais « à toute la sphère *de ceux qui portent un tel jugement*⁴⁷ ». La beauté aménage un passage direct, une voie expresse et sans heurt, de l'homme en tant qu'individu à l'humanité. Nous y découvrons la possibilité de réconciliation entre l'unité et la multiplicité en une totalité.

Cette réconciliation qui ne se laisse encombrer d'aucun concept ni sensation séjourne dans une Idée à laquelle chacun se rapporte lors du jugement de goût pur. Cette Idée fonde la beauté comme moyen de sa divulgation. Elle peut être considérée en quelque sorte comme la beauté *avant* sa séparation en beauté pure et beauté adhérente, bien qu'elle ne se laisse *jamais* présenter que dans l'une ou l'autre de ces formes. Or, l'état dans lequel se trouve le sujet lorsqu'il a affaire à la beauté pure, plongé dans la contemplation, n'est possible qu'en tant qu'il permet un « non-rapport » à la fin. La beauté pure est tributaire d'une privation, la maintenant *comme* dans l'attente d'une fin qui n'arrive effectivement pas. Pour que cet état soit possible, il faut aussi qu'une fin soit possible. Ce n'est que dans une beauté adhérente qu'elle est atteinte, contenant comme enveloppée la possibilité d'une beauté pure. Cette beauté adhérente comme base de *toute* beauté est l'idéal, qui en l'homme seul demeure.

Apprécier la forme humaine

Deux idées permettent de saisir l'homme comme beau. Il y a d'abord l'*Idée-normale* esthétique, permettant de le saisir en tant qu'être sensible, fini, appartenant à une espèce animale. Par une intuition singulière de l'imagination, elle permet de mettre en relation avec ses pairs quantité de différents « spécimens » humains, afin d'en déduire l'hypothétique image qui serait à l'origine de tous. Cette image correspond à celle sur laquelle la nature a le regard fixé en produisant tous ces spécimens qui composent, ensemble, l'espèce. L'*Idée-normale* équivaut à la règle que se propose de suivre la nature en donnant forme aux individus. Nous la reconstituons grâce à l'expérience et la comparaison (rendue possible par l'imagination) de toutes les formes rencontrées, que nous superposons les unes aux autres afin d'obtenir une

⁴⁷ *Ibid.* p. 144 (§8) < V, 215 >

forme *moyenne*. Aucun spécimen isolé ne correspond exactement à celle-ci, il s'agit d'une Idée présente seulement en celui qui juge et apprécie. Il n'en est pas moins possible de la réaliser, au moyen d'une technique cette fois bien humaine, et d'en proposer une version « tout à fait *in concreto*⁴⁸ ». L'Idée-normale est présentée comme un premier réglage du jugement, elle permet de présenter un point de départ et éclaircir ce que la nature a voulu offrir comme apparence à l'espèce dans son ensemble. Elle n'est pas suffisante pour juger l'individu, mais seulement sa conformation à la forme générale de l'espèce. Elle ne contient rien de spécifique, c'est la première idée d'un minimum de beauté nécessaire pour accueillir la beauté véritable qui n'est accomplie que dans l'individu, ainsi Kant ajoute : « elle n'est que correcte⁴⁹ ». Par ailleurs, la régularité parfaite, surdéterminée, obtenue dans les traits d'un individu ne serait pas du meilleur effet, bien au contraire. Un homme sans défaut, dont la forme témoigne d'une obéissance parfaite à la règle, laisse présager une médiocrité intérieure. Kant n'est pas loin d'admettre que l'extérieur de l'homme est le signe de ce qui se trouve dedans, que le contenant et le contenu sont proportionnés l'un à l'autre. Seul dans l'écart, dans la distance prise par rapport à la norme commune peut exister la singularité formant la matière première du *génie*. Cette précision est posée par l'auteur dans une simple note, mais elle permet d'aménager à l'Idée-normale un nouveau rôle d'importance : celui de permettre la reconnaissance du génie, comme ce qui contrevient à ses lois, génie pouvant être saisi négativement comme erreur ou anomalie.

Il faut distinguer cette Idée-normale du beau de l'idéal du beau, celui-ci ne se rencontre que dans la forme humaine. « En elle, l'idéal consiste en l'expression de la *moralité*, sans laquelle l'objet ne plairait pas universellement [...] », nous retrouvons ici le contenu de la note précédemment évoqué ramené dans le corps du texte. La forme humaine est ce qui permet de faire effleurer en surface les « Idées morales qui gouvernent l'homme intérieurement », elle est assujettie à la présentation de ce qui ne peut se voir autrement que par son relais. Nous comprenons bien là pourquoi, en tant qu'idéale, elle ne peut être jugée comme beauté pure. Sa fin est clairement annoncée : la forme humaine, dont on attend l'idéal du beau, est le moyen d'expression de la moralité. Nous retrouvons ici un autre aspect de l'unité complexe dans laquelle se meuvent et s'unissent le bien et le beau.

La forme humaine ne peut être considérée comme beauté autonome, elle fait guise de signe vers ce qui s'y cache. De cette manière l'homme dans ce qu'il a de plus haut se retrouve dans sa forme, sur laquelle son regard peut cueillir la fleur humaine du bien moral. Un corps ou un visage consiste en une sorte d'imitation de « tout ce que notre raison rattache au bien moral dans l'Idée de la finalité suprême, comme la bonté d'âme, la pureté, la force ou la

48 *Ibid.* p. 168 (§17) < V, 233 >

49 *Ibid.* p. 170 (§17) < V, 235 >

sérénité etc. », ces qualités doivent pouvoir se lire directement dans la chair et sur la peau de l'homme. Mais leur présentation, dans l'expérience, ne va pas de soi, elle requiert à la fois « des Idées pures de la raison et une grande puissance d'imagination ».

L'homme aune de l'art

Nous comprenons que l'art, dans ses prétentions les plus hautes, va faire de cette présentation son but, qu'il sera la poursuite de celle-ci, une course de l'homme après lui-même et la tentative perpétuelle de sa capture en tant qu'idéal, une chasse à l'expression de la moralité. L'Idée-normale de l'art, comme technique, sera l'homme, comme Idée morale. À l'art est assigné un terme invariable, et la division des beaux-arts que propose Kant est ordonnée autour de ce pivot qu'est l'homme, assurant le fonctionnement du système des beaux-arts. Il est le centre à atteindre, la présentation vers laquelle s'achemine l'artiste. La nature a fait de lui son but, il s'attribuera le même, mais seulement médiatement, avec « l'intention déterminée de produire quelque chose⁵⁰ » tout en effaçant toute trace de finalité intentionnelle dans le produit, comme s'il était un produit de la nature. L'art devient alors l'éternelle tentative d'obturation de la brèche ouverte entre lui et la nature. Kant propose tout de même une échappatoire à cette condamnation : le *génie*. Par sa médiation, la nature vient au secours de l'art mis en difficulté, le génie ignore les règles à l'origine de sa création, c'est la nature qui les lui souffle sans qu'il n'ait lui-même son mot à dire. Le génie est placé dans une dépendance vis-à-vis de la nature semblant agir sur lui comme avec une marionnette. Ainsi, ce qui est donné d'une main au génie est repris par l'autre : il parvient à faire comme la nature fait mais seulement à condition que la nature le fasse. Le génie passe au-dessus du principe d'imitation, mais sans l'homme. Homère est un gros cadeau de la nature, mais lui-même n'aurait été en mesure d'exposer la façon dont il parvenait à écrire⁵¹. C'est un sublime cancre humain auquel furent chuchoté des vers.

La nature gratifie régulièrement l'homme de ce genre de présent dont les productions font la manne des beaux-arts entretenus par un vivier d'artistes secondaires s'y précipitant comme les poissons affamés d'un aquarium, dans l'attente que mère nature pourvoit à leurs besoins. Le génie, dans la forme qu'en propose Kant, est une solution quelque peu précaire au problème, dans la mesure où les héritages qu'il laisse et à partir desquels les artistes-poissons (qui constituent la majorité⁵²) vont travailler sont les fruits accordés par la nature.

L'homme, qui n'est pas « l'humanité présente dans les sujets que nous sommes⁵³ », est

50 *Ibid.* p. 260 (§45) < V, 306 >

51 *Ibid.* p. 263 (§47) < V, 309 >

52 « le génie est un favori de la nature, et [...] on doit le considérer comme un phénomène rare » *Ibid.* p. 274 (§49) < V, 318 >

53 *Ibid.* p.198 (§27) < V, 257 >

au cœur du système des beaux-arts proposé par Kant. Il se retrouve partout, jusque dans leur classification reposant sur « l'analogie de l'art avec le mode d'expression que les hommes utilisent en parlant », c'est-à-dire le mot, les gestes et le ton (articulation, gestique, modulation), assurant l'unité du langage orienté vers la communication (« seule la liaison de ces trois moments de l'expression constitue la communication plénière par le langage⁵⁴ »). Les limites que Kant impose à l'art sont justifiées par la façon dont il présente l'art et le rapport de l'homme à la nature, comme si une épaisse cloison les séparait, devenant perméable seulement à l'occasion d'un don offert à quelque génie.

De Kant à Schelling, nouvel ombilic du beau

La place occupée par l'homme dans la philosophie de l'art de Schelling est *héritée* de la philosophie de Kant. Mais rappelons-nous ce que signifie « héritage » pour Kant. C'est la production d'un génie en tant qu'elle n'est pas imitée mais assumée par *un autre génie*. L'héritage est ce qui éveille ce deuxième génie « au sentiment de sa propre originalité⁵⁵ ». Cet autre génie est Schelling lui-même, qui remaniera le système de Kant en exerçant un changement capital (en assumant toutes ses conséquences) : l'homme sera cette fois considéré dans son absolutité. Sa tâche trouvera alors son accomplissement dans l'art grâce à la présentation de l'absolu qu'il permet. La beauté artistique (adhérente) demeure un moyen mais détrône irrévocablement la beauté errante en assumant son rôle, dotée du pouvoir de présenter la vie de la nature dont le pic d'intensité est l'homme. Chez Schelling, l'art fait *comme* la nature mais le sens du comme n'est plus le même qu'avec Kant, il ne s'agit plus d'une imitation extérieure mais *intérieure* amenant l'homme à manifester dans ses œuvres la force productrice de la nature, grâce à la beauté qu'il insuffle à celles-ci et par laquelle la vérité peut apparaître.

Pour Schelling, l'homme est absolu non parce qu'il parle, qu'il communique et peut ainsi expérimenter l'étendu de sa liberté, mais parce qu'il est fini, taillé, délimité dans la nature comme une forme accueillant en elle-même l'infini. C'est une puissance autonome capable d'art, c'est-à-dire d'exprimer l'infini dans un autre fini que lui-même, en le faisant tenir face à lui, dans son œuvre.

Pour Kant, le génie est « le talent (don naturel) qui donne à l'art ses règles », c'est un pouvoir que l'homme reçoit, inné, et qui appartient à la nature. Les Idées qui conduisent à l'œuvre du génie demeurent inconnues de leur créateur, elles sont reçues de la main de la nature. Kant affirme : « [...] les beaux arts doivent nécessairement être considérés comme arts

54 *Ibid.* p. 277 (§51) < V,320 >

55 *Ibid.* p. 274 (§49) < V,318 >

du *génie*⁵⁶ ». En faisant d'eux la succursale de la nature, Kant leur fait un « cadeau empoisonné » : la beauté qu'ils permettent de concevoir ne peut rivaliser avec celle de leur source. Les beaux-arts, dans leur forme la plus éminente (géniale) sont une extension du domaine de la nature. Lui qui était mis au centre se voit exclu par une autre version de lui-même : le génie. Il est l'intermédiaire dont la nature s'est servie pour fournir à l'art sa règle. Or, nous l'avons vu, la nature est susceptible de concevoir des produits auxquels aucune fin n'est attachée et pouvant faire l'objet d'un jugement de goût pur. Le génie est donc donné comme coupable de cette perte du « sans fin » dans ses propres objets puisque un jugement relatif à une œuvre nécessite la disponibilité d'un concept de ce qu'elle doit être. Seule la nature sera alors capable de présenter à l'homme le « sans fin ».

Schelling, quant à lui, va proposer une philosophie dans laquelle la beauté est indivisible. Elle est *une*, en tant qu'image de son origine absolue. Bien entendu, elle ne sera pas pour autant toujours la même, elle manifeste l'absolu, identique à lui-même, selon différentes déterminations, appelées *puissances*. La beauté est le moyen permettant à l'identité universelle de poindre dans le particulier : « il n'y a véritablement et en soi qu'un seul être, qu'un seul réel absolu, et cet être, en tant qu'absolu, est indivisible, de sorte qu'il ne peut transiter à divers êtres en se divisant ou se séparant⁵⁷ ». Le beau est une unité à l'intérieur de laquelle nous trouvons une échelle de *valeurs* dont chaque échelon renvoie plus ou moins adéquatement à l'invariable unité du Tout. Chacune de ces valeurs (puissances) équivaut à un mode particulier d'apparition de l'être, mais celui-ci demeure toujours le même. D'une certaine manière, il fait passer le beau tout entier sous l'exposant de l'Idéal tel que le définit Kant. Mais le *motif* de cet Idéal évolue, il ne s'agit plus de l'Idée morale, mais de l'absolu, de l'être (que nous pouvons nommer dieu). Ainsi Schelling étouffe toute possibilité d'une beauté errante, dans la mesure où toute beauté, naturelle aussi bien qu'artistique, découle de l'absolu⁵⁸. Nous assistons à une généralisation de l'Idéal tel que l'a défini Kant. La nature comme l'art sont deux présentations différentes du même absolu qui se substitue au bien moral et le génie permet de témoigner de ce qui le dépasse en émergeant dans une œuvre « qui se prête à une infinité d'interprétations⁵⁹ ».

La beauté baptisée errante par Kant meurt parce que ce qui est beau ne peut jamais apparaître comme pris à part, mais en lien avec l'absolu, agissant comme l'unité à laquelle toute beauté est due. Dieu est délivré de son statut de pure idée de la raison dans laquelle l'avait cantonné Kant. La forme humaine se voit bouleversée dans sa position d'idéal du beau, du moins, il ne le sera plus pour les mêmes raisons, elle ne se réduit plus à la simple

56 *Ibid.* p. 261 (§46) < V, 307 >

57 *Philosophie de l'art, op. cit.* p. 56 < 366 >

58 Dans la quatorzième conférence issue des *Conférences sur la méthode des études universitaires* (1802), Schelling parle de l'art comme « instrument des dieux » (p. 367), à l'art est donc bien attribué une fin.

59 SCHELLING, *Système de l'idéalisme transcendantal*, Louvain, Peeters, 1978, p. 252 < 620 >

expression de la moralité, sa fin est bien plutôt une présentation de l'absolu, c'est elle que l'art doit se donner pour but, en tant qu' « image de l'univers⁶⁰ ».

L'absolu comme fin et moyen

Avant d'en revenir à la question de l'homme, nous devons comprendre comment l'art sera destiné, par Schelling, à la présentation de l'absolu (et éclaircir ce que ce terme désigne). L'absolu est origine et destination suprême de l'art. Dans le *Système de l'idéalisme transcendantal*, il est décrit comme une force qui pousse l'artiste à accomplir son œuvre. Mais ce n'est pas seulement une force, c'est aussi l'identique pur et simple à partir duquel peut commencer la philosophie. L'absolu est le point de départ, une simplicité « qui ne peut être appréhendé ou communiqué ni par des descriptions, ni par des concepts en général⁶¹ », c'est le début de tout, qu'il faut débusquer.

Rendons nous attentifs au premier geste de Schelling dans son *Système*, il pointe « l'unique préjugé fondamental, auquel se réduisent tous les autres » et d'après lequel « *il existerait des choses en dehors de nous* ». Le « *Je suis* » et « *des choses existent en dehors de moi* » doivent être séparés afin que le philosophe puisse se placer « au point de vue de la considération transcendantale, point de vue qui n'est pas du tout naturel mais artificiel < *künstliche* >⁶² ». C'est au terme de ce système, nous le verrons, que sera institué l'art comme *organon* et document de la philosophie, mais il n'est pas inutile d'observer les prémisses qui mèneront vers ce but. Le *subjectif* est le fondement d'un savoir absolument vrai, mais il ne peut être aperçu que par la construction d'un point de vue *artificiel*, à rebrousse-poil de nos habitudes. Schelling cherche une réalité qui ne peut « absolument pas être pensée comme chose », ce qu'il trouve est le moi, défini comme « pur acte » et « pur agir⁶³ ».

Celui-ci ne peut être que donné dans une intuition intellectuelle. Le moi est pure activité revenant vers soi. Il n'est rien en dehors de la pensée et ne peut devenir objet que pour soi-même, seul lui peut se saisir, il n'est que la conscience de soi. Il n'est pas le principe de l'être mais seulement du savoir qui repose sur lui-même, tout à fait libre, qui se produit et se reconnaît dans cette activité. L'intuition intellectuelle est la reconnaissance de ce moi, par laquelle il est constamment ressaisi, elle fait de lui une unité. L'intuition intellectuelle n'a pas à subir la contrainte de quoi que ce soit d'extérieur, par opposition à l'intuition sensible « qui n'apparaît pas comme productrice de son objet [et] où par conséquent l'intuition elle-même est distincte de l'intuitionné⁶⁴ ». Le moi est donc défini comme production de lui-même, sans rien

60 *Philosophie de l'art, op. cit.*, p. 279 < 607 >

61 *Système, op. cit.*, p. 257 < 625 >

62 *Ibid.*, p. 11 < 345 >

63 *Ibid.*, p. 32 < 368 >

64 *Ibid.*, p. 33 < 369 >

d'autre. Et la conscience de soi qu'il implique est « *un unique acte absolu*⁶⁵ ».

À cette activité intime, sans visage, manque l'objectivité, une représentation, par laquelle elle puisse être communiquée, mise à l'extérieur. Cette intuition intellectuelle qui est définie au début du *Système* va être retrouvée à sa fin sous la forme de l'*intuition esthétique* et permettant de clore tout le système⁶⁶. Celle-ci doit pouvoir faire, en quelque sorte, faire naître le Moi à lui-même. Il faut la concevoir comme une activité devant commencer avec conscience et liberté, ainsi que le Moi sait le faire mais aussi « se terminer dans l'inconscient ou *objectivement*⁶⁷ ».

Nous retrouvons le pendant de cette activité particulière dans la nature elle-même, mais dans un mouvement inversé. La nature organique, en particulier aussi bien que dans son ensemble, est un mécanisme aveugle, elle n'est pas finalisée quant à la production. Cependant, elle apparaît comme un produit finalisé, elle commence donc dans l'inconscient et s'achève dans le conscient. L'artiste, dans sa production fait le chemin contraire, et son œuvre est le résultat de l'intuition esthétique, mais ce parcours n'est pas extérieur à lui, il le récapitule en lui-même et dans l'autre sens. Son produit, l'œuvre, tient sa texture de l'alliance entre le « produit de la liberté » et « le produit de la nature⁶⁸ », elle manifeste leur point de convergence. La production doit commencer librement, mais s'accomplir dans la nécessité.

Ce passage de l'activité consciente à l'activité inconsciente (aveugle) n'est possible que grâce à l'intervention d'une « nature supérieure », elle joue le rôle d'une presse, ravissant la liberté, ou plutôt *la libérant d'elle-même*, afin de l'unir avec une activité nécessaire d'où résulte un produit conçu par les moyens de l'intelligence mais la surpassant du même coup, de façon à ce qu'elle puisse se ressaisir dans ce produit comme *objective*. Elle se découvre dans son propre résultat qu'elle n'a pourtant pas elle-même obtenu. La cause de la coïncidence entre activité objective et activité inconsciente est appelée « absolu », ou « soi originaire ». Celui-ci est perceptible seulement dans le produit, il y « rayonne », et la conscience n'y a accès que de l'extérieur, en-dehors d'elle-même. Il est celui qui opère en douce, par le biais de notre libre agir, et conçoit des « fins *non représentées* », il n'est pas tant une transgression ou une entorse faite à notre liberté que son accomplissement, dans l'objectif. C'est une force, « une puissance » active au-delà de la sphère de notre savoir, comparable au « destin ».

Liberté ravie retrouvée

Le terme de « destin » fait écho à la dixième des *Lettres sur le dogmatisme et*

65 *Ibid.*, p. 32 < 368 >

66 *Ibid.*, p. 259 < 628 >

67 *Ibid.*, p. 246 < 613 >

68 *Ibid.*, p. 246 < 612 >

criticisme, écrites quelques années plus tôt. Schelling y explique la puissance de la tragédie grecque par la contradiction qu'elle présente : le spectacle d'un mortel forcé à devenir criminel par la fatalité et continuant de lutter contre cette fatalité par laquelle il est déjà condamné, autrement dit, du « conflit entre la liberté humaine et la puissance du monde objectif ». Le destin y est une « surpuissance⁶⁹ » conduisant le mortel vers sa fin, la tragédie représente la danse libre de l'homme sur ce chemin, combat au terme duquel, de tout temps, il devait succomber. Cette chute dans le crime, tramée par le destin, est aussi celle pour laquelle il est puni, comme s'il endossait entièrement sa faute, la portait seul sur son dos. L'homme y est présenté comme assumant la pression d'une force contre laquelle il ne peut rien, de cette manière, Schelling interprète la tragédie comme honneur rendu à la liberté. Dès que le héros succombe, au point précis de sa mort, la liberté le quitte, mais cette chute résonne comme l'accusation d'un homme libre, à l'adresse du destin, pour la perte de liberté qu'il lui inflige : ainsi il « prouve sa liberté par la perte même de cette liberté⁷⁰ ».

Nous voyons ici exhibée, au cœur même d'une forme d'art spécifique, la mise en scène du processus ayant permis à la pièce d'exister. La tragédie présente, dans ses propres limites, et sous des formes qui lui sont propres, par le biais des personnages, la force qui est à l'origine de son existence. Le dramaturge soumet son héros à la puissance dont lui-même a dû subir l'ascendant afin que ce dernier puisse vivre dans son texte. Nous y reviendrons.

L'absolu, analogue au destin, qui fait succomber la liberté de l'artiste, prolongeant sa création consciente, et prenant en quelque sorte le relais, a pour nom « *génie* », que Schelling admet comme « obscur concept ». Le produit artistique est à la fois l'enfant du génie et le moyen de sa déduction. La création des artistes consiste en la satisfaction de « l'impulsion irrésistible de leur nature⁷¹ ». Elle autorise une « auto-intuition » parfaite de l'intelligence dans la mesure où elle apparaît tout à fait arrachée à elle, sans qu'elle ait pour autant cessé d'être productrice. L'activité libre est devenu involontaire : cette contradiction entre le conscient et l'inconscient est la source de toute œuvre, figurant dans une forme concrète, à l'extérieur, sa résolution. Par l'art est donnée la possibilité d'accéder à « la racine de toute existence », « le véritable en-soi », grâce à la conjonction éprouvée (et résolue) du conscient et de l'inconscient que la nature réalise en chemin contraire seulement hors du moi. La production esthétique est la seule à s'achever dans « le sentiment d'une harmonie *infinie*.⁷² » L'intuition lui tenant lieu d'origine est supérieure à l'intuition intellectuelle, dans la mesure où elle peut être présentée à l'extérieur et déborde la sphère du savoir pour entrer dans celle de l'être.

Le génie est le tiers qui permet l'identité parfaite entre ce que Schelling nomme « art »

69 SCHELLING, *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme*, Paris, Aubier, 1950, p. 151 < I 260 > (début de la dixième lettre).

70 *Ibid.*, p. 153 < 261 >

71 *Système*, *op. cit.*, p. 249 < 616 >

72 *Ibid.*, p. 250 < 617 >

et « poésie ». Kant indiquait déjà la nécessité, pour l'artiste, d'un travail soutenu, « d'ordre mécanique » comme « condition essentielle de l'art ». Il s'agit de sa part « scolaire⁷³ » et enseignable, auquel doit s'adjoindre le génie. La configuration est légèrement différente chez Schelling puisque l'activité artistique non sanctifiée par le génie se divise en deux morceaux, l'un qui est le pendant à l'opération mécanique chez Kant : « l'art », défini comme l'activité consciente ; et l'autre : la « poésie », conçue comme l'activité inconsciente, sa part qui ne peut être apprise.

Le génie alors intervient pour lier les deux, par un acte dont la liberté seule n'aurait pas été capable, ce qui explique la raison pour laquelle Schelling en fait l'équivalent, dans l'esthétique, de ce que le moi est pour la philosophie. Le moi, au même titre que le génie, est « la réalité suprême et absolue, qui ne devient jamais elle-même objective, mais est cause de tout objectif⁷⁴ », il l'est cependant à un niveau différent dans la mesure où le génie est engagé dans un produit extérieur et attestant en-dehors de lui de son effectivité. L'œuvre d'art est une synthèse de nature et de liberté, elle est le point culminant du monde objectif en tant que reflet de l'identité entre activité consciente et inconsciente, elle est la réalisation ultime d'une unité parfaitement close sur elle-même capable de présenter une infinité qui ne peut être entièrement développée par l'intelligence (qui en est pourtant à l'origine). L'artiste parvient au miracle d'une circonscription de l'infini dans le fini, et c'est ce que Schelling nomme « beauté », sans laquelle « il n'est pas d'œuvre d'art⁷⁵ ».

Solidification du beau

Nous assistons en quelque sorte ici à la « concrétion » de ce que Kant appelait le beau, et qui n'était accessible qu'au sujet. Kant décrivait là les conditions à partir duquel le beau pouvait être ressenti et comment il s'entretenait en une auto-affection du sujet par lui-même (en droit, infinie). La beauté était libre de toute existence, sans attache à l'objet, maintenue par le seul lien du sentiment à la représentation. Pour qu'il y ait du beau, Kant se passait volontiers de l'objet, il devenait tout à fait secondaire, nous voyons qu'il en va tout autrement chez Schelling pour lequel le côté réel importe au plus haut point. Une œuvre est belle parce qu'elle présente l'infini dans sa fermeture-même, et ce sont les limites dans lesquelles elle est posée qui permettent cette exposition. L'œuvre renvoie à ce qu'elle n'est pas, l'absolu, grâce à ses contours. L'arrêt nécessaire à la contemplation du beau évoqué par Kant est, pour ainsi dire, produit ici par l'œuvre elle-même qui est le résultat d'un conflit apaisé entre activité de la conscience et de l'inconscience au pic de leur opposition par la main du génie au cœur même

73 *CFJ, op. cit.*, p. 265 < V, 310 >

74 *Système, op. cit.*, p. 252 < 619 >

75 *Système, op. cit.* p. 253 < 620 >

du sujet producteur. L'œuvre est l'enfant de cet arrêt, de cette résolution permise par la nature propre du sujet intervenue grâce à un congé donné à sa liberté, depuis celle-ci. Elle est le fruit d'un processus nécessaire, cet arrêt *devait* avoir lieu lors de l'« opposition infinie⁷⁶ » générée par ces deux activités, le génie devait se manifester pour résoudre la contradiction. Ainsi, la production n'est jamais fortuite, au contraire d'une beauté naturelle⁷⁷.

La création artistique telle que définie par Schelling a des airs de beauté Kantienne mais figée, sortie de l'activité contemplative et libre, pour s'accomplir en un objet extérieur, défini, taillé et poli pour refléter l'absolu ayant permis sa venue au monde. La boucle y est comme fermée sur elle-même, non plus dans le sujet plongé dans le sans fin de l'activité contemplative, mais sur l'absolu repris hors de l'idéal. De ce fait, la production n'a pas de fins extérieures, elle se tient parfaitement en elle-même, indépendante, en vertu de son caractère fini tiré de l'absolu et renvoyant à sa propre auto-suffisance. Schelling insiste bien sur le fait que cette indépendance fonde sa pureté et qu'on ne doit pas exiger de lui une quelconque utilité ou la rapprocher de ce qui relèverait de la moralité.

Indissoluble unité de l'art

Ce sont les limites de l'œuvre qui fondent sa possibilité de refléter l'infini, son isolation doit être parfaite pour qu'elle puisse le contenir dans une forme particulière. Cependant, cela ne se fait en aucun cas au détriment de l'unité de l'activité artistique, bien au contraire : « il n'y a à proprement parler, qu'une œuvre d'art absolue⁷⁸ ». Les œuvres ne sont pas seulement le relais de la subjectivité de l'artiste, elles ont un dessein bien plus haut, qui est commun à tous, permettant une indissoluble unité : ouvrir chaque fois une vue sur l'absolu. Ainsi se dessine déjà, à la fin du *Système*, l'idée d'une continuité assumée par l'art à travers les époques comme si tous les artistes n'en formaient qu'un seul.

Chez Kant, la continuité de l'art faisait l'objet d'une démonstration difficile (de son propre aveu), la notion d'héritage et la façon dont d'autres artistes prenaient en exemple l'œuvre de génies sans pour autant l'imiter ni en déduire des règles formulables ne semble pas offrir à l'art une réelle unité. Par ailleurs, nous n'y trouvons pas de véritable cohérence dans la façon dont la nature distribue ses dons. De plus, Kant semble fixer aux génies et à l'art une limite infranchissable que la science ignore, celle-ci pouvant tendre « à une perfection toujours croissante des connaissances et de tout ce qui en dépend d'utile », tandis que « pour les génies, l'art quelque part s'arrête et rencontre une limite qu'il ne peut franchir, limite qui

76 *Ibid.*, p. 256 < 624 >

77 *Ibid.*, p. 254 < 622 >

78 *Ibid.*, p. 258 < 627 >

sans doute a déjà dû être atteinte depuis longtemps et qu'on ne peut plus reculer⁷⁹ ». Les génies, bien que favorisés de la nature, paraissent comme des errants, absolument coupés les uns des autres et condamnés à répéter à chaque fois la même chose, sous des formes différentes.

Il n'en va pas du tout de la même façon chez Schelling, pour qui les génies travaillent en quelque sorte à une tâche unique et grandiose, la source à laquelle ils puisent étant l'infini même. La limite essentielle que les génies connaissent est celle de leur œuvre, cette limite n'est pas elle-même le signe d'une limitation de leur pouvoir, mais la voie nécessaire permettant de faire de leur production une unité ouvrant à son tour sur l'absolu sans restriction. La limite est le seul moyen par lequel l'absolu peut être appréhendé. L'œuvre est un tout parce qu'elle est parfaitement fermée sur elle-même.

L'activité artistique permet d'offrir à l'absolu un visage que la philosophie ne pouvait lui procurer. Le beau enclot l'infini dans un fini aux expressions sans fins. Quant à Kant, il rendait le beau possible par une activité libre du sujet sans dévoiler l'ultime raison de son origine, le beau était comme suspendu entre bon sensible et bien moral. Ce qui le fondait était une absence de territoire défini (du moins pour la beauté errante). Dans cette perspective, Schelling va en-deçà et au-delà de Kant et fait parcourir au beau toute la distance de l'objectif à l'absolu.

Kant évoquait la sorte d'infini qui s'ouvrait dans la contemplation pure du beau, possible à partir de l'homme comme idéal s'attribuant à lui-même sa fin et sachant s'oublier en tant qu'absolu dans la contemplation. L'infini ouvert était donc une sorte de leurre, posé par l'homme lui-même pour s'y prendre et éprouver la beauté. Il n'est pas question de leurre au sujet du beau de Schelling puisqu'il est assimilé directement à la vérité *dans* l'existence faisant signe vers ce qui la dépasse et à laquelle elle doit son origine. La beauté est l'incarnation d'une vérité une et supérieure qui ne peut être présentée, en face-à-face, que dans l'existant, à condition que celui-ci, comme elle, se présente comme totalité. Par l'œuvre, elle se rencontre comme idéale et objective *à la fois* : « Toute belle peinture naît pour ainsi dire quand est enlevée la cloison invisible qui sépare le monde réel et le monde idéal⁸⁰ ». Or, le tableau obtenu n'en reste pas moins tableau, c'est-à-dire réel, maintenu dans l'espace qu'il crée, cerné par son cadre et se limitant strictement à une surface. C'est cette contraction induite par toute œuvre qui permet à l'absolu de s'y présenter. Une œuvre réussie s'auto-limite, et par là s'élève à l'infini, de la même façon que le sujet Kantien s'auto-affecte et de cette manière accède au sans-fin. Une œuvre ne retient l'absolu en elle que parce qu'elle parvient à le ceindre de son objectivité, mais son contenu doit apparaître intégralement à sa surface de manière à la faire disparaître. Nous comprenons bien cela lorsque Schelling marque clairement la différence

79 *CFJ, op. cit.* p. 246 (§47) < V, 309 >

80 *Système, op. cit.*, p. 259 < 628 >

entre le « produit de l'art » et le « produit de la nature » : « dans le premier, le concept n'a marqué de son empreinte que la surface du produit, tandis que dans le second, il est passé dans l'objet lui-même et en est absolument inséparable.⁸¹ ». Dans l'art, l'absolu doit poindre de la gangue du fini et la vie toute entière y être concentrée.

La beauté jamais vue

La ruse de Kant fut d'assimiler la beauté à l'effet qu'elle produit, et concentrer son attention seulement sur celui-ci de manière à dérober à nos regards l'objet duquel il tire son origine. Il est le créateur de ce que Schaeffer nomme une « méta-esthétique » qui se propose « d'analyser le jugement esthétique et sa légitimation⁸² ». Le sujet y est présenté comme l'unique foyer du beau dont la flamme insensée ne peut être entretenue que par un rapport précis avec notre sentiment. Kant nous fait en quelque sorte tourner autour de la beauté, et nous ne la devinons que par ses conséquences, elle est *dévoilée en tant qu'invisible*.

Gotthold Ephraim Lessing évoque la façon dont Homère parvient à saisir la beauté sans avoir à sa disposition les avantages du peintre, capable de la présenter en une seule image, perçue d'un seul coup. Homère est un poète et le texte ne lui permet que la succession, les éléments viennent les uns à la suite des autres et ne peuvent donc constituer une image percutante produisant une unité. Le génie d'Homère est de ne jamais donner de détails à propos de l'objet auquel il accorde le prédicat de beauté. Or, comme le remarque Lessing : « toute *L'Illiade* repose sur la beauté d'Hélène⁸³ » et c'est la guerre entière qui nous laisse à chaque instant soupçonner l'inénarrable beauté qui en est la cause. Quant au beau, la *Critique de la faculté de juger* a des allures de guerre de Troie, la victoire dans le libre jeu des facultés ne vient qu'après la lutte que l'homme doit mener contre ses propres inclinations. Il doit livrer bataille contre lui-même afin d'éprouver le beau, et le succès n'est encore dû qu'à l'homme qui se découvre cette fois en tant qu'existence absolue (Achille dans le cheval). *L'Illiade* relate la guerre pour une beauté jamais décrite et toujours présente. Kant est l'Homère du beau⁸⁴ : comme lui, il danse autour et lorsque le second anime des personnages, le premier fait se mouvoir des concepts dont aucun ne peut recouvrir la beauté. Kant exprime ses alentours et nous indique que c'est là qu'elle se trouve. Les rares beautés libres, plaisantes pour elles-mêmes, que l'homme est capable de concevoir sont toutes de l'ordre du cadre, du *parergon* :

81 SIT, p. 609.

82 SCHAEFFER, *op. cit.* p. 73.

83 LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 144 (chap. XX).

84 Sans doute la comparaison est-elle osée mais Schelling lui-même parle de la « naïveté » et de la profondeur de l'esprit de Kant, particulièrement évidente dans sa *Critique de la faculté de juger*. Ce terme de « naïveté » est important dans la *Philosophie de l'art*, il permettra de qualifier l'art grec capable d'entretenir un lien direct avec la « nature » et dont Homère est le héros.

« les dessins à la grecque, les rinceaux pour des encadrements ou sur des papiers peints etc.⁸⁵ ». Que visent les milles combats aux pieds des remparts de Troie ? Et si, comme un cadre, ne signifiaient-ils rien, ne représentaient rien ? Ou plutôt : si, comme un cadre, ils nous recommandaient seulement à la beauté d'Hélène ? Peut-être alors, celle-ci, non décrite, demeurant introuvable, serait-elle la fin dont le cadre entier est parfaitement coupé : l'absolu local de Kant, l'idéal, la forme humaine dont toute beauté, quelle qu'elle soit, est issue. Hélène est deux fois cachée : derrière les remparts et par le poète lui-même, mais elle brille à travers chaque mot, une fois l'*Illiade* lue dans cette perspective.

Le philosophe aux manettes

Schelling, quant à lui, propose une beauté ambiguë : les productions artistiques permettent sont dévoilement, ce sont les agents de la vérité offerte sous forme sensible. Elles présentent une vérité que la philosophie n'est capable de présenter que sous forme idéale. De cette manière, il faut qu'elles soient belles. Or, elles ne le sont qu'à condition d'être rapportées à leur éternel archétype : l'absolu. C'est grâce à lui seul qu'elles sont belles, dans la mesure où elles parviennent à en proposer le reflet. Belles, sans doute le sont-elles, mais à condition qu'à travers elles rayonne l'inconditionné sur lequel personne ne peut poser directement les yeux. Les productions artistiques *rendent visible une beauté qui ne peut être vue*.

La fin du *Système* réserve une place d'honneur à l'art capable d'incarner l'intuition intellectuelle du philosophe, il est défini comme « le témoin permanent de ce que la philosophie ne peut représenter extérieurement⁸⁶ ». Il la dépasse donc presque, comme sa porte d'accès direct, presque sa révélation. Mais Schelling tempérera son enthousiasme dans sa *Philosophie de l'art* : le langage de ce « témoin permanent » n'est pas tout à fait aussi limpide que nous pourrions le souhaiter. Il va nous falloir un interprète et c'est justement la philosophie qui jouera ce rôle. L'art montre quelque chose qu'il ignore : « aucune intelligence ne peut explorer scientifiquement l'art dans son intériorité avec plus de profondeur que la philosophie⁸⁷ ». L'absolu au cœur de l'art demeure, à ce dernier, inconnu. Il va donc falloir l'exposer, et c'est la tâche à laquelle s'emploiera la *Philosophie de l'art*.

Le travail de Schelling consistera à adapter son regard de philosophe à un réel, un fini, posé en dehors de lui, pour le mettre en lien avec l'absolu. Il va donc s'agir d'y apercevoir ce

⁸⁵ CFJ, *op.cit.*, p. 163 (§16) < V, 229 >

⁸⁶ *Système*, *op. cit.*, p. < 628 > (Traduction de Alain Pernet dans *Textes esthétiques*, Langres, Klincksieck, 1978, p. 26)

⁸⁷ *Conférences sur la méthode des études universitaires*, p. < 370 > (dans *Textes esthétiques*, *op.cit.*, p. 40)

qui ne se voit pas, autrement dit va-t-il falloir bien observer. Schelling pose lui-même la question de savoir si le philosophe est véritablement à sa place pour « montrer l'envers » de l'objet d'art, s'il est un guide bien indiqué pour « pénétrer l'essence de l'art⁸⁸ ». La réponse est bien entendu positive. Le philosophe ne se limite pas aux simples « effets » que produisent l'art, il peut remonter à la cause de ces effets, à l'idéal dont ils forment l'écho parfait mais *seulement* sous la forme d'un réel. À l'art est réservé la possibilité de présenter l'infini comme particulier, c'est ce qui fonde sa spécificité et cela ne lui est pas retiré. En tant qu'il présente l'infini il « se situe à la même hauteur que la philosophie⁸⁹ », mais du fait qu'il est en mesure de le présenter, ce sera à la philosophie d'éclaircir la façon dont il le présente effectivement. L'art et la philosophie ont un même but et un même principe : l'infini. La mission de la philosophie sera alors de présenter l'infini comme cause inconditionnée (et insensible) de l'art. Pour y parvenir, Schelling va concevoir, construire un regard permettant d'aller de l'œuvre d'art objective à l'absolu, d'y voir le signe de son principe producteur à travers sa beauté. Schelling définit la construction comme « suppression des oppositions », celle-ci sera donc supposée nous mener directement à « l'unité commune dont elles sont issues », les formes dans lesquelles s'exprime l'art (les œuvres) seront donc observées avec pour objectif de remonter à leur origine inconditionnée.

Naissance des choses et des dieux

Schelling, contrairement à Kant, est véritablement attentif aux objets eux-mêmes et non pas seulement à la façon dont ils sont ressentis par le sujet. Cette attention est d'un genre bien étonnant : elle est orientée par la recherche de ce que l'objet ne peut montrer sans que s'y pose le regard du philosophe capable de remonter à l'absolu à travers lui. L'acte de Schelling est fondamentalement créateur, son regard n'est en rien passif, il est l'activité même. L'œuvre n'est jamais donnée, il lui manque toujours l'essentiel éclairci. Il ne s'agit pas simplement de la décrire, mais de voir au-delà, à partir d'elle. De la même façon, l'artiste dépasse sa propre intention en créant, l'œuvre est le résultat de l'écart infini entre ce qu'il voulait et ce qu'il a fait. Si l'œuvre, en tant que présentant l'infini comme fini, est ce que vise le philosophe il devra remonter à l'infini à partir de ce fini, ce fini-*ci*, qu'il peut désigner et se trouve devant ses yeux. Son parcours devra le prendre comme base avant d'effectuer le saut, d'où l'importance d'y apporter une attention soutenue.

Le premier pas est de considérer l'art comme un tout uni, procédant de la liberté absolue octroyée par le génie. En tant qu'unité parfaite, il est « nécessaire en toutes ses

88 *Ibid.* p. 40 < 369 >

89 *Philosophie de l'art, op. cit.*, p.59 < 369 >

parties », cette même unité, la nature ne peut l'exprimer que confusément, non encore développée, dans la mesure où intention et nécessité n'y sont pas compénétrées comme elles le sont dans l'art. Une œuvre d'art est conçue comme une « plante plus hautement organisée et compliquée », mais n'en est pas moins comparable à un tout *organique*⁹⁰. Un organisme peut être considéré comme indifférenciation parfaite d'une matière et de son activité, une chose où « être et forme » se confondent immédiatement. Cette coïncidence, que Schelling nomme ésemplasia (ou uni-formation) < *Ineinsbildung* > permet l'épanouissement de la beauté. « La beauté est posée là où le particulier (le réel) est si conforme à son concept, que celui-ci-même, en tant qu'infini, intègre le fini et est intuitionné *in concreto*.⁹¹ », elle n'est donc possible que dans la réunion heureuse d'un idéal et d'un réel impliquant « indifférence entre liberté et nécessité⁹² ». À cette résolution de l'un dans l'autre correspond l'art. Ce dernier est possible grâce à l'*Einbildungskraft* [imagination] : elle est le moyen par lequel l'idéal pénètre (s'uni-forme) dans le réel. C'est une force créatrice permettant l'individualisation de l'absolu dans la forme, et c'est la même qui est à l'origine de l'univers. Celui-ci est le résultat de l'activité de dieu, de l'imagination divine faisant de lui un tout vivant en lui offrant une forme. Comme l'explique Jean-François Marquet, cela permet d'écarter toute menace « d'un absolu vide et mort » et de condamner l'absolu à l'immobilisme⁹³. C'est par la loi de l'imagination divine que « l'univers est peuplé » et que « la vie s'écoule dans le monde⁹⁴ ». Elle constitue le point de fuite dont fuse la représentation dans laquelle nous nous mouvons.

L'imagination est une force prêtée à la fois à dieu dans lequel est formé l'univers et à l'artiste capable d'organiser, dans son œuvre, la rencontre d'un idéal et d'un réel dans de strictes limites. L'artiste est capable de poser une vie devant soi, de la même manière dieu permet l'émergence de la vie grâce à une « synthèse de l'absolu avec la limitation » autorisée par l'imagination. L'artiste en tire toute sa puissance, si bien que « la cause immédiate de tout art est dieu ». L'artiste partage avec dieu sa faculté de création, dont le secret réside dans une force d'individualisation ouvrant les canaux de la vie. L'art permet « la présentation *réale* des formes des choses telles qu'elles sont en elles-mêmes – donc des formes des archétypes⁹⁵ », c'est en eux qu'il va puiser la matière à laquelle il offrira, par la délimitation, l'objectivité. L'activité artistique peut être conçue comme une réitération constante d'un même (absolu) qu'elle prend pour modèle, qu'elle parviendra chaque fois à enclorre dans un particulier, à partir duquel une vie propre pourra s'exprimer (absolu artificiel).

L'imagination est la force qui fixe des limites et c'est grâce à elle qu'une œuvre d'art est

90 *Ibid*, p. 49 < 357 >

91 *Ibid*. p. 73 < 382 >

92 *Ibid*. p. 74 < 383 >

93 MARQUET Jean-François, *Liberté et existence. Étude sur la formation de la philosophie de Schelling*, Paris, Cerf, 2006, p. 242.

94 *Ibid*. p. 86 < 393 >

95 *Ibid*. p. 77 < 387 >

formée. L'isolement permet l'expression d'*Idées*, et « toute Idée est = à l'univers sous la forme du particulier⁹⁶ ». L'art permet de rendre compatible l'absolu et le particulier, ou mieux : il n'est possible qu'à condition qu'il le fasse. Ces Idées considérées de manière réelle sont des dieux. Par conséquent les dieux seront la matière première de l'art, c'est donc par la construction de ceux-ci que nous pouvons arriver à la compréhension de ce qu'est l'art. Schelling tente de surprendre l'art avant sa manifestation, avant l'œuvre et ce sont les dieux qu'il trouve dans la mesure où nous retrouvons dans leurs figures le caractère des œuvres d'art : « délimitation pure d'un côté, absoluité indivise de l'autre⁹⁷ ». Schelling cherche à connaître l'art avant sa présentation dans celui-ci, la *Philosophie de l'art* est en ce sens une discipline du regard avant qu'il ne se pose sur une œuvre, il y aura des exemples mais ils ne viendront qu'après, à travers lesquels devra transparaître leur matière d'origine. Et cette transparence ne sera possible que grâce aux limites dans lesquelles sont posées les œuvres, leur clarté proviendra d'elles seules, ainsi Schelling y insiste : si l'art accorde sa faveur aux figures divines c'est *d'abord* parce qu'elles sont « strictement délimitées ». Les contours nets sont capitaux et permettent de ne pas sombrer dans une stérile confusion. Les dieux dans la fleur de l'âge (ceux de la mythologie grecque) tirent leur attrait de leurs traits *manquants*⁹⁸. Ils sont le contraire d'un amas incohérent de qualités, c'est par la délimitation que leur est donnée la « divinité toute entière ». Les dieux ensemble sont complémentaires entre-eux parce qu'à chacun sont allouées des qualités précises. Ils sont les résultats parfaits d'un refoulement, d'une négation du monstrueux et de « ce qui évoque directement l'éternité⁹⁹ ».

Les dieux sont eux-mêmes les fruits d'un processus, d'un travail à partir du chaos, duquel naîtra leur forme accomplie de même que le philosophe saura, face à une œuvre, ne pas être seulement attentif aux « effets » immédiats qu'elle lui procure pour aller au-delà et apercevoir l'Idée qu'elle manifeste dans le réel. La délimitation n'est en aucun cas une contrainte posée de l'extérieur, elle est la condition même de la vie indépendante, non écrasée par un absolu mort dont elle aurait à subir des tourments comparables à ceux infligés par une chaussure trop étroite (« Il y a, dans nos conceptions du monde, un minimum de hauteur que nous exigeons pour notre pleine satisfaction : la vie *la plus haute*, l'existence la plus libre, la plus personnelle, l'agir sans confinement ou délimitation de l'absolu.¹⁰⁰ »)

L'imagination permet donc de concevoir et former les productions de l'art, mais encore faut-il ensuite les expulser, les faire éclore. La « phantaisie » est définie comme l'accoucheuse de l'imagination, par laquelle ses formes vont pouvoir être projetées hors d'elle. C'est grâce à la phantaisie que le monde des dieux peut être appréhendé. Il ne peut être un objet de

96 *Ibid.* p. 83 (§27) < 390 >

97 *Ibid.* p. 84 (§30) < 391-392 >

98 *Ibid.* p. 86 (§30) < 393 >

99 *Ibid.* p.87 (§30) < 394 >

100 *Ibid.* p. 86 (§30) < 393 >

l'entendement, car celui-ci « s'en tient à la seule délimitation », ni un objet de la raison, car elle ne peut « présenter la synthèse de l'absolu et de la délimitation que de manière idéale (archétypique) ». Schelling construit donc à la phantasie une légalité à part entière, seule capable de présenter l'absolu en « effigie¹⁰¹ ». Elle est le pouvoir que la philosophie ne possède pas, sa limite. Là où s'arrête le domaine de la philosophie commence celui de la phantasie, celle-ci est un autre moyen d'accueillir l'infini : c'est le monde renversé de la philosophie. Sous sa législation l'absolu se donne comme objectif et trouve les parfaites limites dans lesquelles s'exprimer tout entier. La phantasie est pour l'absolu une manière d'exister. Elle n'est pas seulement un moyen de le reproduire, elle le dote de vie et personnalité.

La mythologie compose la sphère où naissent et cohabitent les dieux comme formes à la fois indépendantes les unes des autres et reprises en une totalité parfaite et vivante. Celle-ci sera la matière toute indiquée pour l'art, à partir de laquelle il pourra à son tour tirer ses propres éléments. La mythologie jouera vis-à-vis de l'art le rôle d'archi-poésie, elle est la poésie d'où pourra naître infiniment de nouvelles formes de poésie : « Elle (la mythologie) est le monde et comme l'unique sol sur lequel les fruits de l'art peuvent éclore et subsister. C'est seulement au sein d'un tel monde que sont possibles des *formes* durables et définies, les seules à pouvoir exprimer des concepts éternels.¹⁰² ». Elle n'est donc pas un simple modèle et se rapproche davantage d'une matrice, elle est la mère elle-même bien vivante de l'art, auprès de laquelle la phantasie ira chercher de nouveaux enfants, posés à leur tour absolument.

Comme nous pouvons le remarquer, la philosophie que Schelling est ici en train de dessiner ne pose pas directement l'art sous son autorité, il laisse d'une certaine manière aller l'art à sa propre origine dans la poésie. Il est en train de tracer un cadre dans un cadre, mais ce qui est compris dans ce second apparaît comme affranchi du premier. Cette métaphore n'est elle-même pas tout à fait étrangère à Schelling, voici ce qu'il écrivait dans son introduction : « La théorie de l'art crée au sein de la philosophie-même un cercle plus étroit où nous voyons en quelque sorte plus directement l'éternel sous forme visible, et, bien comprise, elle s'harmonise parfaitement avec la philosophie-même.¹⁰³ ». Il y a là toute une série de découpages, de séparations, permettant d'isoler les domaines les uns des autres et dans lesquels peut être chaque fois aperçu l'absolu, mais sous différentes formes. Schelling n'assujettit pas directement l'art à la philosophie mais *par* la philosophie il l'assujettit à une partie de lui-même, dans laquelle il est intégralement retrouvé indépendamment de la philosophie.

101 *Ibid.* p. 88 (§31) < 395 >

102 *Ibid.* p. 97 (§38) < 406 >

103 *Ibid.* p. 55 < 364 >

Principe d'engendrement

De la mythologie naîtra l'art sous ses infinies formes particulières. En ce sens, celles-ci seront bien dépendantes de la mythologie mais de la même façon dont dépendent, en elle, les dieux les uns des autres : ces formes seront *engendrées*. « L'engendrement est, en effet, le seul type de dépendance où le dépendant reste néanmoins absolu dans soi.¹⁰⁴ » Seul ce type de relation permet une coupure pure assurant la liberté de la progéniture ayant elle-même le pouvoir de vaquer à son existence absolue tout en reflétant son principe éternel. Le minimum que puisse accorder l'absolu à ses répliques est bien leur affranchissement, sans quoi il ne se laisserait deviner nulle part. Une création parfaitement soumise au principe duquel elle est issue aurait quelque chose de piteux et de servile, si bien que rien ni personne ne serait en mesure de l'apercevoir. Une relation d'engendrement ouvre à la possibilité de l'épanouissement d'une personnalité, donc à la constitution d'une véritable et libre différence, c'est le moyen d'expression d'une infinité non limitée à une fade similarité. C'est une dérivation vivante par séparation parfaite.

Ce modèle de génération permet la perpétration de *symboles* permettant de présenter l'absolu par « l'indifférence absolue entre l'universel et le particulier *dans le particulier*¹⁰⁵ ». Ils ne signifient rien qu'ils ne soient eux-mêmes entièrement. Pour bien comprendre leur particularité, nous pouvons les comparer à la présentation dite *allégorique*, selon laquelle « le particulier signifie l'universel¹⁰⁶ », dont il faut alors chercher le sens hors d'elle-même, dans ce qu'elle ne parvient pas à présenter tout en cherchant à le faire. À ce titre elle n'atteint jamais une parfaite autonomie. Seuls les symboles admettent le développement d'une « réalité pour soi », non enchaînée à une simple signification idéale qui leur serait extérieure mais l'incarnant tout à fait. Ils permettent de résorber toute différence entre signifiant et signifié. Nous pourrions dire qu'un symbole est posé lorsque aux contours de son Idée vient *exactement* correspondre sa réalité. C'est une réalisation de l'idéal dans l'objectif, mais de façon *absolument précise*, lui assurant une pleine effectivité, sans perte.

Ainsi, pour les grecs, les dieux existent parce qu'ils sont saturés d'idéalité. L'art atteindra alors sa perfection en tant que symbolique et devra aussi être compris *symboliquement*¹⁰⁷. Le symbole permet la levée d'un corps au même rythme que son concept, sans qu'il n'y ait de différenciation entre-eux, les engageant ensemble, dans un parfaite

104 *Ibid.* p. 96 (§36) < 405 >

105 *Ibid.* p. 98 (§39) < 406 >

106 *Ibid.* p. 99 (§39) < 407 >

107 La philosophie est nommée par Schelling « science symbolique » < 411 > et c'est grâce à son affinité naturelle avec l'art qu'elle sera à même de le présenter à son tour de manière satisfaisante.

harmonie dont le modèle est l'ordre organique de la nature. Par lui, « la signification est en même temps l'Être-même, elle est passée dans l'objet, ne fait qu'un avec lui.¹⁰⁸ » Le symbole se contente calmement d'être, et c'est sans forcer, que « transparaît » (l'expression est de Schelling) la signification. Et c'est à cette sorte de transparence énigmatique que sera voué l'art tout entier : trouver la solution d'une existence limpide au travers de laquelle pourra être pressenti l'absolu. L'objet ne devra pas se laisser effacer devant sa signification ni sa signification devant l'objet et l'art ne vaudra que par cet équilibre ténu dont seul le génie est capable.

L'enjeu de l'art sera d'organiser la liaison de l'infini à la matière dans une suite de formes autonomes composant à leur tour une totalité à même de présenter l'univers archétypal dont toutes les parties sont nécessaires. La force de l'art est sa forme à même d'endosser sans aide son sens. Son être est sa précision : chacune de ses productions devra être coupée des autres *sans* les exclure mais en les rejoignant dans une autonomie partagée réclamant celle de toutes. Chaque œuvre aura sa place dans l'univers posé absolument par l'art à condition qu'elles s'emboîtent impeccablement dans le strict respect de leurs limites. Ces limites sensibles, leur épiderme, seront le non-lieu de la transparence renvoyant à l'ensemble, donc à l'infini.

Artiste parturiente

Ces considérations peuvent sembler abstraites mais elles recevront un écho véritable lorsqu'il s'agira d'observer, de scruter, les œuvres en tant que réales. Mais avant de nous pencher sur les productions de l'art dont l'origine est l'infini, il nous faut élucider leur naissance « intermédiaire ». Les œuvres, contrairement aux fruits, ne poussent pas aux arbres, elles ne s'offrent pas toutes faites, apparaissant par leur propre force gorgées du soleil de l'absolu. Une Idée de dieu doit, afin d'être présentée sous la forme d'un particulier, passer par l'artiste. Ce dernier est l'intermédiaire irremplaçable permettant l'achèvement d'une œuvre, assurant le passage d'une matière universelle à l'œuvre d'art particulière. Il incarne la force d'ésemplasia, lui seul peut la rendre effective et la faire aboutir. C'est le moyen de production de dieu, fournissant seulement les Idées des choses, laissant à l'homme la tâche de leur offrir une forme adéquate dont dieu se limite à être *l'être*.

L'homme est la meilleure œuvre d'art de dieu, le seul être de la nature en mesure de supporter la force qui lui a été offerte afin de concevoir, à son tour, des productions susceptibles de présenter l'infini. C'est sa création parfaite, indépendante au point de pouvoir faire usage, à l'échelle du fini, de la puissance d'ésemplasia dont il est lui-même issu. Il est la

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 103 (§39) < 411 >

sculpture objective obtenue à partir de son Idée, analogue idéal, contenue en dieu. Mais s'il peut se reconnaître comme tel, c'est en raison de sa force créatrice. L'homme réunit les deux qualités nécessaires pour la mettre en pratique : il est tout d'abord un organisme, il se tient en autonomie dans le monde réel, subsistant parmi les objets tout en s'en séparant grâce aux limites fixées par son corps fonctionnant sur lui-même ; mais il est aussi doté d'une raison, qui le rend capable de conscience et d'articuler le « Je suis » offrant une reconnaissance de la fermeture du corps par rapport à ce qui lui est extérieur. L'homme est l'unité de ces deux pôles (l'organisme, la raison). Le premier est « la copie réelle de l'absolu dans le monde réel ou créé » et la seconde « la copie idéale¹⁰⁹ ». L'œuvre est le produit de l'Idée de l'homme en dieu, cette Idée est l'en-soi de l'homme, s'objectivant dans *l'âme* et dans le corps formant un tout à la pointe duquel se manifeste le génie. Ce dernier est la pure énergie de production de l'artiste tirée de la force divine dont il est issu, et à travers laquelle il s'éprouve comme second foyer capable de la faire naître. Le génie est l'héritage de la force de création effective dont l'univers est issu, et l'homme en est le légataire continu capable de l'exprimer par l'entremise du phénomène. Le génie lui permet de s'affirmer à l'extérieur de lui-même. L'acte de création rejoue la conception de l'univers à l'échelle du fini, l'œuvre qui en résulte possède comme lui deux côtés, un réel et un idéal, de ce fait elle autorise une naissance dans le particulier dont la forme permet la révocation dans l'infini. Celui-ci est la négation des limites imposées par la signification, mais cette absence de fin n'est rendue possible que par le caractère fini de l'œuvre. L'œuvre ne perd sa fin qu'à condition de se prendre elle-même comme fin, le génie offre à l'œuvre la possibilité de se refermer parfaitement sur elle-même et reconstituer ainsi l'univers, reprenant finalement le flambeau de la production.

L'absolu est de bout en bout producteur, d'abord de lui-même (« l'absolu est, par nature, un produire éternel, ce produire est son être¹¹⁰ »), comme moyen de s'affirmer et de se connaître absolument ; par cet acte permanent d'auto-affirmation est produit l'homme qui dans le génie est à son tour capable de mettre au jour une œuvre finie à laquelle il offre l'absoluité. Nous avons parlé plus tôt du génie comme destin, mais l'auto-production de l'absolu est en quelque sorte le premier destin, communiqué à tous les étages, de l'idéal à l'existence, comme si partout le principe producteur se retrouvait *tout entier*.

Un principe général de production forme l'unité de l'univers mis au pas par son constant mouvement. Pour que celle-ci soit rendue manifeste, il faut qu'elle se donne comme un seul et même acte (producteur) mais infiniment contracté. Le fini est une interruption continue de cet immense geste divin, visible dans les limites par lesquelles il se donne ; or, cette série d'interruption permet chaque fois une reprise de la production, et le procès se divise

109 *Ibid.* p. 150 < 459 >

110 *Ibid.* p. 170 < 482 >

en foyers infinis le rejouant pour eux, dans leur forme limitée. Seul à l'homme est offert la possibilité d'une reprise *libre* de ce mouvement, de le faire sien, avec conscience, dans l'art, par la conception d'un symbole grâce à la phantaisie. Mais nous voyons bien que cette force permettant à l'artiste de pondre son âme (Idée de dieu) par-devant soi, ne peut être reprise qu'à moitié, elle doit l'être dans toute son ampleur afin que l'infini puisse véritablement s'informer dans le fini, il faut qu'elle s'y exprime sans restriction : ainsi l'œuvre obtenue est entièrement *nécessaire*.

Il y a deux moments aboutissants à la création d'une œuvre, l'artiste reçoit d'abord la force d'ésemplasia, celle qui anime l'univers et permet à la vie de se développer. Avec Marquet, nous pourrions définir ce moment comme « épanouissement d'un univers intérieur ou magique, où l'Idée vit encore *dans* son producteur », elle joue là sans contrainte, à l'intérieur de ses limites, sans que celles-ci soient strictement tracées, la forme est encore mouvante dans son enveloppe idéale. Le second est « l'épreuve du réel », le « choc de la naissance », la phantaisie projette, expulse l'œuvre au-dehors, qui est contr-actée, acquérant ainsi une existence à part entière. Il y a alors passage « de l'être à la réalité », lorsque le premier moment correspondait à celui « de l'essence à l'être¹¹¹ ». Ces différentes étapes permettent la conservation d'une continuité créatrice de l'absolu à l'œuvre en passant par l'homme, mais ce principe ne se communique pas de manière uniforme, justement parce qu'il se donne toujours à nouveau comme absolu, sans perte et en assumant la différence ontologique.

L'absolu communique donc sa force dans le fini. Cette conception pourrait nous faire penser à celle de Socrate exposant à Ion l'artiste les raisons qui le poussent à créer. Selon Socrate c'est une puissance magnétique qui l'anime, par l'intermédiaire des muses, messagères de la force divine, communiquée ensuite à l'inspiré, la relayant à son tour à d'autres enthousiastes qui admirent ses œuvres comme causées par les dieux. Socrate nous laisse imaginer une longue chaîne reliant ciel et terre, parcourue d'une force magnétique dispensée tout du long, sans heurt, par le truchement de divers relais jouant le rôle d'autant de maillons. Ainsi les chanteurs et prophètes sont conçus comme « serviteurs » capables d'encaisser la puissance seulement à condition de perdre leur propre raison¹¹². Il en va autrement pour Schelling, bien qu'il ne saurait nier le caractère divin de la création artistique. L'homme engendré est capable de tirer cette force d'individuation à l'origine de l'œuvre de son propre fond, le génie est défini comme « le *genius*, le divin inhabitant en l'homme¹¹³ », il y a communication *et* reprise. Nous pourrions même dire que cette transmission n'est possible qu'à condition d'être reprise, et si nous voulons garder l'image de la chaîne, il nous faudrait

111 MARQUET, *op. cit.* p. 280-281.

112 *Ion*, 533d-534d.

113 *Philosophie de l'art*, *op. cit.*, p. 150 < 460 >

penser ses maillons comme vivants, parmi lesquels l'homme est le seul à pouvoir reprendre tout entier le principe dont il tire son origine et contraindre à l'existence un nouvel infini.

Expulsion et couronnement de l'œuvre

La phantasie, à travers laquelle le produire éternel devient manifeste, est « l'intuition intellectuelle dans l'art¹¹⁴ ». L'intuition intellectuelle est une sorte d'expérience métaphysique par laquelle l'homme peut connaître ce qu'il y a de plus ultime en lui-même : la simple conscience de soi. La phantasie est alors le moyen par laquelle cette conscience peut s'appréhender hors d'elle-même, comme par un débordement dans l'objectif, franchissant ses propres limites pour se reconnaître à l'extérieur et constituant ce que Marquet nomme « une seconde éclosion de l'absolu¹¹⁵ ». Celle-ci est la fin du génie, le terme dernier du destin, le dénouement de la tragédie, la prise d'indépendance vis-à-vis du principe qui ne devient effective que dans « une *forme* < *gestalt* > de *corps*¹¹⁶ » signant la venue de l'Idée dans le phénomène. Nous avons affaire à une chute, l'œuvre est une apparition, elle n'est pas l'en-soi, mais seulement forme finie. Cependant, elle gagne un *être* de substitution, « COMME forme, COMME différence relative » elle devient véritablement ce dont elle est le symbole, « l'Idée comme uni-formation absolue de l'infini dans le fini¹¹⁷ ». Il y a ici comme une sorte de dégradation instantanée rachetée immédiatement, une perte à peine perceptible de l'être idéal dont la relève est assurée par l'apparition toujours sur le pied de guerre.

L'art est une façon d'offrir une forme à ce qui n'est pas supposé en avoir. Nous avons parlé d'une force d'individuation dont il devait faire usage, mais nous découvrons maintenant qu'elle n'est pas sans un certain forçage, une violence exercée à l'égard de l'Idée qui regimbe à être exposée dans de strictes limites. Toute œuvre est le lieu d'un drame, elle fait descendre dans le particulier l'infini-même, contraint d'habiter la matière devenue symbole. Nous tenons là une définition générale de l'art qui est « universellement-in-formant ou art plastique < *plastisch* > », le caractère plastique de l'art ne va donc pas seulement concerner les productions présentées dans un corps (peinture, sculpture...) mais toutes formes d'art, jusqu'à ceux du discours ou langage, qui n'en sont pas moins une objectivation de l'absolu. Penchons nous rapidement sur le sens du mot « *plastisch*¹¹⁸ », il est susceptible de deux définitions, il désigne ce qui est « susceptible de changer de forme » et « qui a le pouvoir de donner la forme ». L'art *plastique* prend donc en charge deux activités, réception et don de la forme¹¹⁹.

114 *Ibid.* p. 88 (§31) < 395 >

115 MARQUET, *op. cit.* p. 281.

116 *Ibid.* p. 167 < 480 >

117 *Ibid.* p. 169 (§71) < 481 >

118 La traductrice, Caroline Sulzer, nous signale que l'utilisation de ce terme est exceptionnelle chez Schelling.

119 Nous empruntons ces définitions à Catherine Malabou (*L'avenir de Hegel, plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin, 1996, p. 20.)

Dans une même opération, l'artiste procède en effet à l'individuation d'une Idée par l'invention d'une forme particulière suppléant à son origine infinie. Il n'y a pas de création *ex nihilo*, il s'agit toujours de mettre en rapport direct une matière idéale et une matière réelle qui se trouvent unies dans l'œuvre en tant qu'effigie. Cette dernière est la forme (créée) d'une forme (donnée) permettant de libérer la force d'in-formation infinie dont elles sont toutes deux issues. Toutes les productions différentes de l'art sont les enfants chaque fois uniques de ce travail double. Si nous voulions traduire cela dans la terminologie propre à la *Philosophie de la mythologie*¹²⁰ (écrite bien plus tard) nous pourrions dire que le moment correspondant à la forme donnée, l'Idée non encore vêtue d'existence, est celui du *féminin* : l'œuvre n'existe dans l'artiste qu'à l'état de possibilité. Celle-ci ne deviendra quelque chose d'effectif que si la volonté de procurer une forme à cette possibilité se manifeste, ce serait là le moment *masculin*, permettant la réalisation de l'Idée. L'art plastique tel que nous l'avons défini, constitue donc l'unité de l'art, à l'intérieur de laquelle nous pourrions ensuite trouver des différences, mais non essentielles. Les arts *de la parole* seront le côté *idéal* du monde artistique, lorsque l'art plastique < *bildende Kunst* > sera son côté *réel*. L'union de l'art est obtenue par Schelling non du seul côté des œuvres finies mais bien du *processus* grâce auquel elles voient le jour. Celles-ci sont avant tout *mise en présence d'une activité*.

Art de l'univers

L'œuvre est fatalement enveloppement, donc recouvrement, d'une Idée, posée hors de son milieu, et à laquelle le producteur doit éviter de porter préjudice malgré la réintégration dans un réel qu'il lui fait subir. Elle est alors à comprendre comme un tombeau de l'absolu. Tout art implique une mise à mort, provoquée par le passage à l'objectif. L'artiste tue pour créer, mais ce meurtre est sans cadavre, s'il est réussi il produit immédiatement un symbole dans lequel l'Idée retrouve une forme qui lui est adéquate. L'art produit les Idées et les tue du *même* geste, et plus ce geste est précis, parfait, mieux l'absolu sera exprimé. Schelling propose l'œuvre comme stèle impeccable de l'infini. L'art plastique est « le Verbe mort, mais qui reste Verbe, qui reste un parler, et plus parfaite est sa mort [...], plus haut en son genre est l'art plastique¹²¹ », en faisant tomber le couperet de la réalité sur l'Idée, l'artiste agit comme une guillotine de vie.

Du reste, nous retrouvons cet acte à l'origine de l'univers tel qu'il se présente à nous. En §21 Schelling écrit : « L'univers est formé en dieu comme œuvre d'art absolue et dans une beauté éternelle¹²² », il est ici *en dieu*, donc encore dans « l'identité absolue du Tout réel et

120 Voir en particulier la leçon sept.

121 *Ibid.* p. 171 (§73) < 484 >

122 *Ibid.* p. 76 (§21) < 385 >

idéal ». Cette identité est fermeture sans vie, identité sans trouble, mais celle-ci sera exprimée. Dieu *s'auto-affirme* pour se connaître, cet acte éternel se nomme Logos ou « Verbe de dieu », il est « l'effusion de la science divine ». Or, le monde *réel* n'est plus cette œuvre d'art absolue tournant sur elle-même dans sa perfection éternelle, il est seulement « le Verbe parlé – coagulé ». L'homme artiste est le performeur absolu de l'acte créateur de l'univers. Il réintègre l'idéal dans son opposé tel dieu fait de son parler « l'ensemble du monde réel¹²³ », artiste mère du Tout capable de modeler des œuvres indépendantes par sa seule parole.

Nous voyons que l'acte créateur et la Création elle-même sont indissolublement liés, Schelling tente de résoudre l'univers entier sous la forme de l'art. Sa construction cherche à embrasser une totalité dépassant largement les limites de ce que nous pouvons appeler communément « art » puisqu'il en va ici de l'ensemble de l'univers, ramené à sa nature de symbole. L'art n'est plus isolé dans le Tout mais il l'est lui-même, sans restriction. Or, le Tout devra être aperçu jusque dans l'œuvre faite à son tour univers. Nous nous attellerons désormais à son observation. Celle-ci, sur le modèle de l'art, ne sera pas seulement réception, mais aussi *don* d'une forme. L'observation ne dispense pas du maintien en éveil de toutes nos forces, Schelling nous invite sans ambages à poser sur les œuvres un *regard plastique*.

Ne pas s'endormir

Cela avait été clairement énoncé dès l'introduction, et on n'accusera pas Schelling d'avancer masqué. Le *Système* commençait par mettre au jour le « préjugé fondamental » que nous avons rappelé plus haut : celui consistant à tenir pour certain qu'il existe des objets en dehors de nous. De même la *Philosophie de l'art* commence par détruire une idée commune selon laquelle l'amateur se tiendrait dans une attitude passive face à l'œuvre d'art. Sa réception implique une grande activité, elle n'arrive pas toute faite comme un met chaud, mais elle appelle au contraire une « contemplation active ». Le « plaisir supérieur » qu'apporte l'art ne peut être obtenu que par la « reconstruction¹²⁴ » de l'œuvre grâce à l'intelligence. Il ne s'agit pas seulement d'être affecté par l'œuvre. Pour cette raison, Schelling refuse de donner à sa construction le nom d'esthétique, pouvant insinuer une domination de l'impression immédiate. Il n'y a finalement pas de coupure absolument nette entre le geste de l'artiste produisant l'œuvre et celui de récepteur, qui, à son tour, entre en activité. Cette position adoptée par Schelling dès le départ explique pourquoi la question de l'œuvre concrète n'arrive que plus tard. Le philosophe ne doit pas s'étourdir devant elle, ce n'est qu'à condition d'élucider comment elle est possible qu'il comprendra de ses yeux ce qu'elle est effectivement. La

123 *Ibid.* p. 171 (§73) < 484 >

124 *Ibid.* p. 50 < 358 >

nécessité de l'art est déduite sans l'aide de ses manifestations, c'est du moins ce que la forme même de la *Philosophie de l'art* nous enjoint à penser. Cela ne veut pourtant pas dire que les œuvres en question sont secondaires, bien plutôt sont-elles l'ultime objet vers lequel la philosophie est dirigée et pour lequel sont arrangés ses ressorts, ainsi faut-il suivre « l'art sous chacune de ses formes particulières jusqu'au concret¹²⁵ ».

Ce mouvement jusqu'au concret se présente comme une odyssée de la forme, de l'absolu à l'œuvre et de l'œuvre à l'absolu comme patrie d'où elle vient et à laquelle elle aspire dans un éternel voyage. Ce voyage est rêvé et vécu par l'œuvre, il est idéal et réel, spéculatif et historique. La forme est le moyen d'auto-connaissance de l'absolu en plus d'être son auto-affirmation, il n'existe que par cette constante expédition dont art et philosophie sont les parfaits aèdes. L'histoire elle-même est celle d'un acte unique et permanent par lequel deviennent possibles les particularités empiriques grâce à la voix de l'universel, son fil est tendu entre identité et différence. Les formes telles qu'elles sont dans l'absolu sont les modèles que l'art doit présenter de manière réelle, à ce titre il est imitation de choses inexistantes sorties « du vide absolu, illimité¹²⁶ », sans forme. L'art divin de l'imagination est le premier à pouvoir constituer des formes à partir de lui-même, les Idées. Celles-ci sont les formes originelles qui consistent en une isolation idéale permettant de concevoir des univers particuliers dans l'absolu même. Comme nous l'avons vu, le relais est ensuite pris par la phantaisie qui est l'équivalent d'une simulation réelle¹²⁷ de la force d'individuation de dieu. Par ce processus l'universel entre dans le particulier sans que le divin ne se perde en cours de route.

Nous devons chercher à retrouver la trace de son activité dans les œuvres car c'est là qu'il se montre avec le plus d'évidence. Si elles n'étaient pas en mesure de présenter l'absolu, la philosophie ne prendrait pas la peine de s'y pencher. L'art permet d'appréhender l'absolu indivisible sous la forme que l'art lui donne, il en est une détermination possible. Or, l'art a lui-même plusieurs formes auxquelles correspondent différentes façons de présenter le même absolu, et ce dernier est plus ou moins bien exprimé sous chacune de ses apparitions. Si toutes les œuvres d'art sont composées par « un seul et même génie », l'ensemble se constitue par progression. C'est un développement, allant de l'art antique à l'art moderne qui révèle leur « unité essentielle et interne¹²⁸ ».

L'odyssée n'en est pas moins simultanément verticale puisqu'elle est accomplie en chacune des œuvres prise à part. L'aventure de la forme est perpétuée dans l'ampleur d'une énigme à double mouvement, *hors du temps et par le temps*. Chaque œuvre dont nous pouvons faire l'expérience permet la contemplation du côté réel d'une Idée éternelle mise à

125 *Ibid.* p. 61 < 371 >

126 *Ibid.* p. 86 < 393 >

127 Schelling parle de la phantaisie comme imagination divine mais « dans le monde dérivé » (*ibid.*)

128 *Ibid.* p. 62 < 372 >

mort dans sa concrétion, la forme a chuté.

C'est ce premier « parcours » qui explique une œuvre d'art particulière, comparable à une descente verticale de l'absolu au fini, limité par de précises limites. C'est la réduction de l'absolu au point, et à partir de l'observation de celui-ci, l'homme philosopant peut remonter vers son origine atemporelle. Or, ce point n'est pas posé seul mais dans la suite de toutes les œuvres différentes de lui composant chacune une partie d'une même forme bien plus large se développant à travers l'histoire par un mouvement indissociable du premier. L'art s'affirme chaque fois figé dans une foule de formes achevées et singulières engagées dans un procès voué à l'apparition vivante d'un toujours Même. Ce dernier pris à part est non-effectif, il ne devient effectif que par l'individuation, c'est-à-dire la « disjonction¹²⁹ » de l'universel et du particulier. L'art est alors la forme de l'errance (ou de l'erreur) de l'absolu, en même temps que moyen de son expression. L'art est le pharmakon de l'identité.

Ouvrir grand les yeux

Toute œuvre, considérée isolément ou dans la série de l'histoire, est une approximation. Or, c'est dans cette mesure qu'elle est réussie, car l'accès à l'absolu n'est possible que par le perpétuel procès qu'il est lui-même. Cette activité, c'est l'homme qui l'assume, il est responsable de l'odyssée dynamique. Pourquoi ? Son existence est celle d'un organisme à scène double, lieu de rencontre entre *forme* et *force*, dont l'être est immédiatement activité et activité être. Il renvoie l'art fini au mouvement sans fin qu'il est lui-même, opération par laquelle il s'auto-affirme et se connaît selon un mode semblable à celui pratiqué par l'absolu. De cette manière, l'art n'en termine pas de continuer à finir dans le particulier. Il vise d'une forme la perfection d'une Idée à laquelle jamais ses contours ne correspondent, il manque à tous les coups sa cible, or, cette Idée est elle-même pur acte, donc il ne l'atteint qu'à la manquer. L'art est le moyen de rendre sensible le raté idéal qu'est l'homme.

L'un et l'autre sont le lieu d'une identité inquiète entre aspiration à l'infini et volonté de clôture cherchant l'apaisement dans l'acte général du devenir transformé en action symbolique par réflexion/production. Ils forment la tentative perpétuelle de reconstruction du monde archétype déployé dans le réel sur l'impossible modèle de l'absolu.

L'impossible modèle devra pouvoir être décelé dans chaque œuvre, ce dont seul un regard plastique est capable, continuant sans rupture la tâche de l'homme et son art. Cette impossibilité est surmontée en vertu du caractère producteur et actif du regard capable de connaissance à partir d'une évocation sous forme d'œuvre.

129 *Ibid.* p. 61 < 371 >

Croissance plastique

Quelles formes prennent ces œuvres qui constituent le « labyrinthe¹³⁰ » du monde artistique, plus complexe encore que celui des phénomènes de la nature ? Nous savons qu'elles seront symboliques, capables d'incarner sans reste leur sens, à l'image de l'absolu ayant sa fin en soi-même, mais ce résultat pourra être obtenu selon différentes modalités. L'art est divisé en deux unités principales : l'unité réelle et l'unité idéale. Dans la première l'infini est accueilli dans le fini, dans la seconde c'est le fini qui est uni-formé dans l'infini.

Nous nous intéresserons d'abord à la première unité correspondant à l'art plastique < *bildend* >. Celui-ci est divisé à son tour en trois parties : la musique, la peinture et la plastique. Cette dernière est la pointe du côté réel de l'art, présentant « ses Idées à travers des objets corporels réels ». La plastique ouvre la possibilité d'une « indifférence suprême entre l'être et la forme¹³¹ », elle ne s'offre aux regards qu'entièrement remise dans les bras de la troisième dimension, là où la mort de l'Idée est la plus parfaite, passée intégralement dans le fini.

La plastique est le lieu où l'art, dans sa spécificité par rapport à la philosophie, est sans doute réalisé le plus pleinement, là où il est a priori le plus éloigné de son origine, où la tension est la plus haute. La plastique constitue la forme la plus détachée du fond de l'univers, par laquelle l'art marque un cap où « l'infini est entièrement transformé en fini, la vie en mort, l'esprit en matière¹³² » et, qui, *de ce fait*, est absolument idéale. Elle est le domaine où l'identité résulte directement de la différence et de l'indépendance la plus haute par rapport à son principe, où règne l'engendrement réel le plus achevé. Les œuvres y prennent une figure véritablement « complète » et « pleinement travaillée¹³³ », développées dans toute leur épaisseur réelle, ce qui fait dire à Schelling que « les arts plastiques se terminent [...] dans la plastique comme en leur fleur¹³⁴ ». Elle produit le comble de l'objectivité et signe l'accomplissement de la nature sous la forme de l'art. Les œuvres issues de cette unité y apparaissent donc comme au terme d'une croissance que nous résumerons ici.

L'unité réelle de l'art se construit par étapes de la musique à la plastique qui correspondent aux divers moments d'intégration de l'Idée dans le fini. Schelling décrit là le travail anhistorique de l'Art comme s'il s'agissait d'une personne modelant une forme de plus

130 *Ibid.* p. 54 < 363 >

131 *Ibid.* p. 249 (§105) < 570 >

132 *Ibid.* p. 298 < 630 >

133 *Ibid.* p. 273 (§120) < 599 >

134 *Ibid.* p. 296 (§133) < 627 >

en plus en précise et indépendante au fur et à mesure qu'avance l'œuvre, qu'elle s'extériorise, jusqu'au point d'indépendance vis-à-vis de son créateur. Ce procès équivaut à celui de la création de l'univers considéré comme « œuvre d'art absolue » et si Schelling le retrace patiemment c'est dans le but de nous laisser entrevoir la façon dont la vie de l'absolu bat à travers les choses.

Croissance plastique (musique et temps)

Naît d'abord du temps la musique, des flancs desquels jamais elle ne se sépare. Ne pouvant pénétrer dans l'espace, elle s'exprime dans la succession et s'affirme par son rythme permettant une « division périodique du semblable¹³⁵ ». C'est une première sortie de l'identique hors de sa tanière permettant un passage de l'unité à la multiplicité striant l'égalité du temps (éternité). Le rythme est une première main mise sur le temps, l'emprise originelle de l'art sur le tout dans une beauté qui n'est pas encore « matérielle¹³⁶ », mais dont celle-ci découlera naturellement plus tard. Sa prime-régularité peut être considérée comme la structure où s'individualise le temps et le rythme comme les premiers coups donnés, éveillant la monotonie de l'absolu, sortant doucement de l'indifférence. La musique forme les prémices de son auto-affirmation et le rythme est le moyen par lequel le « tout n'est plus assujéti au temps, mais le possède *en lui-même*¹³⁷ », l'art commence par la conquête et l'appropriation du temps. Il est d'abord activité, un ensemble ordonné de points temporels posés les uns à côtés des autres, amenés à ensuite se détacher et gagner en autonomie en pénétrant dans l'espace.

Marquet définit la musique comme « matrice chaotique où toutes les formes sont déjà secrètement contenues¹³⁸ ». Elle est l'amorce fertile de l'individuation que nous pouvons concevoir comme le pouvoir d'auto-possession de l'univers. Par l'art de se donner des formes, l'absolu se conquiert lui-même (« c'est à travers les formes que l'on possède les choses »). En ce sens, la musique constitue la colonie primordiale et donne à voir « la forme des mouvements des astres, la *forme* pure libérée de l'objet ou *matière*¹³⁹ ». Elle est la première manifestation de l'ordre cosmique et la « puissance la plus profonde¹⁴⁰ » d'où le concret puise sa force. Le son n'est qu'une conséquence de cette musique s'assujettissant l'espace avant même qu'il ne se manifeste, la première forme de l'univers est intégralement musicale sans le son, qui n'y est qu'en puissance, encore onde sans frottement, pur mouvement : « la musique plane dans l'espace, pour tisser à partir du *corps* transparent du son et du son [articulé] un

135 *Ibid.* p. 182 (§79) < 492 >

136 *Ibid.* p. 183 (§79) < 492 >

137 *Ibid.* p. 184 (§79) < 493 >

138 *Op. cit., Liberté et existence*, p. 260.

139 *Ibid.* p. 191 < 501 >

140 *Ibid.* p. 193 < 504 >

univers audible¹⁴¹ ». Elle est temps contenant la possibilité de l'espace, pour l'heure non advenu, enveloppé dans sa forme temporelle, qui ne demande qu'à passer dans les autres dimensions jusqu'à ce que s'épanouisse l'univers.

Croissance plastique (peinture et lumière)

L'espace pré-formé dans le temps trouve son premier corps idéal dans la lumière, sur ses ailes, il se déploie sans aucune épaisseur. La lumière permet de « décrire » l'espace sans le « remplir », elle est l'unité idéale au sein de l'unité réelle, nous pouvons la comprendre comme « l'Idée infinie de toute différence¹⁴² », à partir de laquelle cette dernière pourra se manifester, elle est son bain révélateur immatériel, sa condition flottante d'apparition. Elle est le pur dévoilement de la nature faisant partie de cette nature, elle ne se donne jamais toute seule et ne peut être perçue qu'en opposition au réel qu'elle *rend* visible. À ce titre, elle est essentielle à l'art mais elle ne sera l'instrument immédiat de celui-ci qu'en une seule de ses parties : la peinture. Sous cette forme l'art joue de la lumière en lui opposant un corps, produisant ainsi la *couleur* que Schelling désigne comme « lumière obscurcie ». La peinture est construite sur l'unité brisée de la lumière. Elle fait avancer l'idéal dans sa discernabilité, grâce au jeu des contrastes obtenu par l'affrontement au réel.

La peinture est l'excitation de la lumière, lui permettant de sortir de sa calme unité dans un cri de couleurs, suspendant la succession à laquelle le son est soumis. Elle est distribution dans l'espace, et non plus seulement dans le temps, la peinture constitue ses objets en l'endossant, ils prennent sur eux une partie de l'espace et s'isolent du reste. Ils se définissent en mettant hors d'eux un espace qui doit demeurer exclu, sans quoi ils perdraient leur unité interne. « Les produits de la peinture, en tant qu'*universa*, ne peuvent [...] pas avoir encore l'espace en eux-mêmes sans avoir d'espace hors d'eux¹⁴³ », ils sont en *voie d'autonomie* et le recueillement partiel de l'absolu sur lui-même que permet la peinture justifie sa position intermédiaire dans le système des arts.

Le face-à-face de l'idéal (lumière) avec le réel (nature) provoque un conflit que l'art reprend à son compte sous forme de peinture. Celle-ci intériorise en surface la lutte entre unité et multiplicité par l'espace qu'elle crée, elle ne présente du réel que l'idéal. Ses formes sont prisonnières de l'étendue tenant lieu d'espace aux objets qu'elle présente, au sein duquel ils trouvent dans la vie de l'art leur première particularisation. La couleur associée au rythme du dessin les anime sans que cela ne leur permette de se détacher du fond sur lequel ils sont. La peinture assure le règne parfait de l'apparence, le corporel y est extrait de sa matière pour être présenté tel quel. La musique n'exprime que le devenir des choses, lorsque la peinture les fige

141 *Ibid.* p. 193 < 503 >

142 *Ibid.* p. 196 < 507 >

143 *Ibid.* p. 205 (§86) < 518 >

pour en faire des formes *maintenues*. Mais, de ce fait, elles sont aussi *retenues*, non matures pour s'élancer au-dehors de la seconde dimension. L'auto-intuition de l'univers se précise sans être tout à fait accomplie.

Croissance plastique (plastique et matière)

C'est seulement dans la plastique qu'elle se complète, la seule forme de l'art capable de présenter « ses Idées à travers des objets corporels réels ». Elle réalise l'acte amorcé dans la musique et prolongé dans la peinture visant à asseoir l'autonomie de l'objectif par « l'indifférence suprême entre l'*être* et la forme¹⁴⁴ », scellant l'alliance absolue entre idéal et réel. La plastique récapitule et contient en elle-même les formes artistiques précédentes et constitue leur parfaite expression.

L'architecture est la musique dans la plastique, le bas-relief la peinture et c'est finalement la sculpture qui signale la fin de l'art dans son unité réelle. Attardons nous un peu sur ces formes fonctionnant chacune isolément les unes des autres au sein même de la plastique.

Construction et développement de l'architecture

L'architecture est bien un genre de la plastique, il requiert pour sa présentation une grande quantité de matière et il peut étonner qu'elle soit associée à la musique qui se caractérise par son absence de forme fixe et son immatérialité manifeste. Ce qui permet l'association n'est pas l'aspect purement extérieur que ces arts proposent mais la façon dont leurs objets sont formés. L'architecture est la matérialisation du mouvement de la musique, sa cristallisation et sa reprise telle quelle dans son propre domaine, comme une transposition immédiate de la pièce musicale au bâtiment. Schelling la définit comme « musique dans l'espace ». Musique et architecture figurent la nature tenue par les rênes de la régularité. Cependant, l'architecture témoigne aussi du pressentiment de la forme organique, non entièrement exprimée mais se laissant deviner plus facilement que dans la musique excluant toute corporalité. Cette dernière est un pas de plus vers l'achèvement de l'univers mais il est accompli par une reprise structurelle de la musique, les distances qui étaient données comme « intervalles de temps » sont maintenant des « distances spatiales¹⁴⁵ ». L'architecture est l'expression d'un retour à l'anorgique au sein de la nature. L'anorgique (ou inorganique) est la nature en tant que « soumise au schéma de la ligne droite », elle y est pure cohésion, toutes ses potentialités sont contenues à l'état latent. N'oublions pas que les différents produits

144 *Ibid.* p. 249 (§105) < 570 >

145 *Ibid.* p. 266 < 590 >

artistiques sont compris comme parachèvement dans la liberté de formes présentes dans la nature et que la philosophie de la nature est reprise à un degré supérieur dans la philosophie de l'art. L'architecture relate un moment de tension entre l'organique qu'elle commence à présenter adéquatement dans un corps et l'anorgique d'où ce même corps tire sa structure.

Ce même moment, la nature le contient donc en elle-même et il correspond à l'expression de « l'instinct artistique des animaux » : l'animal, en tant qu'organisme, peut prendre en charge la construction de structures naturelles soumises à la ligne droite. Ce sont ces édifices animaux que l'architecture fait naître à la forme supérieure. Les masses des alvéoles conçues par les abeilles asexuées par exemple. Schelling y lit une « orientation ou modification déterminée de l'instinct formateur universel¹⁴⁶ », l'animal est ici maillon vivant de la nature, prolongeant à son échelle le procès général de l'univers accédant à sa propre intuition dans le créé. Schelling met d'ailleurs directement en lien cette activité avec l'instinct de reproduction, comme s'il s'agissait d'*engendrer* un objet non vivant, le poser en dehors de soi¹⁴⁷. Comme si les abeilles étaient dotées de cet instinct pour compenser l'impossibilité de se reproduire. Schelling remarque dans tous les cas où l'instinct artistique se manifeste « une certaine identité [...] entre le produit et le producteur¹⁴⁸ » : l'abeille, l'araignée et le ver à soie obtiennent à partir d'eux-mêmes la matière destinée à la formation de leurs ruches, toiles, et cocons. Cette identité se relâche chez certaines espèces et le produit s'autonomise davantage, c'est le cas chez les oiseaux où un « semblant de choix » se manifeste quant à la conception des nids, l'instinct artistique agit chez eux plus librement, du moins l'étau de la nécessité se desserre (le sommet du produit de cet instinct est atteint dans les barrages de castors). Nous assistons là à l'accomplissement progressif de la forme anorgique au sein du règne animal, l'art humain rejoue ce procès dans sa forme supérieure dans l'architecture fonctionnant parallèlement à l'activité de la nature. Les longs paragraphes que Schelling consacre à sa description affirment avec netteté son intention de lire l'univers comme un tout agissant dont l'art constitue l'ultime manifestation, finalisant le geste commencé inconsciemment dans la nature. L'architecture n'imité évidemment pas les constructions des animaux mais les élève, les pousse à prendre une forme issue de la conscience et propose ainsi leur *renaissance* (de la coquille d'huître à la cathédrale).

Cette naissance renouvelée ne peut avoir lieu qu'à partir d'un nouveau fondement, là l'animal, ici l'homme, mais le schéma est le même : « l'organique ne produit partout l'anorgique que dans l'identité ou la relation avec soi-même ». Dans l'art, le « soi-même »

146 *Ibid.* p. 251 < 573 >

147 Il semble que nous nous trouvions peu éloignés d'une préfiguration de la théorie freudienne de la sublimation inscrivant l'art dans le fil direct de la réalisation d'un désir. En tout cas, aux antipodes de Kant proposant un comportement esthétique affranchi de l'assouvissement de désirs immédiats, mettant en avant la nécessité d'une satisfaction désintéressée.

148 *Ibid.* p. 251 < 573 >

change de propriétaire et passe à l'artiste-architecte produisant quelque chose « en *relation* avec l'homme et son besoin », mais tout à fait extérieur et « beau en lui-même¹⁴⁹ ». L'engendrement est élevée à la puissance supérieure, il y a effectivement un saut qualitatif mais dans la même direction empruntée inconsciemment par la nature. Ce saut est réalisé à partir d'un point de l'univers appelé *homme* et c'est à partir de lui que se développe l'art tout entier, comme une plante rafraîchie au sommet exaltant la montagne entière où elle s'enracine.

L'architecture, comme toute forme d'art, propose une extension de la nature à l'image de l'homme. Or, nous voyons que celle-ci est dotée d'un caractère spécial : elle est liée à un besoin, donc à une fin qui lui est extérieure. Comment l'architecture peut-elle alors être maintenue par Schelling dans sa construction des formes de l'art ?

Elle ne vise pas « *que* le besoin et l'utilité », l'homme qui en est à l'origine se montre capable de dépasser la simple nécessité, largement dominante chez les animaux selon Schelling, dans le cadre même d'une activité directement liée à une fonction pratique. L'utilité est « *condition* » de l'architecture et non « *principe* », elle représente alors un domaine où l'homme est susceptible d'exercer sa liberté. La forme sera effectivement conditionnée par l'utilité mais celle-là même pourra être hissée à la beauté *si elle se fait oublier en tant qu'utile*. Ce coup de force ne sera possible que si la forme peut exprimer l'*être* de l'absolu, celui-ci passera au premier plan et mettra « *derrière-soi* » la simple finalité de l'architecture. Il ne s'agit pourtant pas tant d'une simple dissimulation que d'une *substitution*. La beauté permet d'indifférencier l'*être* et la forme, sans qu'aucun des deux n'ait la priorité sur l'autre : l'absolu prend toute la place. Ainsi l'architecture, *en tant que* bel art, perd toute relation avec le besoin.

Nous avons ici un exemple caractéristique de la façon dont le regard de Schelling change son objet. Il est certain que l'architecture propose des formes répondant à un but pratique, mais selon la façon dont nous les considérons nous pouvons la *couper de sa fin*. Nous sommes libres de neutraliser celle-ci afin de déceler dans une manifestation particulière le sceau de l'absolu. Pour autant, ce regard ne peut s'exercer dans le vide, et doit être stimulé par un objet adéquat à la contemplation. Dans la mesure où nous l'avons défini comme *plastique*, il ne produit pas une forme indépendamment de l'art mais la reçoit aussi de lui : il nous faut donc maintenant éclaircir comment l'architecture parvient *par ses propres moyens* à se dresser au-dessus de sa finalité.

L'architecture est à comprendre comme le sous-bassement des formes supérieures de l'art plastique produisant des objets concrets, non d'abord parce qu'elle répond à un besoin mais parce qu'y règnent « les relations arithmétiques et géométriques » qui ne sont que les prodromes d'une nature à venir. En tant que bel art, elle est le premier pas vers le réel, donc dans la sphère supérieure de l'art, mais elle n'en atteint que le premier échelon : elle est encore

149 *Ibid.* p. 252-253 < 574 >

soumise au schéma de la ligne droite, c'est-à-dire à « une légalité purement finie ».

Or cette légalité peut être, en quelque sorte, transfigurée, à condition d'entrer dans le régime symbolique. Cette légalité bornée devient alors le signe, l'empreinte, de l'univers sous sa forme anorgique en tant qu'elle présente l'organisme *qui vient*. L'organisme est la seule forme dans laquelle « le concept passe entièrement dans l'objet », où infini et fini s'unissent, ainsi est-il le modèle de l'art par lequel il s'élève au rang d'effigie de l'absolu. Pourtant, l'architecture ne peut présenter des formes immédiatement organiques : elle devra donc les présenter comme « *préformées dans l'anorgique* ». L'alignement de ses figures sera l'expression de l'*être* de l'organisme et il ne pourra le faire que par l'*allégorie*¹⁵⁰ : c'est-à-dire en *signifiant* simplement l'organisme.

Comment peut-elle y parvenir ? Elle devra se faire constante *imitation* d'elle-même, l'architecture devra imiter ses propres formes de manière à gagner artificiellement l'indépendance de l'organisme. Schelling va différencier l'architecture du bâtiment, en quelque sorte comme *action* et *objet*, et donner à la première la mission d'engendrer par ses propres moyens le second. Par exemple, les colonnes du *beau* bâtiment (traité par l'architecture) seront les formes accomplies des troncs d'arbres du bâtiment précaire (pas beau) servant à soutenir un toit. L'architecture ouvre la possibilité d'une perpétuelle métamorphose des éléments directement liés au besoin. Par son action, ils apparaissent comme autant d'authentiques manifestations du beau. Or, cette imitation d'un genre particulier cesse de se donner comme telle dès lors qu'elle est effectuée, les éléments liés au besoin ne peuvent plus y être perçus comme tels, et ne peuvent donc plus être désignés comme objets d'une imitation, de telle sorte que toute trace d'imitation disparaît : la finalité est alors posée « *dans l'objet-même* ». « En s'imitant elle-même comme art mécanique, l'architecture réalise, *en même temps* qu'elle satisfait les exigences de la nécessité, celles de l'art.¹⁵¹ » Nous pourrions dire que l'architecture est donc la *croissance* du bâtiment et si nous voulions garder la correspondance avec la musique, nous dirions qu'elle est son *libre écho*. Son double supérieur libéré de sa basse origine, qui n'est de ce fait plus double mais *même, sans reste*. L'architecture s'émancipe du besoin auquel elle doit répondre en faisant de celui-ci l'objet de son activité, se refermant ainsi sur elle et accédant à la possibilité de signifier l'organisme tout en restant dans ses propres limites. Elle secrète sa perfection à partir de son « défaut ».

Ainsi pour la formation, ou la vie, de l'architecture, mais celle-ci est bien entendu déduite de sa forme immobile. À quelle *œuvre* pense Schelling en construisant l'architecture ? Cela est difficile à déterminer dans la mesure où il la pense plutôt comme emportée dans l'agir

150 Pour rappel : « La présentation selon laquelle [...] le particulier signifie l'universel ou dans laquelle l'universel est intuitionné à travers le particulier est *allégorique*. » En ce sens, l'allégorie est une forme inférieure du symbolique, dans lequel particulier et universel ne font qu'un. *Ibid.* p. 99 < 407 >

151 *Ibid.* p. 259 < 582 >

de l'absolu : elle est intégrée à sa propre histoire, celle du devenir comme auto-affirmation de dieu. Le regard de Schelling fouille sans cesse l'œuvre pour y découvrir l'expression de son Idée jamais parfaitement énoncée. Il essaye de la saisir non comme ce qu'elle est mais comme ce qu'elle *annonce*, de même que l'architecture annonce l'organisme dans l'anorgique qui n'est que sa préformation.

Voyons comment cela se présente. Tout d'abord, il est clairement annoncé que « l'architecture a surtout pour modèle l'organisme végétal ». Ce dernier n'est que la préfiguration, ou l'allégorie, de l'organisme supérieur (animal puis humain), il semble alors tout indiqué pour lui servir de modèle naturel. Il le sera effectivement dans le cas de l'architecture gothique, dont la forme semble « instinctivement » inspirée du monde végétal. Celui-ci semble agir en elle sans médiation, « sans lui faire subir la moindre altération », comme si l'homme n'avait encore pu prendre de recul sur l'objet de son imitation et que la forme avait été transposée telle quelle. Le gothique représente l'architecture à l'état de germe, Schelling compare la cathédrale de Strasbourg à « un arbre gigantesque qui s'épanouit, à partir d'un fût relativement étroit, en une couronne immense déployant de tous côtés dans les airs ses rameaux et ses branches ». Le gothique serait le moment d'inconscience de l'architecture, son étourdissement, durant lequel elle ignore encore sa propre essence et nie sa destination anorgique¹⁵². La tendance inverse à l'immobilité de la forme, à la concrétion de sa monotonie se retrouve dans l'architecture égyptienne présentée ainsi comme l'extrême opposé du gothique : « La *forme* éternellement invariable du ciel, les mouvements uniformes de la nature, ont poussé ce peuple-même vers ce qui demeure fixe, invariable, un sentiment qui s'est éternisé dans leurs pyramides.¹⁵³ » L'Égypte ancienne serait donc le berceau d'éveil de l'architecture, encore soumise à l'expression du ciel comme fond impassible duquel rien ne se détache, inébranlable comme la pierre dont sont faites ses constructions.

Une architecture « médiane », conforme à son Idée, est possible entre la structure monocorde égyptienne (bloc) et l'irrépressible foisonnement de la forme gothique aspirant à l'illimité (dentelles). Cette première pondération, comme « imitation supérieure de la forme végétale », sera aperçue par Schelling dans les colonnes doriennes. C'est en se penchant sur celles-ci qu'il parvient à entrer dans le domaine artistique : elles montrent « le travail mécanique librement imité par l'art, élevé au dessus du besoin et de la nécessité, orienté vers le beau et rendu signifiant ». Ici commence à s'exprimer l'architecture comme authentique imitation d'elle-même, se développant à partir de sa spécificité, à *la façon* d'un organisme naturel, sans imitation de l'extérieur et cherchant à s'attribuer les traits d'un arbre qu'elle n'est pas comme c'était le cas dans la tendance gothique. La colonne dorienne est expliquée comme

152 Schelling formule l'hypothèse (empruntée à Goethe) d'une source gothique dans l'architecture indienne qui se serait ensuite propagée en Europe.

153 *Ibid.* p. 262 < 586 >

une forme purifiée, une version supérieure de l'arbre : plus large en bas et plus élancée en haut, débarrassée des rameaux adventices. L'exemple des colonnes laisse apparaître avec une grande clarté la façon dont l'art est mis en rapport avec la nature. En tant qu'éléments architecturaux elles donnent à voir (et lire) la plante comme « allégorie du règne animal ». Si la colonne y parvient c'est grâce à l'abandon de toute tentative de restituer sa luxuriance, signe d'une imitation plus libre de la nature : non plus copiée telle quelle mais déjà plastiquement interprétée. Un effilement progressif de bas en haut et sa simplification de la forme végétale permet de donner une représentation à l'intuition que la nature « n'existe pas à cause d'elle-même, mais afin de signifier un autre ».

Les formes naturelles comme les formes de l'art sont prises dans un devenir que seules ces dernières sont susceptibles de signifier comme tel. L'art « élimine le superflu » et « améliore en quelque sorte¹⁵⁴ » la nature, décelant à travers son aspect chaotique une perfection à venir. Un arbre est une colonne pas mûre. Il ne sait pas qu'il est un animal à venir, qui deviendra à son tour un homme, la plus parfaite expression de l'absolu qui soit. Il s'ignore comme « sol de l'évolution supérieure dans le règne animal », tandis que la colonne propose l'annonce des « formes de l'organisation animale¹⁵⁵ ». L'art, par la colonne, fait de la plante le « présage < *Vorbedeutung* > » de « l'organique supérieure¹⁵⁶ ».

Dans le détail de l'édifice, Schelling voit l'avenir de la nature, et dans le tout il perçoit « un monde clos sur soi » grâce à la *symétrie* autour d'un axe perpendiculaire qui l'organise tout entier. La structure d'ensemble confirme la similitude au corps dont les organes « les plus nobles » sont produits « par paires », si bien que l'architecture exprime dans son propre langage anorgique la forme humaine dans ses traits essentiels. La colonne comme partie du tout reflète à son tour cette forme globale : elle est close sur elle-même, sa base fait office de pied, sa partie supérieure constitue une tête et de l'un à l'autre règne une irréprochable symétrie. L'édifice est dressé à l'image du corps dans le tout comme dans les parties, il est partout évoqué sans qu'aucune entorse au vocabulaire anorgique ne soit à déplorer. Cette beauté qu'elle atteint n'est pas non plus inadéquate à la particularité de l'architecture qui est de répondre à un besoin, au contraire: « la règle d'effilement des colonnes vers le haut est aussi absolument la règle de sûreté et de solidité¹⁵⁷ ». En se repliant sur ses spécificités et en se développant à partir d'elles, l'édifice semble avoir crû à la façon d'un organisme, de l'intérieur vers l'extérieur. Adoptant ce principe de formation il peut alors être regardé comme annonçant une forme encore supérieure, celle qu'il est destiné à accueillir comme une *peau à distance* : le corps humain. La parfaite astreinte de l'architecture à répondre à son usage permet d'élever

154 *Ibid.*

155 *Ibid.* p. 263 < 587 >

156 *Ibid.* p. 264 < 588 >

157 *Ibid.* p. 266 < 591 >

ses formes à la dignité du *présage* et la faire entrer dans le cercle des arts plastiques.

L'édifice, en tant que produit de l'art, est le verbe concret de dieu, son parler réel, dans le sens précisé plus haut. Il est la « musique figée », donc imperceptible comme telle, un rythme latent et mort. C'est alors le *regard* actif du spectateur qui va « agir » sur lui, réveiller ses notes gelées : « un bel édifice n'est rien d'autre en fait qu'une musique ressentie par l'œil, un concert d'harmonie et de combinaisons harmoniques, perçu non pas dans la succession du temps, mais de l'espace (simultanément)¹⁵⁸ ». C'est l'homme regardeur qui entend en retour le chant architectonique. La musique n'est émise qu'au croisement de l'œil et de la chose, et encore, seulement lorsque celui-ci sait la percevoir. L'attention portée à l'œuvre est seule susceptible de la déployer. La forme éteinte que présente a priori l'édifice est un signe offert au regard de la raison capable d'y trouver ce qu'elle était, ce qu'elle est, et ce qu'elle sera. Elle est ainsi réinscrite dans le devenir de l'univers dont toutes les routes mènent à l'homme. Ainsi, au sommet de la colonne, dans « les volutes du chapiteau ionien » l'œil nu écoute l'air des « allusions à l'organique¹⁵⁹ » lui souffler la forme du corps qui le porte.

Philosophe architecte

L'analyse que Schelling livre de l'architecture nous semble être une voie d'entrée possible pour pénétrer le mécanisme général de la philosophie de l'art dans laquelle elle est incluse. Rappelons-nous que « la philosophie de l'art doit être = à une construction < *Construktion* > de l'art¹⁶⁰ ». Peut-être pourrions-nous alors éclaircir la façon dont est implicitement pensée cette construction à partir de la manière dont elle construit l'art de la construction qu'est l'architecture. Selon Schelling, art et philosophie convergent vers un but commun : présenter l'absolu. Mais ils y parviennent de façons a priori différentes, chacun selon ses propres moyens. La philosophie regarde du côté de l'art parce qu'elle voit qu'elle s'y mire. Il est son « reflet objectif le plus parfait¹⁶¹ », l'élément concret capable de la renvoyer à la considération de l'infini qu'elle est, mais sous une autre forme, un nouveau point de vue sur elle. Ne peut être objet de la philosophie que le fini à même de présenter l'infini et l'art est un tel objet (et nous pouvons nous en féliciter), à une condition pourtant : d'être construit. Or, qui fait office de maître d'œuvre de cette construction ? La philosophie. Il semble alors que celle-ci agit à la façon de l'architecture dont l'art serait le bâtiment précaire (pas beau) à restaurer, qu'elle doit *imiter* pour faire disparaître et lui substituer l'absolu qui ne peut apparaître que par une contemplation active (philosophique).

158 *Ibid.* p. 269 < 595 >

159 *Ibid.* p. 270 < 596 >

160 *Ibid.* p. 55 < 364 >

161 *Ibid.* p. 59 < 369 >

L'architecture, par exemple, demeure une colonne fruste et muette si elle n'est pas regardée comme musique figée et annonce de l'organique supérieur. Or, cela n'est possible que *grâce* à la philosophie qui la construit et la fait entrer dans son système d'où seulement elle raisonne singulièrement et en rapport à toutes les autres formes d'art comprises en lien avec l'absolu. La philosophie bâtit le tout idéal au sein duquel l'art comme réel reflète la structure dans laquelle il se trouve situé. Elle rivalise de liberté à l'égard de son objet en agissant sur lui à la façon d'un *regard qui cisèle*, à distance, comme sans y toucher. Le point de vue qu'elle aménage est plastique, en ce sens elle se substitue à son objet (l'œuvre) en le respectant *absolument*. Dans la construction que propose Schelling il n'y a pas de solution de continuité entre l'art et la philosophie, celui-ci a disparu derrière celle-là et celle-là derrière celui-ci en faisant sien le geste qui le caractérise le plus parfaitement. Elle s'est appliquée rigoureusement à soi-même ce qu'elle a défini comme essence de l'activité artistique. En résulte la *maison absolue*, sans intérieur ni extérieur dans les murs de laquelle vivent à l'identique art (forme) et philosophie (fonction).

La sculpture, exaltation et enveloppement

La forme directement supérieure à l'architecture est le bas-relief, celui-ci correspond à « la peinture dans la plastique », il est à mi-chemin entre l'apparence et le corporel. Ses objets sont encore représentés sur un fond qui les porte mais ils tendent néanmoins à en sortir (lorsqu'ils étaient là-bas complètement fondus dans la surface du tableau). Le bas-relief constitue par rapport à la peinture une transition de la figure vers son indépendance. Le fond est en train d'accoucher d'elle mais le cordon n'est pas coupé : « la figure est libre au moins de l'arrière plan de l'atmosphère¹⁶² ». Les analyses du bas-relief menées par Schelling sont assez brèves, mais il a le droit à sa place dans la construction de la philosophie de l'art dans la mesure où il représente la forme idéale à l'intérieur de l'unité plastique, renvoyant expressément à la peinture. Elle permet d'articuler l'architecture comme premier pas dans la plastique avec l'accomplissement qu'elle augurait : la sculpture. Nous verrons maintenant comment s'explique l'avantage de cette dernière sur ces deux autres formes.

Enfin s'y trouve développé tout le vocabulaire propre à l'organique, que nous ne pouvions déchiffrer auparavant qu'entre les lignes, indistinctement. La sculpture permet d'achever la conquête du temps et de l'espace que les autres formes d'arts ne faisaient qu'annoncer. Nous pourrions dire que celles-ci contiennent la sculpture encore en germe, sans l'exprimer parfaitement. Elles n'en sont pourtant pas moins essentielles dans la mesure où elles permettent d'affirmer l'importance de ce qui en aboutit. La sculpture ne peut être saisie

162 *Ibid.* p. 272 (§ 120) < 599 >

comme moyen d'expression parfait de l'absolu qu'à condition d'être mise en lien avec les autres événements de la plastique formant la tige au sommet de laquelle émerge une entité qui les condense et les exalte en retour de façon à former un tout vivant. Qu'on ne se leurre pourtant : dans la musique, l'art tout entier est son, dans la peinture, tableau. Elles ne sont pas des « sous-manifestations » de la sculpture, mais la présentation parfaite de l'absolu limitée par leurs formes particulières, que la plastique réintègre et relève dans une autre complètement coupée de celles-ci. Chacune est indépendante mais la sculpture semble l'être *au premier chef* parce qu'elle l'est *aussi* par sa forme *concrète*. « La plastique est la sculpture, pour autant qu'elle présente ses Idées à travers des objets organiques et indépendants sous tous aspects, donc absolus. »

L'Idéal s'y manifeste totalement, dans son opposé le plus radical, le réel en chair et en os, exposé comme son strict équivalent. La tension qui parcourait les autres formes d'art se relâche enfin, la sculpture s'est dépouillée de son fond pour s'élever sans être le signe de quoi que ce soit d'autre qu'elle-même. Elle est le particulier *consistant*, sans béquille, concentrant en lui tout l'espace sans en laisser en dehors. Et *effectivement*, dans la sculpture « toute limitation à un certain point de vue disparaît¹⁶³ », nous pouvons légitimement la regarder de partout.

Voici ce que déclarait Clement Greenberg, en 1948, dans une formule que Schelling n'aurait sans doute pas désavoué : « Elle [la sculpture] n'a pas besoin, comme un tableau, d'être sur quelque chose ; elle n'existe que pour et par elle-même, littéralement et conceptuellement. ». Et d'ajouter : « tout élément qu'on peut concevoir ou percevoir appartient intrinsèquement à l'ensemble de l'œuvre¹⁶⁴ ». Elle offre une réponse plastique parfaite au requisit d' « isolement < *Absonderung* > des formes¹⁶⁵ », nécessaire à la présentation de l'absolu. L'art tout entier y revient, s'y repose comme en sa destination, venu à bout du principe d'objectivation de l'idéal dont il tire son être. La production est pleine de lui-même, sans reste, complètement informée, un authentique symbole.

Seulement voilà, la sculpture n'est évidemment pas abstraite au sens moderne. Elle est sculpture *de quelque chose*, qui n'est pas pensée hors de ce qu'elle représente, mais complètement confondu avec lui. Elle ne doit rien représenter d'autre que l'épanouissement des formes précédentes, là-bas porté comme présage, ici : réalisé. Elle aura donc *forme humaine*.

L'homme sculptural

163 *Ibid.* p. 275 (§122) < 602 >

164 *Art et culture*. Essais critiques, Macula, Paris, 2000.

165 *Ibid.* p. 83 (§26) < 390 >

L'univers est le résultat de l'auto-affirmation de dieu, il s'est dégagé de lui sans en sortir. Il est le « monde copié », manifesté dans la différence comme œuvre d'art absolue. L'univers est l'auto-connaissance de dieu par l'acte constamment réitéré d'une station vivante hors de son éternité, ouvrant le temps et l'espace que l'art reconquiert à son rythme au fil de ses formes. La réalité infinie est un gant retourné d'un coup sans que pair ne se perde. Dieu ne s'égare pas dans la réalité constituée par sa volte continuelle, il demeure intact et créé pour ainsi dire du même regard que celui grâce auquel il se connaît. L'univers duquel résulte ce geste est le nôtre, où l'art est possible comme équivalent strict de cette constante action inaugurale. Équivalence conditionnée par le temps auquel n'est pas soumis l'absolu, d'où cette conception de l'art comme unique poème prononcé par toutes les œuvres traversant l'histoire. Mais le temps n'est pas l'unique modalité qui règle l'art. Il est avant tout l'image infinie de son responsable. Nous retrouvons le même rapport ici : dieu/univers. Et là : homme/œuvre. Ainsi le destin de l'art est tout tracé : présenter l'humanité dont il naît absolument.

Dieu créa l'homme comme sculpture idéale, indépendante, et en tant que tel capable de l'acte plastique de concevoir de nouvelles sculptures à sa propre image. Dans la philosophie de l'art, l'homme n'est pas l'image de dieu mais son analogue actif, capable de performer l'acte de création par lequel il a vu le jour (et le jour l'a vu), à l'échelle du fini. La sculpture n'est jamais simple résultat mais document d'une activité. Une sculpture est la *relique d'un geste*, elle est tout ce qui en est conservé et en même temps seulement ce qui en reste. Elle n'est rien que ce qu'elle est et toujours à *nouveau geste*, c'est-à-dire *appel au corps*. Chacune de ses parties crie à l'œil de venir la voir, et la forme de l'homme appelle l'homme à sa forme : le spectateur tourne autour de la statue qui *est* absolument l'acte par lequel il s'est mis hors de lui.

L'homme est le lieu d'où naît l'univers de l'art, par une suite de figures finies condensant non seulement chacune l'infini, mais permettant aussi de l'exposer sous ses différentes puissances. À ce titre, il est le pouvoir-être de l'univers, sa forme en raccourci, capable de le développer par son activité artistique. L'homme est le tout petit cercle (dans le plus grand cercle de l'univers contenu à son tour dans le cercle sans mesure (ni centre ni circonférence) qu'est dieu) capable de faire entrer le tout dans la ronde infime de ses œuvres. La raison humaine est la sphère où « les formes singulières se résolvent en identité absolue¹⁶⁶ », elle est le puits inépuisable où tout conflue et émerge comme de la source originelle. Celle-ci est directement exprimée par l'organisme pour lequel « l'Être est [...] immédiatement activité » et « l'affirmé est absolument égal à l'affirmant¹⁶⁷ ». La raison est en quelque sorte l'organisme dans l'organisme, non seulement le principe d'unité de ce dernier

166 *Ibid.* p. 70 (§11) < 378 >

167 *Ibid.* p. 71 (§11) < 379 >

mais aussi celui du tout, et à ce titre « la parfaite effigie de dieu¹⁶⁸ ». La raison est l'*infiniment plastique*¹⁶⁹, capable de prendre et donner toute forme depuis l'humaine que nous nous connaissons. Celle-ci pourra donc être considérée comme son modèle adéquat, notre corps étant l'écho le plus immédiat de la raison résumant l'univers par son propre mouvement.

Souveraineté de la forme humaine

L'universel et le particulier ne font-ils qu'un dans la forme humaine ? Si la raison est l'identité absolue en nous, nous serons donc l'image parfaite de l'identité du tout. L'homme est-il le monde en miniature ? C'est ce que Schelling démontre en quatre points que nous présenterons ici.

1) La forme humaine est indépendante par rapport à son environnement, elle est taillée pour le mouvement. Sa position debout marque son détachement vis-à-vis du sol. De la plante à l'homme en passant par animal, une même forme se dresse dans la nature. L'homme retourne à la position verticale de la plante en s'arrachant de la terre. Sa forme est d'abord ce qu'elle permet, elle s'accorde avec la fonction du déplacement. *Form follows function*, dirait Louis Sullivan, il en va du corps comme d'une architecture vivante.

2) Ensuite, vient la « structure symétrique ». L'homme est *d'abord* debout, c'est ainsi qu'il doit être considéré : « la ligne que partage les deux moitiés est [...] perpendiculaire par rapport à la terre. Elle est expression de la polarité est-ouest anéantie.¹⁷⁰ ». Sa forme parle pour lui : l'homme *agit*, il ne dort pas, l'accord est vertical, anti-sommeil.

3) Puis l'homme est considéré comme point où tendent à se fondre intérieur et extérieur. Au sommet de l'ensemble, la tête, à laquelle sont nettement subordonnés les systèmes de la nutrition, de la reproduction, et celui du libre mouvement. Cette tête signifie le soleil régissant la terre de ses influences à laquelle correspond le corps. La tête est au corps ce que le soleil est au système planétaire. « La poitrine et les organes qui s'y rattachent caractérisent le passage du ciel à la terre et signifient donc l'atmosphère », la respiration est l'activité obligatoire d'entrée et sortie de l'air, allant incessamment du dehors au dedans et du dedans au dehors. Équilibre de la pompe. « La *cavité* du *corps* signifie la voûte que le ciel forme au-dessus de la terre, de même que l'*abdomen* signifie la force reproductive opérant à l'intérieur de la terre, par laquelle elle ingère sa propre *matière* et prépare à des développements supérieurs qui monteront à la surface et paraîtront seulement à la vue du soleil.¹⁷¹ » Nous touchons à la capacité d'auto-crédation de l'homme comme mobile réservoir de

168 *Ibid.* p. 70 (§11) < 378 >

169 Ainsi définie, elle est aussi et immédiatement *absolument non plastique*. Prise isolément elle est l'opposé absolu de la plastique, elle n'a aucune forme dans la mesure où elle les contient toutes.

170 *Ibid.* p. 277 < 604 >

171 *Ibid.* p. 278 < 606 >

forces, se repliant sur lui pour *se produire* par une activité dont il est le centre. Remarquons que Schelling ne signale aucune différence entre femme et homme, la forme qu'il caractérise est parfaitement *androgyn*e, dressée et féconde. La forme humaine est aussi « l'archétype des formes animales », dont la somme réunie permet d'obtenir la perfection que seul l'homme atteint. Cette idée sera reprise dans la *Philosophie de la mythologie* (sous le patronage d'Horace) : « les animaux sont [...] les *dissecta membra poetae*, i.e de l'homme. Toutes les qualités doivent être portées chez l'homme à l'équilibre véritablement harmonique.¹⁷² » Nous retrouvons bien dans cette thèse l'idée d'une forme humaine condensant et intensifiant les autres formes déjà présentes dans la nature, les ramenant à l'intérieur pour les porter à leur perfection. À la périphérie du corps nous trouvons les « organes auxiliaires » : les pieds et les mains. Ils permettent à l'homme d'exprimer l'infini qu'il contient. « Les pieds expriment l'arrachement complet à la terre, et comme ils relient le proche et le lointain, ils caractérisent l'homme comme l'image visible de la divinité pour laquelle rien n'est ni proche ni lointain. » Les pieds accomplissent le détachement pressenti dans la forme même du corps, l'homme n'est jamais seulement *ici* ou *là* mais toujours entre les deux, prêt à se rendre où il n'est pas encore. « Les bras et les mains signifient l'instinct artistique de l'univers et la toute-puissance de la nature qui transforme et donne à toute chose sa forme. ». Les membres ne sont pas seulement des outils pour changer le monde, ils symbolisent eux-mêmes cette transformation qui opère dans le tout, reprise par la conscience, au rythme de la tête qui bat la mesure. Tout se passe comme si en l'homme le soleil était connaturel à la terre, les rayons qu'il émet sont en même temps les plantes qui poussent. Il n'y a pas d'opposition entre la nature et l'homme, ce dernier est absolu dans le sens où *toute* la nature en lui prospère.

4) La fermeture de l'homme sur lui-même, décollant du fond matriciel, prend alors un nouveau relief. Il est présenté comme étant à lui-même son propre fond. Il *est* son *milieu*. « La forme humaine évoque même au repos un système de mouvements clos et parfaitement stable. ». L'homme est *paré* de l'action productrice et autonome de l'univers, il est « image de l'univers » et en quelque sorte *le portrait de son principe*. Il ne le remplace pas, parce qu'il est à l'intérieur et en relation avec l'infinité de différences qu'il contient, mais il contracte toutes celles-ci, les unifie en leur sein pour les exprimer dans sa forme extérieure. Nous avons évoqué l'homme comme ultime point où s'épanouit le tout, nous pourrions dire qu'il est *l'extase du monde*. Ce dernier jaillit entier de sa forme close, exprimé et réprimé simultanément. « De même que l'on ne peut reconnaître du dehors que l'harmonie parfaite de l'univers, l'équilibre de sa forme et le rythme de ses mouvements, mais qu'en revanche les ressorts secrets de la production sont intériorisés, ainsi en va-t-il dans le corps humain.¹⁷³ »

172 SCHELLING, *Philosophie de la mythologie*, Grenoble, Millon, 2018, p. 280 < 289 (423) >

173 *Ibid.* p. 279 < 607 >

D'où est prononcée cette formule ? Schelling semble prendre ici un point de vue extérieur à l'univers comme s'il en sortait du regard et considérait du dehors l'évidence de sa plénitude. Que voit-il ? Une perfection de surface offrant par transparence le spectacle de ses impeccables rouages. Or, comment peut-il y assister ? A-t-on déjà vu quelqu'un sortir du tout ? Pas nécessaire : il suffit de poser ses yeux à bonne distance de la forme de l'homme. La contempler c'est regarder l'univers de l'extérieur sans en sortir, donc percevoir en même temps son activité interne.

Le « *système musculaire* » tire le mouvement de sa parfaite clôture, il est « symbole de la structure universelle du monde ». Les deux sont des *fabriques à force*, mais les moyens de production sont cachés, ils n'affleurent qu'en surface. Le volume d'une sculpture permet d'embrasser et contenir un mouvement n'apparaissant que dans les limites qu'il se donne, sans rien laisser voir d'autre. Schelling cite Winckelmann exprimant l'admiration qu'il porte au Torse d'Hercule : « Je vois ici l'extrême noblesse des jambes de ce *corps*, l'origine des muscles et la raison de leur position et de leur mouvement¹⁷⁴ ». L'activité se présente entièrement tendue vers l'extérieur, donné à l'œil diligent comme sa plus pure manifestation. Nous comprenons pourquoi la forme humaine obtient l'unanime faveur comme objet de la sculpture. Elle est le corps né du corps exposant les remous artificiels et nets d'une éternelle source. « Pour dire les choses en un mot, la forme humaine est surtout une image réduite de la terre et de l'univers parce que la vie comme produit des ressorts internes se concentre à la surface et se répand sur elle comme pure beauté. ». Elle constitue un tout pour lequel la nécessité interne s'exprime comme liberté et « jeu indépendant qui ne rappelle plus son fondement, mais qui se plaît en lui-même. ». Le corps se présente comme extériorisation continuée, une forme qui n'est « en surface aussi *qu'organe* », pleine concorde avec le principe qui la meut. Et la vie s'exprime le mieux là où il culmine : dans « l'œil où transparaît en quelque sorte la lumière la plus intime de la nature¹⁷⁵ ». Il est organe de l'entre-deux par excellence, grâce auquel se donne l'extérieur et dans lequel il luit depuis la tête soleil. Origine et fin d'une perpétuelle analogie.

La forme humaine est finalement « l'instrument parfaitement ductile des manifestations de l'âme¹⁷⁶ », le don visible de ce que recèle la matière et l'agite en retour : l'âme et la raison. L'art plastique devra restituer cette unité vivante entre intérieur et extérieur, qu'on ne peut connaître sans qu'elle soit posée en face. Ainsi seulement l'homme peut-il s'appréhender dans l'amplitude raisonnée d'une figure-monde. Du tout le tout, l'hominidé *omnidé*.

174 *Ibid.* p. 280 < 608 >

175 *Ibid.* p. 280 < 608 >

176 *Ibid.* p. 281 < 609 >

Remarquons comme en passant que Schelling use d'une méthode comparable à celle que Thomas d'Aquin utilise pour accéder à la connaissance de dieu à partir de la considération d'une créature. Il déploie le chemin en quatre étapes que nous rapporterons ici rapidement en les comparant avec les résultats que Schelling obtient. 1) « D'abord on considère la chose en elle-même et absolument, comme un certain être. ». Verticalité de l'homme levé, séparé de la terre. Ni plante, ni animal. 2) « Puis on la considère en tant qu'une. » Constitution par symétrie, forme prise à part reflétant un ensemble harmonieux. 3) « Ensuite on considère son pouvoir d'agir et de causer. » Le tout se subordonne à la tête, insistance sur la force reproductive, l'homme est cause de lui-même. 4) « Enfin on envisage ses relations avec ses effets.¹⁷⁷ » L'éclat simple de la forme humaine est directement dû à ce qu'elle dissimule. Son apparence est en effet son être. Cercle phénoménal de l'univers.

Sculpture et vie comprise

La forme humaine est donc l'incontestable « objet privilégié » de la plastique qui y tend naturellement comme vers sa semblable, « déjà infinie par son côté purement fini ». Elle ouvre à son appropriation, opérant une naissance à neuf de l'homme, accouchant de soi par ses propres moyens. L'infini s'offre alors au regard qui saura la saisir. Ce n'est pas un quelconque infini dégradé qui se donne mais plutôt celui ayant conquis la finité, fort de la « grandeur intrinsèque et absolue » que lui octroie la possibilité d'être regardé par l'esprit « selon toute la compréhensibilité d'un [objet] fini¹⁷⁸ ». En aucun cas il n'est *simplifié*, mais plutôt rendu à sa simplicité absolue, son ultime définition, correspondant à ce que Winckelmann nomme « la haute simplicité dans l'art ». L'œuvre d'art tire son *être* de « l'expression extérieure de cette uni-formation intérieure de l'infini dans le fini ». Mais il faut se demander à quoi renvoie cet « intérieur ». Une sculpture est, si l'on peut dire, à coup sûr toute entière sculptée. Le marbre taillé a exactement la forme de l'œuvre. *Sauf* l'intérieur de la roche, constituant pourtant l'essentiel, que le sculpteur a laissé intact. Ce point de vue paraît étrange, justement parce que nous ne pensons jamais à l'intérieur de la sculpture. Pourquoi ? Celui-ci *n'existe pas*. Il est tout entier tendu vers son extrémité, jusqu'à atteindre la surface et parvenir finalement au degré où le volume vole juste au-dessus de lui-même. L'univers qui ne pouvait être aperçu que de l'intérieur devient celui qui, par opération plastique, est *nécessairement* vu de l'extérieur, dans un parfait renversement de perspective. Sorte d'exotérisme formel.

La sculpture permet de rendre objectif le principe de toute vie, présenté dans une

177 THOMAS d'Aquin, *Somme théologique*, Question 39, article 8. Édition numérique (Cerf) :

http://docteurangelique.free.fr/livresformatweb/sommes/1sommethéologique1apars.htm#_Toc484618391

178 *Op. cit.* p. 288 (§125) < 618 >

œuvre inerte autour de laquelle nous pouvons tourner. Nous assistons à l'improbable coïncidence des opposés : au « suprême contact de la vie avec le mort ». Le miracle objectif est réplique de l'identité absolue, où reposent indifféremment vie et mort, luttant encore en l'homme défini comme « mixte d'immortalité et de mortalité ». Si l'œuvre étouffe l'infini sous le poids du particulier c'est pour que l'esprit absolu définitivement la possède. Elle accède alors à l'insigne dignité du zombie sublime, dépassant l'hésitation importune entre mort et vie, les recueillant rassérénés au sein marmoréen de son inaltérabilité. « La matière et le concept ne font ici vraiment qu'un¹⁷⁹ », l'œuvre présente l'image d'un pacte définitivement conclu entre fini infini.

Elle le fera en insufflant au corps qu'elle fige le mouvement d'une apparence. La sculpture se débarrasse de la régularité anorgique à laquelle reste soumise l'architecture. Elle est libre de générer une légalité épousant la moindre de ses sinuosités, qui n'est plus « saisissable par une pure intelligence » mais « seulement par la raison ». L'intelligence n'est plus suffisante lorsqu'elle doit faire face à une « légalité infinie¹⁸⁰ », seule la raison, en tant que liberté non soumise à une fin établie et arrêtée peut la saisir dans toute son ampleur, qui ne présente jamais de limite. S'installe une sorte d'équilibre des libertés, à celle de la forme répond celle de la raison qui l'appréhende. L'activité à laquelle la sculpture incite son spectateur est donc décuplée. Elle engage une diversité maximum, à laquelle répond une pure unité non comparable à celle d'un cercle mortifère strictement régi par un centre fixe proposant au regard l'éternité toujours la même. Si les lignes d'une sculpture sont fidèles au corps qu'elles figurent, elles s'engendrent les unes les autres : « dans un beau corps organique [...], toute forme apparaît comme l'émanation directe des autres, et cela parce qu'aucune en particulier n'est limitée.¹⁸¹ » La différence sourd d'elle-même au rythme d'un torrent, dont le cours chaotique garde l'air invariable malgré sa composition en tumultes. L'éclatement est emporté dans le courant de l'éclatement, auquel l'art aménage un lit bien creusé.

Une sculpture pose son propre espace dont elle dispose absolument, elle ne dépend pas de ce qui l'environne, elle se le rend étranger, l'excluant tout à fait. Si elle doit présenter l'univers, elle ne peut être asservie à quoi que ce soit, *tout comme lui*. Le produit de l'art est « libéré des limitations de l'espace distinct de l'objet à l'intérieur-même de ses présentations ». Il est possédé par sa propre forme, dans laquelle il est librement contenu, sans avoir à frayer avec le fortuit des alentours. Schelling donne l'exemple d'une faute de goût des Modernes : le Jupiter colossal de Phidias ne récolta pas leurs faveurs, sous prétexte que s'il s'était levé de son trône il eut démolir de son crâne le toit du temple. « Jugement entièrement inesthétique. Toute œuvre sculpturale est un monde à elle seule, elle a son espace en elle-même tout comme

179 *Ibid.* p. 289 (§125) < 618-619 >

180 *Ibid.* p. 289 (§126) < 619 >

181 *Ibid.* p. 289-290 (§126) < 619 >

l'univers, et il ne faut aussi l'apprécier et la juger qu'à partir d'elle-même ; l'espace extérieur lui est contingent et ne peut contribuer en rien à son estimation.¹⁸² ». Elle n'est jamais *installée*, c'est elle qui installe le lieu, non en endossant ce qui la borde mais en l'excluant tout à fait, d'un inflexible dédain spatial.

La plastique est la seule à pouvoir présenter ses Idées comme intégralement choses. Ses productions sont en quelque sorte charpentées d'apparence, à la différence de la musique s'offrant comme structure évanouissante et de la peinture donnée comme pure apparition stabilisée. Si nous voulions jouer nous dirions qu'une sculpture est *idéifiante*, « elle présente [...] vraiment *l'idéal absolu* à la fois et *en même temps comme le réal absolu*¹⁸³ ». Elle atteint alors la définition exacte que Schelling donnait des dieux : « délimitation pure d'un côté, absoluité indivise de l'autre¹⁸⁴ ». Il en va de la « vocation » de la sculpture « d'être une image de la nature divine¹⁸⁵ ». La divinité est réifiée dans la tournure accomplie d'un volume que l'homme ne doit qu'à son propre génie l'ayant porté hors de lui-même, dans une indifférence réelle qui seule peut lui convenir. Ce but une fois touché, le cycle disjonctif de l'unité réelle de l'art se ferme, l'infini ayant trouvé dans la sculpture sa suprême enclave.

Cette concordance poussée au maximum entre réel et idéal aboutit à la mort de l'Idée, que nous avons évoquée plus tôt. Niobé apparaît comme l'objet au plus haut point adéquat à la présentation que rend possible l'art plastique, son objectif à l'état rêvé. Éclaircissons. La superbe Niobé, outrageusement fière de ses quatorze enfants, assiste à la mort de tous. Ce châtement, motivée par la déesse Léto, l'accable tant que son malheur la fige. Schelling perçoit « l'archétype de la plastique » en Niobé. Elle est la figure pétrifiée de la beauté, dont la douleur paraît modérée et équilibrée par l'amour qu'elle porte à la dernière fille qu'elle tente de protéger, coagulant elle-même dans la pierre au faite de sa vie. La mort et la vie coïncident alors dans un trépas immobile correspondant à « la vie suprême¹⁸⁶ ». C'est le repos d'une nature divine ici accordée à une mortelle, se soldant par sa fin dont la roche garde l'éternité. L'art plastique est ici « doublement symbolique¹⁸⁷ », la liaison de l'infini au fini qu'il permet est déjà celle qu'énonce Niobé, contenant un « concept en quelque sorte incréé de beauté¹⁸⁸ ». Niobé s'élève d'elle-même à l'éternité qu'une opération plastique aurait dû seule pouvoir garantir. Elle paraît comme forme obtenue sans médiation. Une telle présentation de ce mythe comme « archétype de la plastique » permet de deviner les aspirations acheiropoïètes de notre auteur.

182 *Ibid.* p. 290 (§127) < 620 >

183 *Ibid.* p. 291 (§128) < 621 >

184 *Ibid.* p. 84 (§30) < 391-392 >

185 *Ibid.* p. 293 (§131) < 624 >

186 *Ibid.* p. 294 (§131) < 625 >

187 *Ibid.* p. 295 (§131) < 625 >

188 *Ibid.* p. 282 (§124) < 611 >

Quitter la peau du concret : parole sauvée

La sculpture tient sa grandeur de la limite qu'elle s'impose, celle-ci n'y apparaît jamais comme surajoutée mais en plein accord avec son objet dont l'achèvement dépend de sa « clôture intérieure¹⁸⁹ ». Situer la *sculpture* au terme de l'unité réelle de l'art entérine la réconciliation du terme avec lui-même, ses deux sens se fondent en un seul que Niobé expose : la sculpture comme *acte de sculpter* est la sculpture comme *objet sculpté*. Le produit = l'activité. L'œuvre est arrivée au point d'achèvement caractérisant l'organisme. À ce stade nous pouvons dire que l'art est *bien dans sa peau*. Rien ne dépasse. Schelling reprend une formule de Winckelmann selon laquelle l'artiste ayant réalisé la *statue d'Apollon* « a pris seulement autant de matière que cela était nécessaire pour exprimer son intention dans son œuvre¹⁹⁰ ». Le « rien de trop » est finalement ce qui détermine l'art plastique tout entier, soit parce qu'il y tend, soit parce qu'il l'atteint. La peau de pierre marque la stricte frontière séparant la sculpture de ce qui l'entoure. Elle est l'élément plastique à la surface duquel se vérifie l'absoluité de la production. Elle ne contient rien mais montre tout. La sculpture termine d'enceindre un corps en construction. La musique constitue en quelque sorte son squelette, la peinture une pure peau, sans disposer encore de la chair que seule la sculpture apporte en tant que cachée, et pour ainsi dire inexistante, mais la définissant intégralement.

Pratiquer la musique, la peinture, la sculpture permet à l'homme de rejouer la pièce de la création universelle à chacun de ses actes. Il peut les dissocier car il en est lui-même la synthèse. Il est l'archi-œuvre d'art. Auteur et personnage d'un univers qu'il revêt de sa forme, en laquelle le procès se cristallise.

L'odyssée s'achèverait donc là, une fois l'Idée rivée aux parois anthropomorphes de la statuaire... C'était sans compter sur la nature même de l'Idée qui est avant tout un *acte*, celle-ci a soif d'infini, et désire y revenir. L'œuvre ne l'enserme que pour mieux l'enjoindre au développement. La sculpture n'est pas son aboutissement, bien qu'elle soit l'enveloppe la mieux adaptée pour recueillir et faire avancer l'auto-affirmation de dieu dans le fini. Plus qu'un cap, elle est une face de l'absolu. Celui-ci y apparaît comme chose, réel. Son autre face est la poésie, en tant que forme d'art dans laquelle il pourra se manifester comme idéal. D'elle, le côté réel n'est pas dissocié ou opposé, c'est ensemble qu'ils forment un tout que l'absolu contient originairement, sans qu'aucune différence n'y soit insinuée, puisqu'il est le fondement

189 *Ibid.* p. 296 (§133) < 627 >

190 *Ibid.* p. 289 (§125) < 619 >

de celle-ci, se maintenant hors d'atteinte. Cette division des arts plastiques en deux unités, réelle et idéale, équivaut à une tentative de reconstituer artificiellement le simple produire absolu. Celui-ci est finalement le premier modèle de l'art : « tout art est copie directe de la production absolue ou de l'auto-affirmation absolue ». Or, il faudra bien faire apparaître cet acte à travers un réel, une forme particulière. Il y aura fatalement discord. La plus parfaite (in)adéquation que l'art peut cependant proposer culminera dans les arts de la parole.

Ceux-ci reprennent dans leur propre sphère les deux faces sous lesquelles se présentent à nous l'univers, les comprennent dans un objet « totalement illimité », *non contraint par sa peau*. La poésie, contrairement à l'art plastique, se donne *directement* comme un produire. Elle s'accorde au mode de production de l'univers comme Verbe coagulé de dieu, tout en lui restituant une vie, en vertu du corps ductile qu'est le langage. Nous pouvons comprendre le langage comme « expression immédiate d'un *idéal* – du savoir, de la pensée, de la sensation, de la volonté *etc.* – dans un *réel* », et ajouter « il est lui-même, dans cette mesure, une œuvre d'art¹⁹¹ ». Conçu comme médium, il permet la réintégration de l'Idée dans une enveloppe qui ne la tue pas, et n'entrave pas ses mouvements. Une conversion peut s'opérer et le Verbe parlé renaître. Il sera alors le « symbole le plus adéquat de l'affirmation absolue ou infinie de dieu, parce que celle-ci se présente *ici* à travers un réel, sans cesser d'être idéale ». Quoi qu'il exprime, il est d'abord vie de l'Idée pourvue d'une simple « enveloppe transparente » (ici aussi, un minimum de matière). Il est activité productrice sans scories. Marquet le définit comme « résolution du concret », le point « où la forme particulière est reprise dans la forme absolue – où le son est immédiatement sens et réciproquement¹⁹² ». Le langage est une pure mère, enfantant sans s'encombrer de rejets.

Le langage vient mettre un terme au règne des formes finies, détachées les unes des autres : en lui « tout repose comme en un ». Il contient tous les sons et toutes les sonorités. « Dans la construction interne du langage-même, chaque détail est déterminé par le tout ; il ne peut y avoir une seule forme, un seul discours isolé, qui n'exige le tout. ». À ce titre, il est l'image parfaite de l'univers, aucun de ses éléments ne peut subsister de manière isolée, le sens qu'il porte dépend de celui accordée aux autres. Marquet parle de « chaos restauré¹⁹³ ». La confusion atteint une intensité telle qu'elle s'y présente comme unité.

« Comme dans la chair du corps humain toutes les différences de couleur s'abolissent, donnant naissance à leur plus haute indifférence, de même le discours est la matière de tous les sons et tons réduits à l'indifférence.¹⁹⁴ ». Le langage est une masse diaphane et vivante, un corps non comprimé par sa peau. La poésie conçoit des formes singulières à partir de cette

191 *Ibid.* p. 169 (§73) < 482 >

192 *Op. cit.* p. 261.

193 *Ibid.*

194 *Philosophie de l'art, op. cit.* p. 302 < 635 >

matière vive par laquelle la raison passe sans qu'aucun intermédiaire ne se mette en travers de sa route. La valeur du langage ne dépend pas là de ce qu'il peut ou ne peut pas dire, ce n'est pas son aptitude à communiquer qui est en jeu. Bien plutôt est-il envisagé en tant que principe créateur, c'est son mouvement plastique d'accueil de l'idéal qui importe. Quand le Verbe mort fait la chair du monde, l'homme en le parlant l'éveille et l'anime. Il rejoue ainsi à l'envers l'acte de dieu par une action symbolique.

Les arts de la parole sont à entendre comme « le côté *idéal* du monde artistique¹⁹⁵ ». Si nous considérons ensemble les deux faces, nous pourrions donc définir l'art en général comme *chute ascensionnelle*. L'art plastique ne s'aligne pas sur le langage, il ne s'agit pas d'en faire un modèle mais de l'inclure dans un même mouvement à double sens.

« Quelle folie de préférer des dieux dont on parle à des dieux que l'on voit ?¹⁹⁶ ». Ainsi vitupérait l'orgueilleuse Niobé désirant attirer sur soi les regards des Thébaines dirigés vers l'invisible et divine Léto. C'était avant que celle-ci ne lui inflige un bien solide malheur et lui démontre ainsi qu'entre parler et voir il n'y a de distance qu'une déesse ne saurait parcourir.

Paroles et voies de salut

Les arts de la parole permettent d'engager l'absolu dans un nouveau développement. Se faisant happer dans l'universel du langage, la poésie aura pour rôle de le présenter sous la forme du particulier, sans pour autant le chasser dans le concret. « *L'en-soi* de la poésie est celui de tout art : il est présentation de l'absolu ou de l'univers dans un particulier. ». Pour y parvenir, la poésie n'aura pour matière que la *possibilité*. C'est celle-ci seule qu'elle pourra modeler. « Le sens poétique consiste à n'avoir besoin pour l'effectivité, pour la réalité, que de possibilité. ». Elle constitue la face minimaliste de l'art : cause légère aux considérables conséquences. Les dieux grecs n'ont de corps que de mots et n'en sont pas moins tout-puissants¹⁹⁷. Ils représentent les constructions ultimes de la poésie faisant ainsi preuve de sa capacité à concevoir des formes parfaitement isolées atteignant un degré maximum d'effectivité. La poésie, au même titre que l'art plastique, doit « posséder son propre mouvement indépendant et, par là-même, sa temporalité intérieure¹⁹⁸ ». Elle féconde le temps d'où naissent ses figures immortelles. Le langage ne séjourne donc pas à l'état de chaos. L'absolu suivant son cours devra se présenter dans un poème aux traits de plus en plus nets.

195 *Ibid.* p. 174 (§74) < 486 >

196 OVIDE, *Les métamorphoses*, 6, 170.

197 « Celui qui se demande encore comment des esprits aussi cultivés que les Grecs ont pu croire à l'effectivité de leurs dieux, comment Socrate a pu ordonner des sacrifices, comment Xénophon, disciple de Socrate, a pu, en tant que chef d'armée, pratiquer personnellement des sacrifices au cours de sa fameuse retraite etc. – celui qui pose ce genre de questions, prouve seulement qu'il n'est pas encore parvenu au degré de culture où c'est l'*idéal* qui est l'effectif, et bien plus que ce que l'on nomme habituellement ainsi. » *Ibid.* p. 84 (§29) < 391 >

198 *Ibid.* p. 303 < 635 >

Nous retrouvons, au sein des arts de la parole, un développement analogue à celui vécu par les arts plastiques.

Ce développement n'est nullement historique. Comme dans le cas des arts plastiques il ne s'agit pas de détailler les différentes périodes d'un procès ordonné chronologiquement. Schelling cherche à observer la relation entretenue par l'art avec l'absolu, il s'agit donc de respecter un « ordre scientifique¹⁹⁹ » s'élevant au-dessus d'une considération se réglant uniquement sur l'histoire. D'où la nécessité de construire, et non pas seulement observer. Nous relaterons rapidement ici le cycle parcouru par les arts de la parole que nous pourrions nommer *conjunctif*, visant à quitter la fausse perfection de l'unité chaotique qu'est le langage pour rejoindre la véritable unité close et complète de l'absolu. Les puissances par lesquelles se déploient la poésie se présentent dans une gradation en trois parties : d'abord la puissance où domine la « particularité ou la différence », puis celle du règne de « l'identité » et enfin celle où « unité et différence, universel et particulier ne font qu'un²⁰⁰ ». À savoir : la poésie lyrique, la poésie épique et le drame (ou tragédie).

Poésie lyrique

L'individuation de l'absolu, depuis le langage, est amorcée dans la poésie lyrique. Celle-ci correspond à la forme réelle, moment de domination de la particularité. Le sujet composant la poésie lyrique est très présent dans sa production, lui permettant de présenter son état dans une gamme variée d'émotions. La continuité est obtenue par dispersion, orientée par une libre subjectivité au commandement. Elle est rythmée à la manière d'une pièce musicale dont les sons successifs proviennent d'une même source subjective. Les thèmes seront « passionnés en général²⁰¹ », et serviront de « présentation de l'infini ou de l'universel dans le particulier²⁰² ».

La poésie lyrique apparaît liée à la vie publique, pour transmettre des lois ou animer les fêtes ; nous pourrions dire qu'elle accompagne le mouvement des corps et ne constitue donc pas encore un objet à part mais paraît liée avec les personnes qui la produisent ou celles qui l'entendent. Elle est faite « d'intériorité, d'effectivité particulière et présente », elle exalte le présent, l'enchanter et « s'abaisse à en immortaliser les fleurs les plus singulières et les plus éphémères ». Elle est donc par essence distraite, elle n'a pas encore le regard dirigé vers l'absolu et s'attarde sur les détails d'un monde fini, cherchant à élever une foule de phénomènes passagers à des dimensions éternelles. La poésie lyrique constitue « la sphère de

199 *Ibid.* p. 306 < 639 >

200 *Ibid.*

201 *Ibid.* p. 307 < 641 >

202 *Ibid.* p. 307 < 640 >

l'introspection et de la conscience de soi²⁰³ », mais élargie par l'art aux proportions de la cité.

Épopée

L'épopée, quant à elle, se signale par une éclipse du poète. Le sujet s'efface derrière l'œuvre qu'il construit : « le poète *n'y apparaît pas*²⁰⁴ ». Nous passons d'un extrême à l'autre, et la production s'éclaire désormais depuis l'intérieur. L'épopée est une présentation de « l'objectif *pris en lui-même* », donc de « l'agir considéré absolument et tel qu'il est dans son *en-soi* ». Elle ouvre sur un agir qui ne dépend plus d'autre chose que lui-même et se propose de concevoir « *une image de l'histoire telle qu'elle est en elle-même ou dans l'absolu*²⁰⁵ », hors du temps, des heurs et des passions.

L'infini et le fini coïncident absolument, la distinction entre liberté et nécessité est abolie. Tous les événements sont ramenés à une identité commune. La grande rythmicité qui régnait dans la poésie lyrique s'évanouit sous une chape silencieuse permettant de neutraliser toute trace de trouble et fondre l'ensemble dans une œuvre atemporelle, un univers intégral et uniforme. L'épopée se positionne dans le temps qu'elle pose elle-même et dans lequel elle fait agir ses objets. « L'épopée-même doit donc être l'immobile, tandis que l'objet est mu²⁰⁶ ». Ce qui est présenté doit être animé sans que la forme de présentation en pâtisse, le poète ne court pas après ses objets mais ils circulent dans le strict cadre qui leur est fixé. Une épopée ne peut être déterminée par quoi que ce soit qu'elle ne contient. Son début et sa fin équivalent à des coupures pures, elle déroule une histoire qui semble être « un morceau extrait pour ainsi dire de l'absolu-même ». L'unité parfaite qu'elle forme semble avoir été dégagée arbitrairement d'une masse constituant à son tour un Tout, d'où cette « apparence de contingence²⁰⁷ » qui la caractérise. Une épopée accueille aussi bien le très grand que le très petit afin de renvoyer une image de la permanence qui règne dans l'absolu. Elle s'engage dans la description des « actions apparemment insignifiantes de manger, de boire, de se lever, de se coucher, de s'habiller et de se préparer²⁰⁸ », il n'y a pas de hiérarchie des événements et tout se présente sous l'aspect de l'identité.

Le poète déploie un monde au-dessus duquel il plane, à la façon de dieu, accordant à chaque chose la même attention. Puisqu'il s'agit de présenter l'agir *en-soi*, tous les événements sont d'un poids égal, baignés du jour univoque de l'absolu. L'auteur de l'épopée n'est jamais

203 *Ibid.* p. 309 < 643 >

204 *Ibid.*

205 *Ibid.* p. 311 < 646 >

206 *Ibid.* p. 314 < 648 >

207 *Ibid.* p. 316 < 651 >

208 *Ibid.* p. 316 < 652 >

ému et s'abstient d'entrer dans le cercle qu'il trace, lorsque celui du poème lyrique est partout perceptible à travers les lignes, demeurant lié à son objet.

Développement tragique

Ces deux genres se réconcilient en un troisième désigné comme « le fruit tardif de la culture ultérieure²⁰⁹ » : le poème tragique, en tant que *drame*. Celui-ci présente un conflit déclaré entre liberté et nécessité. La construction des arts de la parole se résout dans la prise de conscience du déchirement, l'ouverture à l'opposition. Or, cette lutte ne devra pas aboutir à la victoire ou défaite de l'une sur l'autre, les deux forces devront se maintenir dans une parfaite égalité. Seul cet équilibre tendu peut permettre de « rendre objective l'indifférence vraie et absolue qui est dans l'absolu et qui repose non sur une simultanéité mais sur une égalité ». L'une n'est pas réduite à l'autre, bien plutôt se dressent-elles dans un pur face à face duquel nulle ne peut sortir vaincue ou victorieuse. Celui-ci prend place au sommet de l'art et constitue son « apparition la plus haute²¹⁰ ». La tragédie antique n'est pas la simple synthèse de l'épique et du lyrique mais la suprême manifestation de l'art. Pour reprendre la formule de Jean-François Courtine, « le drame est le *phénomène* de l'art, son phénomène essentiel, celui où il trouve son essentialisation ultime²¹¹ ». Il pose l'antagonisme entre fini et infini comme tel. L'art met à nu son propre principe et présente, pour ainsi dire, la forme crue de son activité. Comment est-ce que cela se produit ?

L'art ne déroge pas à sa loi, nécessité et liberté devront apparaître comme symboliques. Des symboles permettront de rendre vivants ces concepts universels, les animer par représentation. Ce seront les *personnages* : « la nature humaine étant, d'une part, soumise à la nécessité et, d'autre part, seule susceptible de liberté ». Ceux-ci joueront le rôle de formes déterminées, de « natures chez lesquelles liberté et nécessité sont associés ». La tragédie est productrice d'individus mis aux prises avec ce qu'ils sont (un mixte de liberté et de nécessité), elle élève des arènes d'humanité. Mais encore faut-il que les deux forces soient montrées dans l'affront comme égales.

La « régularité éternelle » que présente l'épopée ne peut convenir. La nécessité ne s'y manifeste pas, rien ne se dresse contre, aucune antithèse. Elle ne peut donc ébranler l'âme, qui reste impassible devant un tel objet absolu, où « l'identité pure est présentée *comme telle* ». Pour que l'âme soit touchée, c'est le conflit sans concession qui doit apparaître objectivement

209 *Ibid.* p. 345 < 687 >

210 *Ibid.* p. 347 < 690 >

211 COURTINE Jean-François, *Extase de la raison, essais sur Schelling*, Galilée, Paris, 1990, p. 108.

(et non plus seulement subjectivement comme dans le poème lyrique). L'action devra donc non pas être représentée « dans le récit, mais elle-même et effectivement (où le subjectif est présenté objectivement) ». Les personnages du poème dramatique suscitent la sympathie. Nous les investissons et ils s'individualisent bien plus vivement que dans l'épopée où le narrateur s'écarte volontairement de l'action pour nous rallier par son seul récit.

Le drame ne donne le dessus ni à l'événement ni aux personnages mais les situe sur un pied d'égalité, il se fait « action et acte ». Ces actes paraissent comme procédant directement de ceux qui sous nos yeux les commettent. Ils sont le moyen de conférer une réalité à l'état intérieur du sujet (réflexions, passions etc.) et le porter à l'extérieur, emportant le spectateur et le personnage d'un même mouvement. Ainsi assistons-nous à une action en même temps que nous y participons (sans que ces deux activités néanmoins se confondent), celle-ci gagnant par là une véritable effectivité. Les personnages ne sont pas seulement un miroir mais une image vivante nous invitant à nous approcher du reflet dont ils tendent à sortir. Ceux de l'épopée, quant à eux, font en quelque sorte office d'outils permettant d'arriver au *dénouement*, sur lequel toute l'attention est portée. Ils sont des individus *en vue de* l'action. La tragédie tisse une trame commune entre les spectateurs et les formes qu'elle produit, ce n'est plus le réceptacle adéquat d'un geste mais l'étoffe d'une activité. Elle répond exactement à l'impératif posé plus tôt, lors de la définition du poème en général : « La poésie n'a d'autre fin que soi, même si elle produit hors d'elle la sensation < *Empfindung* > qui est en elle.²¹² » L'œuvre parfaitement close s'engendre au-dehors et pose un effet non autre qu'elle-même, générant son dénouement perpétuel, une action permanente. Elle pose une situation dans laquelle s'exacerbe la contradiction entre liberté et nécessité définissant la nature humaine.

Création et destin

Comme nous l'avons vu plus haut, cette contradiction est l'écho immédiat de celle éprouvée par le dramaturge. Schelling reprend presque exactement son texte de la dixième de ses *Lettres* au sujet de la tragédie. Le génie *s'expose* dans la tragédie, l'œuvre met à nu l'absolu en lui donnant forme de destin comme *action créatrice*. L'œuvre tragique ne porte pas l'accent sur son dénouement, à la limite nous pouvons dire qu'elle n'a pas d'issue, grâce à l'oracle elle se donne comme progression nécessaire et libre vers l'absolu, elle aboutit à ce qui est déjà de tout temps, donc à rien. De même, le génie au fil de ses œuvres, le long de l'histoire de l'humanité tisse un poème infini, chaque fois fini dans les œuvres qui le composent.

Le destin libère le héros de sa liberté, comme il le fait du génie dont est né le héros. La

²¹² *Philosophie de l'art, op. cit.* p. 305 < 639 >

mort du personnage *est* la vie du poète comme génie. La vie géniale de l'œuvre se paie de la mort de celui qu'elle engendre. La représentation génère l'espace de son expiration duquel elle naît comme *présentation*. Le spectateur lui-même *doit* mourir dans l'opération, il doit mourir en tant que spectateur pour être mis face à l'antagonisme entre liberté et nécessité qui le fait *homme*.

C'est le *chœur* propre à la tragédie grecque qui rend possible ce meurtre renversant les lois de l'art par ses propres lois. Il rabat sans cesse l'action sur elle-même, afin qu'elle puisse s'étirer sans contrainte et apparaître parfaitement pleine, intensive. Grâce à lui, l'œuvre peut former un tout assumant jusqu'aux impressions des spectateurs. « Son rôle [du chœur] était d'anticiper les émotions du spectateur, les mouvements de son cœur, sa sympathie, sa réflexion, donc de ne pas le laisser libre, mais de l'enchaîner au moyen de l'art.²¹³ » La pièce démolit alors la limite entre extérieur et intérieur, il n'y a plus personne pour seulement *y assister*, elle prive de force l'auditeur de sa passivité. Le théâtre disparaît presque, au profit du seul spectacle auquel plus rien n'échappe. La première intention du chœur est de mener l'œuvre à sa propre fin, à ce point d'achèvement où la tragédie « ne laisse rien hors d'elle et attire même en quelque sorte dans son cercle la réflexion qu'elle suscite, ainsi que l'émotion et la sympathie.²¹⁴ » Durant la tragédie ce cercle n'a plus de limite, plus de centre, si elle produit ses effets hors d'elle, son espace s'étire à l'infini, nous ne lui faisons plus face comme c'était le cas avec la sculpture mais *nous y sommes*. Elle ouvre sur un état où l'humanité est donnée comme pure présence, les personnages du drame symbolisent la force contradictoire à laquelle s'est exposé l'auteur et la restituent sur une scène illimitée.

Le système de l'art est mû par une *énergie tragique*, il s'accomplit dans l'intensification maximum de ce qui lui permet d'exister en tant qu'art : la représentation. Tout se passe comme si, arrivé à son terme, il découvrirait son impossibilité. Il ne progresse que vers sa chute, comme Œdipe cherchant le criminel qu'il est lui-même. *Pendant* la représentation de la tragédie l'art se voit privé d'œuvre, il n'y a plus de distance entre elle et le spectateur. Entre son début et sa fin se produit un pli dans le temps dans lequel il n'y a plus de spectateurs, seulement des hommes articulés par la parole. L'œuvre n'apparaît donc comme telle qu'une fois la représentation terminée. L'exil achevant Œdipe ramène le public à la vie, s'étant lui-même tué durant la pièce dans laquelle il peut maintenant se reconnaître.

La tragédie met en scène l'opération du génie par laquelle l'artiste s'oublie dans sa production pour finalement l'admettre absolument comme sienne. Le poème tragique est conscient *pour* le spectateur, il réfléchit à sa place par le chœur, il ne peut donc être entendu

213 *Ibid.* p. 360 < 706 >

214 *Ibid.*

que de l'intérieur mais de partout, de même qu'une sculpture ne pouvait être vue que de l'extérieur mais de tous côtés.

Lorsqu'on assiste à une tragédie, elle nous *comprend* et ce n'est qu'après que nous pouvons *la comprendre*, éventuellement comme nous le faisons maintenant. Ce qu'elle amène à la compréhension est la coïncidence entre liberté et nécessité, qu'il nous a été donné de vivre librement sous contrainte. Expérience désormais faite nôtre. La tragédie nous réalise avant que nous la réalisions. C'est une visite guidée de soi dans une réalité créée absolue. Je suis les personnages au cœur du conflit qui est le mien. La tragédie c'est moi.

Fin et origine de l'art

La tragédie comme phénomène ne retrouve son objet qu'une fois terminée. Prise en elle-même, elle est informe, puisque sans limites. Elle est ultime absence de forme, et par là assimilable au *chaos*. « C'est l'informité absolue qui est la forme suprême, la forme absolue où l'infini se saisit dans un fini sans être touché par ses limites²¹⁵ ». La tragédie constitue l'œuvre sans délimitation, donc la juste fin de l'art. C'est la fin du règne des dieux, le héros tragique ne peut s'appuyer sur leur aide, affrontant directement son destin, il est « obligé et contraint de livrer seul son combat²¹⁶ ». Il n'y a rien qui puisse agir de l'extérieur, pas d'intervention, s'ils apparaissent c'est seulement soumis à la force de la nécessité donc pris eux-mêmes dans les rets du destin et n'agissant pas en leur nom, « ils se plient au sort humain²¹⁷ ». Ce sort sur lequel rien n'a d'emprise est le chaos même, sans recul. Il n'y a pas de hiérarchie, qu'une immense confusion dont l'homme assume pleinement les conséquences. Il est l'absolu dominant le désordre puisqu'il l'admet pour sien, le contraignant à la cohérence par la chute qu'il s'offre comme opposition libre au monde nécessaire. Nous pouvons voir dans ce chaos *reconnu* (démasqué) par la liberté, le germe d'un nouveau commencement.

La tragédie est la fin aussi bien que le début de l'art, le lieu vers lequel toutes ses formes s'acheminent comme vers leur accomplissement *et* celui d'où elles naissent ; le berceau des dieux à venir, à partir du « fragment le l'absoluité de dieu²¹⁸ », c'est-à-dire du génie. La tragédie apparaît comme le principe théogonique des différentes formes de l'art. À la fois la forme absolue les contenant toutes à l'état déployé, et le chaos les accueillant toutes en puissance. Le drame comme totalité signe l'achèvement des arts de la parole qui peuvent alors « tendre à revenir à l'art plastique », « ils ne peuvent plus continuer à se former ». C'est l'événement paroxystique de la puissance idéale de l'art, qui correspond *exactement* à son

215 *Ibid.* p. 154 (§65) < 465 >

216 *Ibid.* p. 357 < 702 >

217 *Ibid.* p. 357 < 703 >

218 *Ibid.* p. 150 (§63) < 460 >

déclin dans le réel. « Dans le chant, la poésie revient à la musique, dans la danse elle revient à la peinture, partie comme ballet, partie comme pantomime, dans les arts de la scène elle revient à la plastique proprement dite, qui est une plastique vivante.²¹⁹ » Là-dessus, le système se clôt et l'art tourne sur lui-même au rythme de sa perfection organique récapitulant la vie de l'univers comme acte de l'homme.

Omniprésence bifide de l'homme

La forme à laquelle n'échappe jamais l'art est *l'humaine*. Elle constitue l'unité de toutes les puissances, permettant de la dévoiler sous ses différents aspects, plastiques, verbaux et équilibre des deux. Mais si le but tant recherché de l'art est de trouver l'absolu, n'est-il pas étonnant qu'il tourne toujours autour de l'homme ? Pourrions-nous soupçonner Schelling d'anthropomorphisme, réduisant ainsi sa philosophie de l'art à l'examen d'un problème local ?

L'homme est le goulot d'étranglement signalant le passage de l'art divin à l'art humain. Dans cet écoulement de l'un à l'autre, transition de l'infini au fini, il se connaît *producteur* capable d'engendrer un absolu *second* dans lequel peut *s'appréhender* l'original.

La *seule raison* pour laquelle ce second prend une forme humaine c'est qu'elle est conçue par l'homme. L'anthropomorphisme s'avère donc absolument contingent et alors parfaitement conséquent. Il est *nécessaire*, l'homme ne pouvant se découvrir sous une autre forme que lui-même, de même que l'univers a précisément la forme de dieu. S'il en avait une autre, dieu ne pourrait pas s'y connaître. La liberté de l'homme implique qu'il ne pouvait pas ne pas se donner dans l'art une autre figure que la sienne. Faire preuve de son absoluité implique qu'il *se représente*. Nous pouvons bien sûr concevoir cet acte comme une sorte de louange que l'homme se fait à lui-même, une manière de chanter sa propre gloire en se plaçant au centre de la création. Mais il est également possible de l'interpréter comme soumission au destin, une reconnaissance de ses propres limites. L'homme est une étonnante créature contrainte à l'éternelle production de sa propre effigie. Il est *à la fois* le seigneur du monde, humanisant, recréant à sa propre image tout ce qui passe entre ses mains *et* le misérable incapable de faire autre chose, de connaître l'univers autrement que par son corps. Cette indigence, l'artiste la traîne fatalement de tout son long, mais la prenant en charge, à bras le corps, il se la rend comme grandeur, à la manière du héros tragique subjuguant le destin à l'instant de sa chute. L'art en l'homme trouve les limites d'un lieu où s'éveille constamment la force faite sienne de l'infini en marche.

L'art a pour message et médium l'homme, à l'image de l'absolu qui ne trouve rien d'autre que soi dans l'acte de création de l'univers. Or, la création artistique offre une infinie

219 *Ibid.* p. 384 < 735 >

variété d'expressions de la même forme humaine. Les reflets ont différentes intensités, les puissances s'organisent comme arts plastiques et arts de la parole, deux faces : réal/idéal. La médiation entre les deux est assurée par l'homme faisant office de principe dynamique, insufflant à l'ensemble sa force toujours la même.

Si nous reprenons la construction que propose Schelling et tentons de lui attribuer un rythme général voici ce que nous obtenons : une concrétion progressive allant de la musique à la sculpture comme point d'orgue parachevant l'objectivité d'une forme qui se tient en elle-même et correspondant au moment de la découverte de la figure humaine comme symbole de l'univers, puis sa décomposition dans la sphère idéale, domaine de la parole parcourant les champs subjectifs et objectifs du lyrique et de l'épique, jusqu'à atteindre la tragédie. Cette opération de division au cours de laquelle nous retrouvons constamment l'unité perdue est rendue nécessaire par la considération implicite que Schelling propose de l'homme comme créature située *exactement* entre réel et idéal et pour ainsi dire déchirée entre les deux. L'art apparaît alors comme moyen de rendre *effective* cette lutte et assumer le statut d'être étrange comme « mixte d'immortalité et de mortalité ».

La bouche comme nid de langue à homme

L'art est le moyen mis au point par l'homme pour ne pas s'emmurer en lui-même, grâce à lui, il *produit* son moi, l'expose. De ce même geste il le tue comme sien et le ranime en tant qu'autre (qui est lui). Cet acte unique à double sens (meurtre/résurrection), imite l'absolu en tant que « produire éternel²²⁰ ». Pour le comprendre, nous devons revenir au centre du système et regarder activement notre propre forme. Nous nous écarterons donc quelque peu du texte de Schelling pour nous diriger vers les pistes de réflexion qu'il sous-tend et développer ses virtualités.

Est-ce que la forme humaine prise en elle-même permet de déduire la possibilité de ce mouvement ? Est-ce que cette division trouve écho dans la figure de nos corps ? Nous avons vu que la forme humaine concentrait en elle les attributs de l'univers, mais peut-on aussi y lire un signe physique du passage entre les deux êtres qui articulent l'homme jusque dans ses tréfonds ?

Il est un creux qui accueille en lui l'extérieur, Schelling parle de la « cavité du corps²²¹ ». Pas seulement de la poitrine donc mais du corps tout entier. Et c'est en lui que se prépare les œuvres à venir, expulsées par le génie. Les arts de la *parole* < *redende Kunst* > sortent de la *bouche*, ce ne sont pas « les arts de l'écriture ». Les mots prononcés sont la part

220 *Ibid.* p. 170 (§73) < 482 >

221 *Ibid.* p. 278 < 606 >

idéale de la production artistique mais toujours pensés comme événements physiques, dont la force maximale se manifeste dans la tragédie. La bouche est le trou d'où sortent les puissances poétiques, préformées dans l'atelier intérieur, à la manière des produits de la nature en germe sous terre et n'aspirant qu'à se développer en surface. Le sens sur lequel le langage ouvre, n'est pas du sens « pur », il apparaît toujours *enveloppé* dans la très fine matière des mots²²². C'est pour cette raison que nous sommes autorisés à désigner le langage comme plastique, les œuvres qu'il pose ont *la plus légère couche de peau possible*. Là où l'essence luit le plus fort à travers celle-ci. L'homme profère, grâce à l'action de sa langue, des *corps*. Il rend possible une constante *ré-incarnation* de l'univers comme Verbe mort de dieu et offre aux choses une seconde vie à son image.

La langue est le seul muscle du corps qui n'a pas de peau, sa surface est à nu, ses gestes donnent forme au souffle, modèle le vent d'où naissent les arts de la parole. Cette dernière est l'autre de l'homme, le plus proche et le plus loin de lui-même. Le plus proche parce qu'elle constitue une création *presque* sans médium, souffle seul. Le plus loin car elle n'a *presque* plus d'objectivité, s'offre quasi sans corps. Les personnages de la tragédie sont des hommes sortis des bouches, des trous, des acteurs. Lors du drame, la tension atteint son plus haut degré et l'homme se retrouve dans son déchirement. Les sons s'articulent en symboles concrets, Œdipe est la voix de Sophocle faite corps, comme si elle avait finalement trouvé sa véritable texture dans celui qui joue. La tragédie, par le jeu oscillatoire entre le personnage (verbal) et l'acteur (de chair), présente directement des mots recouverts de peau, c'est donc là que les arts de la parole peuvent légitimement s'épanouir.

Il ne s'agit pas ici de transformer le sens du texte de Schelling mais de le réaffirmer dans une forme qu'il contient à l'état de possibilité. La forme humaine s'isole du reste du monde par sa peau, nous avons vu qu'elle présente l'univers en miniature, la couche qui nous sépare des choses symbolise donc l'indépendance et la fermeture de l'univers sur lui-même. Si nous *sommes* c'est que nous nous distinguons du fond de l'espace, comme le font toutes les œuvres, jusqu'aux discours poétiques. « La peau de la tomate maintient la tomate dans sa peau²²³ » remarque l'écrivain Nathalie Quintane. Sur ce point, il en va sans doute de l'homme comme des tomates. À la différence non négligeable que ce premier possède une bouche. Celle-ci est révélatrice d'une possibilité de rencontre entre l'intérieur et l'extérieur, c'est un passage par lequel peut fuir la raison et se libérer de l'organisme pour se reproduire au-dehors en s'intégrant dans le langage comme élément réel, rejouant ainsi le procès de l'auto-affirmation de dieu.

²²²La poésie est toujours menacée par la finesse des formes qu'elle fait jouer entre elles. Ce côtoiement les met en danger, elles risquent à tout moment d'expirer, se refroidir et se taire. « Taisez-vous, taisez-vous, leur-dis-je ; – à qui ? – Les mots perdent leurs peaux, ils sont nus et froids dans ma main. » DAUMAL René, *Le Contre-Ciel*, Gallimard, Espagne, 2020, p. 84.

²²³ QUINTANE Nathalie, *Remarques*, Cheyne, Paris, 1997.

Ne perdons pas de vue que la philosophie elle-même naît d'une bouche poétique : « les premiers rudiments de philosophie, dont le commencement est partout le concept de l'infini, appaurent d'abord dans des poèmes mystiques, tels les chants orphiques mentionnés par Platon et par Aristote²²⁴ [...] ». Le chant est une voix de haute matérialité dont la philosophie n'est que l'épuration, cherchant à rendre plus clair l'infini qu'elle communique, à l'enserrer d'une enveloppe plus fine et assurer une plus grande transparence.

La parole répète l'organisme, exprime au-dehors l'activité infinie qu'il porte en lui en le réintégrant dans un fini, sorte de peau souple, sonore. La pièce de Sophocle couchée sur le papier n'est qu'une poésie froide, seule la chaleur d'une voix la réanime, elle est alors portée par l'exhalaison humaine, modelée par des syllabes vécues. Il y a dans ce phénomène une sorte de préfiguration de l'Incarnation, la raison humaine se glisse dans le souffle comme dieu dans le christ. Et ce qui sépare le christ de dieu, c'est sa peau.

Par la parole, la raison s'avance, pénètre dans le monde et lui insuffle le mouvement de l'homme. Nous retrouvons l'écho de cette idée jusque dans la *Philosophie de la mythologie* : « la langue la plus humaine est celle qui ressemble le plus à la marche humaine, elle unit douceur et majesté, liberté parfaite de mouvement et détermination.²²⁵ » La parole est notre second corps idéal, laissant le premier derrière-soi. Dans la tragédie pourtant les deux semblent presque correspondre. Œdipe avance irrésistiblement, fatalement, au rythme de sa langue, le personnage la déroule en même temps qu'il est développé par elle, agissant comme substitut plastique de son destin. Or, la tragédie est aussi première dans la décrépitude de l'art puisque son dispositif scénique nécessite tout un appareil la faisant revenir à l'unité plastique, faisant d'elle une sorte de *mort continuée* et replongeant dans le cycle disjonctif. Objet parlé et parole objective, nous pouvons toujours la considérer selon ces deux aspects (réel ou idéal) mais jamais les deux en même temps, et c'est au prix de cette impossibilité de trancher que la tragédie peut être considérée comme le moment où l'art est élevé à son ultime degré d'intensité, tout en manifestant l'irréparable tendance à revenir à la simple sphère plastique. Parole et corps s'encombrent et s'entraînent dans la seule forme susceptible de conserver intactes leurs forces respectives.

224 *Philosophie de l'art*, pp. 112-113 (§42) < 421 >

225 *Op. cit.*, p. 363 < 413 (547) >



Dans le film *eXistenZ* (1999), réalisé par David Cronenberg, Allegra Geller (ci-dessus) montre le trou de sa bouche à Ted Pikul inquiet d'avoir eu le corps percé afin d'être branché à un monde parallèle dans lequel les deux personnages se trouvent sans doute déjà.

S'ouvrant et exposant sa béance, Allegra fait répondre sa bouche à la définition posée par Ted :

« *they open right into your body...* ».

Peut-on retrouver le trou de nos corps partout ailleurs enveloppés de peau dans le système même de Schelling cherchant à construire l'art comme organisme ?

Corps jetés dans la vie de l'histoire

Pour l'heure, nous avons essentiellement développé le côté spéculatif de la *Philosophie de l'art*, mais nous ne devons pas négliger la façon dont l'art se manifeste également dans l'histoire, ce que nous appelions plus tôt l'odyssée horizontale, c'est-à-dire la progression historique de sa forme. Les productions artistiques sont des formations autonomes, mais elles ne sont pas pour autant engendrés au hasard, par caprice. Elles forment à elles toutes un ensemble organique, un poème concret élané vers l'infini, dont la composition se dévoile au fur et à mesure que passe le temps. L'art ainsi compris comme développement parallèle à l'histoire n'est jamais achevé. Il est prononcé par l'absolu d'une phrase qui ne se termine pas, compréhensible ponctuellement mais jamais dans sa totalité

puisque personne n'en voit le point. Le corps qui contemple les œuvres est lui-même jeté dans l'histoire, et ne peut exercer sur elles qu'un point de vue daté, il est dans une certaine posture temporelle vis-à-vis de l'objet.

Lorsque Schelling évoque l'hostilité que manifeste Platon à l'égard des poètes, il souligne le fait que l'homme ayant conçu *La République* exerçait lui-même un « point de vue déterminé » l'incitant à condamner effectivement les arts poétiques. D'ailleurs, Platon ne les désapprouvait pas en bloc, puisque nombreux sont ses textes présentant une « louange de la poésie inspirée ». Schelling décèle chez lui une réprobation partielle de l'activité artistique, alimentant seulement « une polémique contre le réalisme poétique », s'expliquant par « un pressentiment de l'orientation qu'allait prendre l'esprit en général, et la poésie en particulier²²⁶ ». Platon s'insurge contre la poésie de son époque, portant le caractère du fini et de laquelle il ne voit pas la fin et la direction qu'elle prend vers l'infini, qui ne s'épanouira que dans la « poésie chrétienne ». Le philosophe grec, à contre-courant de la culture de son époque (« une plante exotique en territoire grec ») désire déjà entendre les fragments du futur poème universel, qui ne se développera que plus tard. Il est situé à un sommet de l'histoire duquel il ne peut évidemment pas saisir l'antithèse entre la poésie antique et moderne, chose que peut faire Schelling en 1802 et donc s'élever « à une idée et à une construction plus englobante de la poésie que lui ».

Le philosophe allemand s'admet redevable à « l'expérience du temps ultérieur » qui lui a permis de développer une sensibilité autrefois impossible, et considérer *maintenant* la limite que s'imposait l'art grec, refusant d'ouvrir son univers à une infinité qui ne pourrait être résorbée, comme « sa belle limite ». Platon voyait les qualités de l'art contemporain comme des défauts, c'était un voyant encore aveuglé par la nuée désormais dissipée de laquelle s'enveloppait le futur. Il regrettait le visage que l'inflexion moderne allait bientôt donner à l'art en réalisant son aspiration à l'inconditionné, quittant la sphère de la nature pour se tourner vers celle de l'histoire. « La religion chrétienne et, avec elle, la tendance intellectualiste qui ne peut trouver dans la poésie ancienne ni sa pleine satisfaction ni même les moyens de se produire, se sont forgé une poésie et un art propres où elles les trouvent : ainsi sont assurées les conditions d'une conception de l'art, ainsi que de l'art ancien, parfaite et tout à fait objective.²²⁷ » Ainsi Platon rechignant à emprunter les voies prises par la poésie grecque était un paumé sublime, une sorte de moderne anachronique, dont les écrits témoignent *mutatis mutandis* d'une position tout à fait analogue à celle défendue par Schelling, se trouvant en mesure de parler pour lui.

226 *Conférences sur la méthode des études universitaires, op. cit.*, p. 39 < 368 (344) >

227 *Ibid.* p. 39 < 369 (347) >

Cassure et pansement moderne

Le philosophe neuf, du fait de sa position historique, est seul en mesure de construire l'art dans son opposition entre poésie antique et moderne. Il connaît la fracture entre ces deux mondes. La modernité s'ouvre avec la possibilité de les comparer, de constituer un modèle permettant de faire tenir face à face deux modes de relation divergents de la conscience avec l'infini. L'art antique et l'art moderne poursuivent le même but, c'est-à-dire la présentation de l'absolu, mais ils le font différemment, produisant un « contraste général et formel²²⁸ » parcourant l'histoire de l'art. Le système de Schelling est tributaire de cette opposition et s'ordonne autour d'elle, mais nous verrons qu'elle ne constitue pas une forme figée mais orientée vers ce qu'elle ne peut inclure et comprendre.

Au premier abord, l'antiquité semble correspondre à une période autrement plus propice au développement de l'art que la nôtre, les individus vivent en paix avec l'infini, en son sein. Les Grecs sont parvenus à une complète indifférence entre l'universel et le singulier grâce à l'élaboration de leur mythologie symbolique. Celle-ci constitue un « second monde²²⁹ », où règne une parfaite harmonie, dans lequel tous se tiennent et contenant les « développements infinis du temps²³⁰ ». Schelling aborde l'antiquité directement par la mythologie qu'elle a été en mesure de produire, et cette production unique présente une totalité se donnant comme « l'univers archétypique-même²³¹ ».

Nous pouvons lire et connaître la Grèce ancienne à travers son activité artistique. Celle-ci lie constamment l'idéal au réel, faisant descendre l'infini dans la nature par l'intermédiaire de dieux saisis comme « être organiques de nature supérieure, absolue, en tout point idéaliste ». La nature est divine et la divinité naturelle, aucune scission n'est encore survenue pour troubler cette équilibre, « infini et fini reposent encore dans une enveloppe commune²³² ». Les Grecs portent en eux le milieu qu'ils ont constitué, ils vivent et respirent leur propre monde auquel la nature peuplée de dieux s'est intégrée. Il n'y a pas de conflit entre les hommes, ils parlent tous d'une seule voix, celle du « genre tout entier » uni « par un esprit artistique commun²³³ ». La concorde de l'art est immédiatement celle du peuple et les individus séjournent dans une seule œuvre collective sans limite.

Cet état irénique des êtres cohabitant dans un espace d'indistinction entre fini et infini s'achève avec l'avènement du christianisme sur lequel s'ouvre l'ère moderne – le poème universel change de ton. L'absolu s'écarte pour s'établir à une distance infranchissable,

228 *Philosophie de l'art, op. cit.* p. 62 < 372 >

229 *Ibid.* p. 106 (§42) < 414 >

230 *Ibid.* p. 105 (§40) < 414 >

231 *Ibid.*

232 *Ibid.* p. 111 (§42) < 420 >

233 *Ibid.* p. 107 (§42) < 415 >

impossible à caresser. Il ne s'appréhende plus que d'où il n'est pas. D'une égalité avec l'infini nous passons à une relation de subordination. Nous n'évoluons plus dans une « mythologie réaliste » comme c'était le cas autrefois, mais dans une « mythologie idéaliste²³⁴ ». L'humanité effectue là une radicale bifurcation dans son rapport à l'absolu, marquant irrémédiablement son histoire et l'orientation de l'art qui l'accompagne. La poésie grecque rencontre alors son antithèse. Elle ne disparaît pas mais son monde meurt, elle ne pourra alors plus être comprise que de l'extérieur, comme témoin ou mue d'une vie perdue, reniée par le christianisme. Avec celui-ci l'humanité s'engage dans un univers où règne l'« opposition du fini et de l'infini, avec l'exigence absolue de supprimer ce contraste²³⁵ », l'espace tout entier est fendu en deux morceaux dont l'un aspire perpétuellement à rejoindre le second qu'il ne peut atteindre. Le fini ne sera alors valorisé qu'à la condition de *signifier* l'infini, entretenant une relation allégorique avec lui. Le monde change de structure et s'édifie vis-à-vis d'un dieu unique, infiniment puissant, déserteur de la nature se révélant au cours de l'histoire. Contre celui-ci, le fini ne peut opposer aucune résistance, « il y a un abandon inconditionné à l'incommensurable²³⁶ ». L'absolu échappe à la forme, et la proximité avec lui fera désormais « l'objet d'un effort et d'une tâche infinie²³⁷ », le particulier est *mis à vif*. Il est livré à l'irrationalité de l'histoire qui « n'exprime sa loi cachée qu'en manifestations²³⁸ », il gagne en liberté, mais se développe marqué par l'absence du dieu vers lequel ses regards tournent. L'unité est brisée, il n'y a plus de solution d'ensemble et « chaque individu doit accomplir, pour son compte, sa réconciliation avec l'absolu.²³⁹ ». C'est la fin d'un âge sculptural où l'espace véritable se tenait dans les limites du monde.

Anatomie historique du système

La culture moderne vit de la nostalgie d'un temps global, sans scission avec le divin, cherchant à le retrouver dans le déploiement d'une activité chaque fois personnelle, prise en charge par les individus chacun pour soi. Or, cette construction historique dont dépend le monde moderne se reflète dans le système que pose Schelling, faisant signe vers son dépassement, du moins aménageant une place pour l'univers à venir. Le refermer sur lui-même, sans qu'aucune fente ne s'y dessine d'où naîtraient les enfants nouveaux et imprévisibles de l'histoire, aurait impliqué une contradiction. Schelling ne pouvait mettre en avant l'irrationalité de l'histoire sans lui faire une place dans la construction parvenue à la déduire. Il

234 *Ibid.* p. 115 (§42) < 424 >

235 *Ibid.* p. 121 (§42) < 430 >

236 *Ibid.*

237 MARQUET, *op. cit.* p. 264.

238 *Philosophie de l'art, op. cit.* p. 300 < 633 >

239 *Op. cit.*, p. 265.

fallait prévoir un moule dynamique de l'absence annoncée. Ce moule nous l'appelons bouche. La brèche creusée dans le système est une nécessité *organique*, c'est un manque parfait et fécond d'où peuvent sortir des formes inédites sans nier la perfection du corps les ayant permises. Bien au contraire, celles-ci l'accomplissent, affirment son achèvement en prouvant sa faculté à produire de nouvelles formes absolues. Le modèle est divin (humain).

Maintenant : où est la bouche ? Comment est-elle possible ? Et quelles formes, inconnues de son auteur, en naissent ?

Religion des poètes

Le monde moderne s'est installé dans l'instabilité, « la transformation et le changement sont la loi dominante²⁴⁰ », tout ce qui est fini s'y corrode. L'infini exerce une influence abrasive sur les formes dont la perpétuelle destruction permet seulement de le signifier, sans jamais le saisir. Or, la transformation constante à laquelle il est soumis n'exclut pas que cette tendance générale puisse elle-même évoluer. Le christianisme n'est pas la solution dernière, il est destiné à être dépassé. La parole qu'il répand devra être reprise dans une figure plastique et la successivité historique qui a été introduite devra se résoudre en « *simultanéité* < *Zumal* >²⁴¹ ». Ayant converti le temps, la religion moderne devra elle-même être convertie par lui et ses « divinités idéalistes » descendre dans la nature. Le christianisme est transitoire, sa fin est de finir sans quoi il ne pourra réaliser sa destination originelle.

L'activité des poètes modernes constitue le signe de cette issue. Ils sont à l'avant-garde, du moins aux yeux du philosophe qui décèle le dessein secret de la marche du monde : « tout grand poète est appelé à faire < *bilden* > de ce monde (mythologique) encore compris dans le devenir et dont *son* époque ne peut lui révéler qu'une partie, – de faire de la partie de ce monde qui lui est révélée – un tout, afin de créer avec cette *matière sa* mythologie²⁴² ». Le poète moderne fait face à une mythologie en puissance, il condense sa propre époque pour la poser dans un monde plastique, fermé sur lui-même, reflétant la cohérence du Tout. Il est l'individu ouvrant la voie vers un univers absolu, équilibré, mais il doit le constituer par ses propres forces en assimilant toutes les ressources à sa disposition. Les poètes sont les parturientes de la forme absolue de l'histoire, ils en accouchent et l'élèvent à des dimensions éternelles. Dante, Shakespeare ou Cervantès font partie de ses hommes dont les œuvres ont le point commun de recomposer les morceaux de leurs époques particulières en une unité vivante et autonome²⁴³. Ces individus proposent une suspension chaque fois renouvelée de

240 *Ibid.* p. 133 (§42) < 444 >

241 *Ibid.* p. 134 (§42) < 445 >

242 *Ibid.*

243 Par exemple : « *Shakespeare* s'est [...] créé son cycle mythologique à lui, non seulement avec la *matière* historique de son histoire nationale, mais aussi avec les mœurs de son époque et de son peuple. Il n'y a chez

l'histoire, ils jouent le rôle de conservateurs divins, ou *réactionnaires transcendants*. La vérité locale devient ponctuellement celle de tout temps.

Mais les poèmes qu'ils produisent sont eux-mêmes à considérer comme préfiguration d'une époque à venir : « avant que l'*histoire* ne nous restitue la mythologie comme forme recueillant l'adhésion de tous, il restera toujours que l'individu doit créer son cercle poétique à lui²⁴⁴ ». L'originalité de quelques poètes géniaux ne peut suffire à une réconciliation universelle, bien que leurs œuvres en profilent la possibilité. L'esprit du monde compose un poème aspirant « à briser [...] toutes les formes purement finies²⁴⁵ » et le christianisme n'est qu'un moment de celui-ci, non le but. L'homme poète agit de la même façon, mais ne réalise effectivement cette ambition que dans l'objet particulier qu'il produit. L'univers est en gestation d'une totalité que nous sommes en mesure d'entrevoir et pressentir dans l'œuvre des génies. Celle-ci, nous l'avons vu, forme une continuité, un passage d'époque en époque sur lequel le temps n'a pas de prise, à l'image de ce que projette l'esprit du monde. Cet immense poème transversal, qui roule d'âge en âge, sonne comme une prophétie toujours accomplie : annonce *et* réalisation. Le passé y prend un visage éternel tout en préfigurant le tout à venir.

Morphologie des dieux

Afin de réaliser ce projet à l'échelle universelle, il est nécessaire de réorganiser la circulation des dieux. Il ne s'agit pas de tenter un impossible retour vers la mythologie réaliste des Grecs (cela reviendrait à nier le cours du fleuve poétique) mais prolonger son cheminement à partir du point où nous a mené le courant chrétien. Les dieux grecs furent d'abord des « *êtres naturels* », mais ils s'arrachèrent à leur origine pour « devenir des êtres historiques », afin d'être « vraiment indépendants, poétiques²⁴⁶ ». Les dieux ne pouvaient devenir des individus définis sans entrer dans l'histoire, donc passer par une certaine anthropomorphose. Il fallait qu'ils puissent naître de la bouche des hommes pour s'engager dans leur temps. La mythologie grecque se trouve régie par un « principe réaliste » permettant l'émergence de dieux bien définis, chacun à sa place.

Cela n'a cependant pas toujours été le cas : les Pélasges, grecs de la première heure, ne connaissaient pas de divinités nettes, leur matériel mythologique n'avait pas encore été taillé en formes distinctes les unes des autres. Schelling fait correspondre la précipitation historique des dieux avec l'attribution fixe de leurs noms. Il y a coïncidence entre leur énonciation claire et leur naissance formelle. Tant qu'ils n'avaient pas de noms, les dieux « étaient "donnés" de

Shakespeare, malgré la grande diversité de ses œuvres, qu'un seul et même monde ». *Ibid.*

244 *Ibid.* p. 136 (§42) < 447 >

245 *Ibid.* p. 132 (§42) < 443 >

246 *Ibid.* p. 137 (§42) < 448 >

manière encore chaotique, simplement matérielle, selon l'étoffe²⁴⁷ ». Nous voyons que la finition des dieux est intimement liée avec leur *articulation*. Tant qu'ils ne peuvent être dits, ils se confondent entre eux et apparaissent sur un fond indistinct, ce n'est qu'une fois *prononcés* que s'ouvrent à eux les portes de l'histoire. En passant par la bouche, leur absoluité est découverte dans les strictes limites de leur forme, les dieux s'incarnent, se mettent à posséder leur peau et peuvent être inclus dans une totalité supérieure comprenant l'ensemble des divinités. L'ordre et la délimitation règnent alors au sein d'une unité ultime dans laquelle chacun a *sa place*. Schelling se souvient de la façon dont les dieux grecs plaisaient à propos de leur forme limitée recueillant l'absolu, celle-ci « n'ôte rien à l'être », « elle est en elle-même pure vétille²⁴⁸ » et elle peut donc être moquée :

Minerve se moque de Vénus blessée par Diomède : « Sans doute, Cypris [Vénus] a poussé quelque achéenne à suivre ces Troyens, qu'elle aime aujourd'hui étonnamment, et c'est en caressant cette achéenne à la belle robe qu'une agrafe d'or a déchiré sa main délicate », et Zeus malicieux de gentiment ajouter à l'adresse de Vénus : « Ce n'est pas à toi, mon enfant, que sont données les œuvres de la guerre. Assiste, toi, aux œuvres charmantes du mariage ; pour les premières, l'impétueux Arès et Athéna, de tout point, s'en inquiéteront.²⁴⁹ »

Schelling ne cite sans doute pas ce passage par hasard. Vénus, s'essayant maladroitement aux arts de la guerre pour lesquels elle n'est pas faite, est écorchée sur le champ de bataille : sa « main délicate » est déchirée. La blessure que lui inflige Diomède est elle-même symbolique (« la lance perça la peau²⁵⁰ »), Vénus fait les frais de sa tentative de sortir du rôle qui lui est attribué en étant atteinte précisément au niveau de l'organe qui fait son individualité : l'épiderme.

L'histoire des dieux commence là où ils s'arrêtent, c'est-à-dire quand une forme définitive leur est offerte. Lorsque les dieux grecs cherchent à outrepasser ces limites, ils deviennent ineffectifs, c'est à elles qu'ils doivent leur existence poétique accomplie et absolue. Il n'en va pas de même dans la culture moderne, la divinité n'est pas issue de la nature pour entrer ensuite dans l'histoire, mais c'est l'univers tout entier qui est perçu comme histoire. C'est un mouvement inverse qui est amorcé dont Schelling voit la fin lorsque les divinités idéalistes qui lui sont propres s'enracineront dans la nature. « Ces derniers [les dieux historiques modernes] ne pourront pas devenir vraiment des dieux, vivants, indépendants, poétiques, avant que d'avoir pris possession de la nature, avant que d'être des dieux naturels.²⁵¹ » La poésie moderne ne pourra s'accomplir qu'à cette condition, telle est son

247 *Philosophie de la mythologie*, p. 390 < 454 (588) >. Schelling s'appuie ici sur Hérodote (II, 52) affirmant que les Pélasges ont bien connu des dieux mais sans avoir distingué leurs noms.

248 *Philosophie de l'art*, *op. cit.*, p. 87 (§30) < 394 >

249 *Illiade* Chant V, vers 424 sq.

250 *Ibid.* Chant V, vers 336.

251 *Philosophie de l'art*, *op. cit.* p. 137 (§42) < 448-449 >

« ultime destination ». Les dieux de la culture chrétienne ne s'épanouiront que s'ils s'emparent de la nature dont les divinités grecques proviennent, sans quoi ils sont condamnés à errer dans l'allégorie sans jamais devenir symboliques. *Il faudra leur donner des corps.*

La poésie moderne n'est pas encore parvenue à son achèvement. Schelling pressent, depuis la situation dans laquelle il se trouve, sa forme à venir, celle vers laquelle elle tend : l'« identité absolue de la nature et de l'histoire²⁵² ». Que les dieux idéaux retournent à la nature, ce sera là leur suprême transformation. Ainsi le contraste formel entre l'art antique et l'art moderne pourra aboutir et les deux opposés se rejoindre dans une unité supérieure²⁵³. Cette unité demeure inconnue pour Schelling et c'est pourtant elle que son système tente d'articuler. En suivant l'art dans sa relation avec l'absolu, Schelling cherche à construire l'édifice accueillant l'écho de ce qu'il sera. De la même façon qu'une architecture bien faite laisse entrevoir ce qu'elle ne peut présenter directement (la forme organique), la *Philosophie de l'art* comme construction vise à ce que résonne en elle le chant des lendemains poétiques.

Cavité d'avenir

Le système est clos parce que *creux*, Schelling cherche à produire d'avance l'enveloppe adéquate à l'art du futur, de cette manière il le prévoit autant qu'il le suscite. Il construit le passé pour y piéger l'avenir. L'activité qu'il souhaite voir développée dans la contemplation des productions artistiques est déjà à l'œuvre dans le système qui la prescrit.

Mildred Galland-Szymkowiak écrit, en conclusion de son article à propos de l'importance accordée aux œuvres par Schelling dans sa *Philosophie de l'art* : « la différence des deux mondes de l'art s'ouvre sur un à-venir impossible à dominer rationnellement²⁵⁴ ». Ni l'art antique ni l'art moderne ne représente la fin de l'art, destiné à se développer encore. Aucun jugement définitif ne peut être prononcé, l'art entré dans l'histoire est placé sous le signe d'un atermoiement général constituant son intime identité. Si un seul génie est bien l'auteur de tous les poèmes, il est à l'image d'un dieu grec s'offrant aux regards des hommes par métamorphoses successives : chaque fois une œuvre, toujours le même.

En appelant de ses vœux les dieux éloignés à redescendre dans la nature pour qu'une nouvelle mythologie puisse se constituer, Schelling ne risque-t-il pas de provoquer la pétrification de ce génie dans une forme définitive ? L'univers résolu en « simultanété » ne

252 *Ibid.* p. 144 (§60) < 457 >

253 « Nous comprenons ici naturellement le pur contraste, donc le moderne, non pas tel qu'il peut être en son absolutité, mais tel qu'il se présente dans sa non-absoluité, donc tel qu'il s'est présenté jusqu'ici, car tout nous convainc que ce qui est apparu jusqu'ici en fait de poésie moderne n'est pas encore le contraste *achevé* où, pour cela-même, les deux opposés ne feraient qu'un, derechef. » *ibid.* p. 141 < 453 >

254 GALLAND-SZYMKOWIAK Mildred, 2013, *Relire la Philosophie de l'art de Schelling, du côté des œuvres : construction spéculative et construction historique de l'art*, Revue germanique internationale, p.187-203. (<https://journals.openedition.org/rgi/1451>)

risque-t-il pas de prendre un air morne s'il perd sa capacité d'évolution permanente ? Une fois l'aspiration ultime de l'art réalisée, ne risquerions nous pas de nous ennuyer ?

Poser ces questions, c'est déjà privilégier une certaine interprétation du système mis au point par Schelling au détriment d'une autre tout aussi légitime. Poser ces questions, c'est éliminer la contradiction nécessairement sous-tendue par la *Philosophie de l'art*. Son lecteur, cherchant à y voir plus clair, est confronté à un choix : soit considérer l'auteur responsable de l'ouvrage qu'il a sous les yeux comme ayant su s'élever à un point de vue *absolu*, soit simplement à un point de vue *historiquement clairvoyant*. Les deux sont possibles et semblent autorisés.

Sibylle du double futur

Dans le premier cas, le système peut être repris *maintenant* et *tel quel*, c'est-à-dire que l'avenir qu'il prédit est encore *effectivement* à venir. La division formelle partageant l'histoire de l'art est insurmontable, et l'impossibilité de la dépasser ouvre sur un dynamisme éternel engendrant un peuple d'œuvres singulières et unies dans le déchirement. Le contraste qui règne entre l'art antique et moderne est alors *fondateur* : nous sommes entrés dans une sorte de perpétuelle modernité régie par une nostalgie diffuse, mais active, pour l'antiquité et son état d'équilibre. La recherche de cet état entraîne l'invention de formes encore inconnues, le génie moderne a le regard tourné vers un passé qu'il conçoit à partir de la matière de son époque. La création est mue par l'infini d'un rêve antique, entraînant le soulèvement continu de survivances autonomes. La crise provoquée par ce contraste est génératrice et les dieux recherchés parmi les ruines vivent à travers les formes inédites conçues d'une civilisation nouvelle. Il n'y aurait donc aucun ajustement à apporter au système, la situation est la même que celle vécue par Schelling, le « meilleur » reste toujours à venir et le christianisme se réalise comme éternelle transition vers un âge qui ne vient que par notre aspiration à le faire venir, l'équilibre est tout entier dans l'activité que nous déployons pour atteindre un but impossible. L'âne immuable guidé par une carotte infaillible découvre à jamais les paysages qu'une nature inépuisable déroule devant lui.

Dans le second cas, Schelling a vu juste et ses prophéties se sont réalisées. L'auteur a su percevoir ce que l'art allait devenir et peut-être l'est-il en effet devenu. La forme qu'il prend aujourd'hui pourrait être celle entrevue par le système mis au point longtemps auparavant, ou du moins emprunte-t-elle la direction indiquée. L'art a-t-il poursuivi sa marche pour quitter le monde moderne de Schelling dominé d'un côté par la loi du changement et de l'autre par la soif d'un univers à nouveau quiet et stable où les dieux dorment dans les buissons ? Ce que le monde moderne ne faisait que désigner a-t-il été *atteint* pour s'accomplir en symbole ? Si nous

pouvons répondre affirmativement à cette question, alors il y a eu *progrès* : le procès historique a permis la naissance d'un univers renouvelé. Si tel est le cas, nous pourrons observer les effets de ce changement dans l'art lui-même et l'évolution de sa conception. Il nous suffira alors de nous pencher sur ses formes récentes ou actuelles que Schelling n'a pu connaître et repérer, celles qui étaient à l'état de préformation dans son système.

À dire vrai, il serait certainement possible de soutenir chacune de ces interprétations. D'un côté, il semble aisé de reconnaître la permanence de la rupture entre art antique et art moderne tout en prédisant qu'une nouvelle nous attend : pour cela il nous suffira de nier l'importance des dernières évolutions de l'art en affirmant simplement qu'elles sont minimes par rapport au *véritable et inévitable changement* qui viendra. Aussi nombreuses puissent être les transformations subies par l'art, rien ne nous empêche de les interpréter comme des *signes avant-coureurs*, de plus en plus pressants, du nouvel univers. La parole prophétique s'arrange toujours bien du passé par une série ingénieuse d'ajustements. De l'autre côté, l'art de notre époque se développe en rameaux si variées qu'il ne serait pas difficile d'isoler une des ses tiges et d'avancer qu'en celle-ci naît ce que Schelling aurait souhaité voir pousser jadis.

Nous ne nous soumettons pourtant pas à la bifurcation, et plutôt que d'emprunter l'une des deux voies que semble tracer Schelling, nous ferons de ces deux routes un unique passage. Si nous désirons comprendre où mène la *Philosophie de l'art*, nous ne devons privilégier aucun de ses sens au détriment d'un autre, au risque de nous y perdre. Ces interprétations doivent être réconciliées en une seule afin de dépasser la contradiction apparente et que le mouvement propre au texte se retrouve dans la compréhension que nous en avons.

Comment faire ? Le système a-t-il quelque chose à nous dire de l'art de notre époque ? Et s'il est doué de parole, comment discerner ce qu'il peut nous apprendre de ce que nous voulons lui faire articuler ?

Parole de système

Si nous pensons pouvoir faire parler la *Philosophie de l'art*, et que nous nous apprêtons à le faire, c'est d'abord parce que nous faisons le choix de ne pas la considérer comme un simple document susceptible d'apporter des précisions historiques à propos d'une certaine vision de l'art propre au XIX^e siècle commençant mais comme un véritable système seulement endormi et capable de se réveiller à condition d'être alimenté. Nous devons faire passer par sa bouche une nourriture contemporaine pour qu'il se ranime et qu'à nouveau sa voix puisse être entendue. Procéder ainsi c'est considérer que nous pouvons effectivement utiliser la méthode mise au point par Schelling pour appréhender de nouveaux objets devant

lesquels il n'a pu se trouver lui-même mais que *nous*, ses lecteurs vivants après lui, sommes en mesure de placer face à la compréhension historiquement singulière que nous avons de ce qu'il a écrit.

Plaisir perspicace

Autrement dit, nous ferons nôtre le principe de « contemplation active » recommandé par l'auteur, mais non plus cette fois seulement face aux œuvres mais aussi vis-à-vis du système lui-même. Nous sortirons donc du commentaire pour le saisir de l'intérieur en poursuivant sa propre activité, de manière à ce que la construction posée puisse refléter dynamiquement un objet inédit et que nous puissions éprouver sa véritable effectivité en rejoignant l'aspiration première de Schelling : chercher à élucider les raisons pour lesquelles telle ou telle œuvre nous *plaît*.

« Combien sont allés au théâtre sans s'être interrogés sur les dispositions requises en vue d'une représentation théâtrale, même imparfaite ! Combien ont, devant une belle architecture, ressenti une impression de noblesse, mais n'ont pas essayé de découvrir les raisons de l'harmonie qui leur a plus ! Combien se sont laissé prendre par tel poème ou telle grande œuvre dramatique, en ont été émus, ravis, ébranlés, et n'ont pas cherché à comprendre ce qui a permis à l'artiste de posséder leur cœur, de purifier leur âme, de stimuler tout ce qu'il y a en eux de profond – n'ont pas songé à faire de ce plaisir tout à fait passif et donc vil, un plaisir supérieur de contemplation active et de reconstruction de l'œuvre d'art par leur intelligence !²⁵⁵ »

Le plaisir < *Genuss* > est une des pièces centrales faisant fonctionner le système, mais comme nous l'avons vu, il n'est pas essentiellement esthétique, nous le devons avant tout à notre activité. Guidé par la philosophie, il nous amène à voir sous les formes particulières des œuvres d'art, sous leurs peaux, l'universel qui se dissimule. Cette vision est constructive, formatrice, à l'image de l'activité ayant abouti à l'objet qu'elle soumet à son intelligence. L'art s'accomplit par la composition du plaisir que nous éprouvons, ce dernier n'est pas seulement *consulté* mais *produit*. Le plaisir obtenu face une œuvre est le *moyen* de réveiller en nous le sentiment de l'univers comme totalité, grâce à l'expérience d'une forme que nous pouvons reconnaître elle-même comme totalité. Nous pouvons le concevoir comme un principe de vie parcourant l'art de bout en bout, capable de stimuler notre attention à l'infini donné sous l'espèce d'objets distincts, en tout point clos sur eux-mêmes.

Le plaisir assure une cohérence active de l'ensemble de l'édifice conçu par Schelling. Il ne se surajoute pas à l'œuvre d'art pour en garantir a posteriori la qualité mais en constitue la

255 *Ibid.* p. 50 < 358 >

matière, ou plutôt la tonalité spécifique. Il n'est pas un miracle occasionnel mais la loi garantissant l'unité dynamique d'une foule de formes isolées, parfaitement singulières. C'est par lui que vibre l'infini dans l'art, l'éternité qu'il présente dépend en quelque sorte du plaisir éphémère et particulier qu'il nous fait éprouver. Il ne faut pas l'entendre comme nous l'entendons habituellement et comprendre par ce terme une sorte de donation immédiate nous plongeant momentanément dans un état agréable. Le plaisir n'est pas une jouissance facile et confortable, mais engage tout notre pouvoir de réception. Il n'est ni laisser-aller ni sommation. La suprême attention que nous devons nécessairement accorder à la forme sensible n'est pas suffisante, il nous faut encore accéder à « *une beauté élevée au dessus de toute sensibilité*²⁵⁶ ». Celle-ci ne devient perceptible qu'à celui sachant ordonner le fruit de son observation rigoureuse, le plaisir s'obtient par l'obéissance du regard à la forme, conjugué à l'effort de l'intelligence capable d'y discerner l'essentiel : le résultat de sa construction. Connaître une œuvre c'est non pas seulement l'appréhender par ce qu'elle représente mais par ce qu'elle est *entièrement*, c'est-à-dire notre effort infini de compréhension *compris* : « Quiconque a besoin d'illusion pour jouir de l'art et doit écarter à cette fin l'idée qu'il a affaire à une œuvre d'art, on peut être sûr qu'il n'est pas capable d'en jouir²⁵⁷ ».

Le centre du plaisir est toujours une forme correspondant à telle œuvre d'art, l'intensité de celui-ci dépend de la perfection de celle-là. Plus elle prend une tournure spécifiquement humaine, plus il est susceptible de croître. De là, nous poserons une nouvelle question au système exposé par Schelling : est-il possible de déplacer ce « centre » pour le faire passer dans ce que nous appellerions une « force » ?

Le plaisir fait en quelque sorte office de phénomène intérieur que l'œuvre doit provoquer par sa forme née du génie qui ne la règle pas mais lui impose une légalité qu'on ne peut jamais déduire et énoncer. Peut-on imaginer que cette force transmise par la forme se passe d'objets et que l'art se résolve en un mouvement dépouillé de matière ? Quelles seraient les conditions à rassembler pour que l'organisme humain suffise absolument à la création d'œuvres d'art ? Avant de répondre à la question nous reviendrons rapidement sur les observations de Schelling relatives au sort du drame au sein de la société.

Fin du deuxième acte

Nous avons vu que la tragédie mettant en scène le corps des acteurs se réintégrait au grand cycle des arts et basculait dans la plastique en raison du dispositif scénique qu'elle

256 *Ibid.* p. 207 < 520 >

257 *Ibid.* p. 207 < 521 >

imposait. La poésie dans toute son ampleur tragique explorée par les grecs ne pouvait se manifester qu'accompagnée d'un cortège de formes, et cette parade semblait indispensable pour mettre en avant la sublimité du moteur contradictoire accompagnant l'homme tout au long de sa vie, en tant que créature mue par la force unique né de l'affrontement entre nécessité et liberté. L'importance accordée à la tragédie par Schelling est garantie par sa capacité inégalable à construire et animer momentanément un univers à part entière. Elle atteint en quelque sorte le naturel grâce à son aptitude à provoquer le monde dans lequel elle fait vivre ses personnages en même temps que les spectateurs les côtoyant. Or, elle ne parvient à cet exploit qu'en vertu d'un puissant déploiement d'artifices, expliquant la raison pour laquelle elle se résout finalement en art plastique. La tragédie antique atteignait des sommets de sophistication pour parvenir à déployer toutes les ressources des arts de la parole. De cette construction complexe Schelling ne croit pas les modernes capables : « la composition la plus parfaite de tous les arts, l'alliance de la poésie et de la musique dans le chant, de la poésie et de la peinture dans la danse, elle-même resynthétisée, est la manifestation théâtrale la plus composée, à laquelle ressemblait le drame de l'antiquité, et dont nous n'avons plus qu'une caricature, l'*opéra*, qui, dans un style supérieur et plus noble, tant du côté de la poésie que des arts concurrents, pourrait nous ramener à la représentation du drame ancien accompagné de musique et à la danse.²⁵⁸ »

L'avenir du drame ne semble pas être assuré, et cette hypothétique forme d'opéra supérieur évoqué ne semble pas tellement convaincre celui qui la suggère. Une alternative est cependant proposée : « La musique, le chant, la danse et tous les genres du drame ne vivent eux-mêmes que dans la vie publique et sont attachés à elle. Lorsqu'elle disparaît, au lieu du drame réel et extérieur auquel tout le peuple, comme totalité politique ou morale, participe sous toutes ses formes, un drame *intérieur* et idéal seul peut encore unir le peuple. Ce drame idéal est le culte, le seul genre d'action *vraiment* publique qui nous soit resté, même s'il s'est amenuisé et étioilé.²⁵⁹ »

C'est avec cette ultime « proposition » que se clôt l'ensemble de l'ouvrage. L'avenir prend des teintes légèrement moroses. Si le constat n'est pas tout à fait désolé, il va dans le sens du diagnostic déjà prononcé et l'art moderne ne paraît pas susceptible de faire effectivement redescendre les dieux sur terre. Il oscille entre deux voies aux horizons apparemment peu fertiles, d'un côté : une « caricature », une forme altérée du drame ancien qui n'a su en conserver l'essentiel pour en développer seulement les aspects extérieurs. De l'autre, un drame sans doute réussi mais sans valeur objective, son succès se paye d'une absence de forme, il demeure « *intérieur* et idéal ». Son cœur est vivant, mais il n'a pas de

²⁵⁸ *Ibid.* p. 384 < 736 >

²⁵⁹ *Ibid.*

corps, il ne trouve pas de manifestation appropriée dans la mesure où le culte lui-même s'est dégradé. La forme humaine reste inanimée, fixé dans les limites du fini pour s'en séparer seulement intérieurement. L'infini qui l'habite est dépossédé de sa capacité d'agir, de se rendre visible par les gestes du corps et, dépourvu de moyen d'expression, il sort du domaine de l'art, il n'est contenu par rien, n'affleure sous aucune surface. Aucune symbolique ne peut s'épanouir dans ces conditions, celle-ci requérant une extériorisation, une forme visible²⁶⁰. Le culte public tel que Schelling l'expose ne suffit pas à manifester adéquatement le recueillement restreint à l'action *mystique*²⁶¹.

Celle-ci joue un rôle de premier plan dans le christianisme (donc dans le monde moderne en général) mais elle peine à se rendre perceptible, elle n'a ni costume, ni scène, ni public. De ceux-ci l'opéra dispose et use à satiété mais il lui manque la vie de l'infini que seul peut connaître l'élan tout intérieur du mysticisme. Il doit aller au-delà du domaine subjectif pour s'accomplir dans l'universel, mais ne parvient pas à se donner les moyens que cette élévation nécessite. Si nous voulions résumer la position de Schelling par une image, nous dirions que l'homme d'opéra est une cloche agitée trop fort, impuissante à rendre le bruissement subtil de dieu et la finesse formelle de ses mouvements tandis que l'homme mystique est une cloche dont le battant ne parvient pas atteindre la paroi interne, donc inapte à signaler et faire retentir la force qui l'habite.

L'art moderne semble souffrir d'un déchirement de sa puissance qu'il devrait souhaiter unique et toute entière présente dans chacune des œuvres qu'il produit (de même que chaque dieu reçoit la divinité totale en partage), son désir d'idéal reste sans réponse à la hauteur de son aspiration symbolique. La vie publique de l'Église avec son culte comme « œuvre d'art vivante » et « sorte de drame spirituel auquel chaque membre participait²⁶² » a perdu de son éclat. Sa périlclitacion apparaît irréversible pour Schelling, ce qui explique pourquoi il prédit l'avènement d'une ère nouvelle et le décrochage à venir de la croix : « le cours du temps et les opérations de l'esprit du monde, qui laisse seulement pressentir mais non méconnaître son propos éloigné, présentent déjà le christianisme comme simple transition et simple élément²⁶³ ». L'Église commençant à s'affaiblir, Schelling lisait dans la forme de son corps voûté l'impossibilité d'être redressée pour révéler l'infini dont il aurait dû offrir la manifestation définitive et établir sur terre le Royaume des cieux. À l'Église comme forme d'art était mêlé le ferment de sa propre suppression.

260 Schelling parle de la « carence d'objectivité » propre au mysticisme. *Ibid.* p. 136 < 447 >

261 « Dans la mesure où l'action par laquelle le fini devient ici en même temps l'infini est recueillement < *Andacht* > chez le sujet en état de réceptivité, elle n'est pas symbolique, mais *mystique* ; dans la mesure où cette action s'extériorise, elle est symbolique. » *ibid.* p. 124 < 434 >

262 *Ibid.* p. 124 < 434 >

263 *Ibid.* p. 136 < 448 >

Avant-goût

Peut-être l'art moderne placé sous le patronage du christianisme est passé et qu'il est temps d'esquisser le mouvement du nouveau cycle dans lequel il renaît. Nous pourrions y parvenir en accordant une attention vivifiée et enrichie par la construction de Schelling sur les éléments nouveaux apportés par le courant de l'histoire.

Compilons les exigences, rassemblons les chemins, et tentons de déduire ce que *devait* être l'art futur à la fois soupçonné et souhaité par notre philosophe. 1) Tout d'abord, il devra installer *l'homme* au cœur de ses préoccupations, qu'il soit saisi dans la perspective des arts plastiques ou dans celle des arts de la parole. Que la forme humaine soit celle que l'art cherche à réaliser dans une forme immobile et absolue (de la musique à la sculpture) ou qu'elle soit celle à partir de laquelle travaille l'artiste pour la retrouver comme vivante (dans les personnages de tragédie), il ne peut y avoir de doute quant au rôle capital qu'elle continuera à jouer dans l'art que Schelling voit venir. 2) De ce fait, il paraît difficile de ne pas prévoir qu'elle articulera *nécessité et liberté* pour les mettre en équilibre ; cela afin de déceler à travers cet accord une forme supérieure de la liberté susceptible d'exposer ce qui fait l'essence de l'homme. 3) Il semble également peu probable que l'art attendu se présente comme absolument coupé de la sensibilité moderne modelée par christianisme. Il se constituera donc avant tout comme *action*, représentant l'héritage légué par le culte comme « œuvre d'art vivante ». 4) Il devra se maintenir dans la sphère du *symbolique*, quitter ce régime reviendrait à renoncer à la présentation de l'absolu qui doit rester l'intention centrale de l'art, sans quoi la représentation de l'homme n'aurait elle-même pas de sens. 5) Il devra *contenir en lui-même toutes les différentes formes d'art*, si ce n'est à l'état développé du moins à l'état de développement possible. Comme nous l'avons vu, chacune des formes d'art décrites par Schelling maintient ouvert le passage aux autres, de manière à ce que l'unité de l'activité artistique ne soit pas perdue. 6) Ce dernier point implique que l'art auquel Schelling aspire secrètement puisse frayer la route à un *avenir* qui le dépasse. Non parce que les œuvres qu'il permettra de produire seront imparfaites ou partielles mais justement parce qu'elles pourront être considérées comme absolues, c'est-à-dire à même d'engendrer d'autres œuvres absolues. 7) Pour finir, n'oublions pas qu'elles devront *faire plaisir*, sans quoi il ne saurait être question d'art.

Fluxus : le rêve de Schelling

Si nous devons retenir quelque chose parmi tout ce que nous explique distinctement Schelling c'est que l'art est un immense fleuve, un flux, dont la philosophie nous permet d'observer à la fois le mouvement et l'immobilité. Son éternité est celle d'un changement permanent à l'image de la vie de la nature. Nous ne pouvons l'éprouver en restant sur la rive, il nous faut monter sur le vaisseau de l'histoire et se laisser emporter.

Le fleuve au-dessus duquel nous nous trouvons n'est pas le même que celui sur lequel naviguait Schelling, son flux chasse et accompagne toutes les formes, celles-ci changent, évoluent, se dégradent. Cet effet est dû à la force qu'il exerce. Fluxus fait de cette force la forme même de son activité artistique, concevons-le comme un jeu avec le courant. Prenons le risque que ni nos pieds ni nos idées ne restent au sec.

Fluxus découvre une nouvelle façon de faire exister l'absolu. Il s'agit de ne plus chercher à l'enfermer dans des objets aux limites définies mais de lui faire perdre sa peau pour n'en garder que le mouvement. C'est une puissance d'animation, de vie, sans en passer par les objets d'art qui est mise en avant. Ou du moins tout est fait pour que ces derniers ne deviennent pas l'essentiel. Nous assistons à une sorte de dissolution de toutes formes matérielles définitives, au profit d'une pratique de contemplation par l'action. Cela est rendu possible par la destruction des limites dans lesquelles sont habituellement incluses les œuvres. Ainsi George Maciunas décrit le champ dans lequel le mouvement Fluxus est destiné à se déployer : « Il s'étend des arts du « temps » à ceux de l' « espace » ; ou plus précisément, des arts littéraires (art-du-temps) aux arts graphiques (arts-de-l'espace), en passant par la littérature graphique (art-de-l'espace-temps) ; à la musique non graphique ou sans partition (art-du-temps) en passant par la musique graphique (art-du-temps-espace) et aux environnements (arts-de-l'espace) en passant par la musique théâtrale (arts-du-temps-espace). Il n'y a pas de frontières d'un extrême à l'autre.²⁶⁴ »

Cette définition, qui aurait probablement donné la migraine à Lessing, rend claire la confusion recherchée par un mouvement tirant sa force de la forme qu'il n'a pas. Les limites séparant les différents domaines par lesquels nous avons l'habitude de comprendre les œuvres qui nous font face sont abolies. Nous retrouvons en quelque sorte l'état de chaos propre au langage que Schelling décrivait. Les parties de l'art dissoutes, nous retrouvons l'unité active qui permettait de les maintenir ensemble comme épurées, intactes sous les ruines des anciennes divisions. Fluxus non seulement accomplit un retour à cette unité chaotique mais parvient à la conserver telle quelle dans les œuvres issues d'une telle démarche. Il n'est pas question de proposer une division nouvelle et entamer une révolution rétablissant des frontières par une sorte de production artistique théogonique progressive destinée à installer

²⁶⁴FEUILLIE Nicolas, *Fluxus dixit, une anthologie vol. 1*, Les presses du réel, Dijon, 2002, p. 145. La citation est extraite d'un texte de Maciunas intitulé *Néo-Dada dans la musique, le théâtre, la poésie et les beaux-arts*, daté de 1962, présenté lors d'une soirée à la galerie Parnass à Wuppertal.

des dieux isolés aux vertus précises et clairement distribuées. L'art accomplit et rend en quelque sorte audible par ses propres moyens ce que la philosophie de Schelling essayait de lui faire dire : l'indicible unité du tout qu'il constitue. Cela est vrai non seulement du côté des œuvres mais aussi de celui des artistes, voici ce que nous dit George Brecht, un des protagonistes Fluxus : « Avec Fluxus, il n'y a jamais eu aucune tentative d'accord sur des buts ou des méthodes ; des individus avec quelque chose d'indescriptible en commun se sont simplement et naturellement réunis pour publier et jouer leurs œuvres.²⁶⁵ » Il est difficile de dire qui faisait partie ou non de Fluxus, mais un certain principe leur fournissait pourtant l'occasion d'une cohérence assez forte pour former un ensemble, sans quoi nous n'en aurions probablement jamais entendu parler. Le mouvement se composait avant tout d'individus, de personnalités, dont nous pourrions avancer que le point commun était le chaos produit par leurs œuvres. « Lorsque des éléments hétérogènes se trouvent en contact, se forme seulement la *matière* chaotique, point de départ de toute vie.²⁶⁶ » Peut-on imaginer une vie du chaos ? Et que celle-ci forme l'étoffe d'œuvres d'art authentiques, qui ne dérogent pas aux définitions fixées par Schelling ?

« Il n'y a de vie que dans le particulier », elle a besoin d'une forme finie pour pouvoir se développer, d'où la nécessité pour Fluxus de produire des œuvres. Celles sur lesquelles nous nous pencherons sont conçues dans des limites strictement établies à l'intérieur desquelles se loge toujours la nécessité de leur dépassement effectif. Une *partition* Fluxus représente un absolu qui ne peut vivre que de son *exécution* et du chaos qu'elle est amenée à déclencher. Prenons au hasard un exemple d'une de ces partitions qui furent écrites en nombre par maints membres²⁶⁷ du mouvement : « ***Child Art Piece Variation*** : Sortir avec un nouveau costume. » de Alison Knowles, écrite en décembre 1962²⁶⁸. Cette partition d'une phrase avec majuscule et point portant un titre se donne comme « un tout clôturé » et « nécessaire en toutes ses parties²⁶⁹ ». La vie de cette pièce dépend de son interprétation, elle est conçue pour être *jouée*. L'événement de ce jeu n'est lui-même ni décrit ni prévu par elle mais seulement *suscité*. Knowles produit ici une œuvre qui ne se réalise que lorsque ses limites parfaitement fixées se résolvent dans ce qu'elles ne pouvaient inclure. Elle fait en quelque sorte office de simple pré-formation d'un mouvement, elle vise à développer une totalité non dépendante de sa forme d'origine. Je lis la pièce, je sors avec un nouveau costume et c'est tout, seulement cela suffit pour qu'elle soit jouée. Mais où sont les limites de mon rôle et de celui de l'artiste ? Elles se confondent tout à fait dans l'unité minimale de l'œuvre. Vêtu d'un costume neuf je

265 Texte publié en mai 1964, soit environ deux ans après la naissance de Fluxus. *Ibid.* p. 95.

266 *Philosophie de l'art, op. cit.* p. 118 < 427 >

267 Citons parmi les compositeurs de partitions : George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Jackson Mac Low, George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Robert Watts...

268 *Fluxus dixit, op. cit.*, p. 240.

269 Ces expressions sont utilisés par Schelling pour qualifier l'art en général et relever sa similitude avec la nature. *Philosophie de l'art, op. cit.* p. 49 < 357 >

sors. D'où ? Je le décide. Quand ? Je le décide. Ce que je fais après ? Je le décide. Etc. J'exécute la pièce, je décide de tout. Or, puisque c'est la pièce qui ouvre le champ dans lequel je décide de tout, je ne choisis plus rien : je ne fais qu'exécuter la prescription de la partition. L'interprétation ne dépend que de moi, mais tout ce que je produis, tout ce qui se passe, est mis au service de la réalisation de la pièce. À la rigueur, celle-ci ne se termine jamais. La totale liberté permise par l'exécution coïncide avec la contrainte d'une nécessité absolue. Tout rentre dans le cadre posé *a priori*, y compris l'univers qui le comprend. L'œuvre incite à la redécouverte du chaos de l'univers par l'ordre auquel l'artiste le soumet, il se met à tourner autour d'un axe unique posé par l'interprète sortant avec son nouveau costume. Il croise quelqu'un par hasard, lui dit bonjour : cet acte imprévisible fait partie de l'œuvre et s'installe dans le flux d'événements que le jeu provoque.

Lorsque la tragédie grecque reproduisait artificiellement l'intégralité de l'univers qu'elle mettait en scène de manière à ce que la représentation s'abîme dans une pure présentation durant laquelle spectateurs et acteurs se confondaient, l'œuvre Fluxus surfe sur le cours du monde et tire son efficacité de toutes les forces disponibles. « *Painting for the Wind* : Faites un trou dans un sac rempli de graines de n'importe quelle sorte et placez le sac là où il y a du vent. » de Yoko Ono, partition écrite en été 1961²⁷⁰. Rien de plus que cela (conjugué aux infinies puissances de la nature).

La radicalité implique la perte d'un espace d'où considérer l'œuvre en question, si nous la prenons au sérieux, aucune distance n'est plus autorisée. Notre propre contemplation s'intègre à la création de l'artiste devenue nôtre, dans la mesure où la réflexion portée sur elle n'est rien de moins qu'une manière de la jouer. La reconstruction de l'œuvre, recommandée par Schelling, dans le but d'en jouir pleinement est impliquée d'avance dans celle-ci qui *de toute façon* l'impose. L'art n'adhère plus à telle ou telle forme définie mais fait passer en lui toutes les formes qu'il rencontre. Il n'y a pas lieu de le reconstruire puisqu'il ne relève plus lui-même de la construction, il ne s'agit plus d'assemblage, d'inclure certaines choses et d'en exclure d'autres mais de faire coexister *simultanément* la variété illimitée d'une matière infiniment mouvante. L'ordre ne s'exerce pas au-dehors d'elle pour la mettre au pas dans une série d'objets clos mais il se met à jaillir des surprises qu'elle réserve. Telle est la solution sans compromis exposée par Fluxus opposée à l'inconstance du monde moderne telle que la décrivait Schelling : « tout ce qui est fini y périclité, car il n'existe < *seyn* > pas en lui-même, mais seulement pour signifier l'infini.²⁷¹ »

Cela implique l'élaboration d'un nouveau symbolisme, ou plutôt une évolution de la façon dont le concevait Schelling. L'œuvre n'est plus arrachée artificiellement au temps ou à

270 *Fluxus dixit, op. cit.* p. 247.

271 *Philosophie de l'art, op. cit.* p. 133 < 444 >

l'espace pour les reconstituer en un point réduit duquel l'infini peut ressurgir grâce à l'activité du spectateur. Le symbole de Schelling réclamait la liaison absolue du particulier et de l'universel dans le particulier, et non sa simple signification. Mais il ne se dispensait pas de la médiation du spectateur qui, pour le rendre effectif devait commencer par *le reconnaître comme symbolique*, d'où le rôle déterminant de la philosophie permettant cette reconnaissance. Seul dieu aurait pu se dispenser d'une approche philosophique pour appréhender l'art correctement et finalement avoir accès *immédiatement* au symbole. L'œuvre Fluxus, quant à elle, ne déracine pas de l'espace-temps le particulier qu'elle produit, mais l'y *insère* et lui fait prendre le cours de l'universel. Dans le même texte que celui cité précédemment, Maciunas met au point la notion de *concrétisme*. Les artistes dits *concrétistes* sont à la recherche de « l'unité de forme et de contenu ». Selon la réalisation plus ou moins réussie de cette unité dans les œuvres produites, l'intensité du concept de concrétisme auquel elles renvoient sera plus ou moins forte : « depuis le pseudo-concrétisme, le concrétisme superficiel, le concrétisme structurel, le concrétisme de méthode (systèmes aléatoires), jusqu'à l'extrême concrétisme ».

Comment identifier une œuvre concrétiste ? Par son inclination à retrouver « le monde de la réalité concrète » et à abandonner « l'abstraction artificielle de l'illusionnisme ». Un concrétisme conséquent amène l'artiste à dépouiller son œuvre de toute artificialité, s'il souhaite exprimer une « tomate pourrie » il devra n'en changer ni « sa réalité », ni « sa forme », de manière à ce que « la forme et l'expression demeurent identiques au contenu et à la perception²⁷² ». L'allégorie est évitée à tout prix, la signification est éliminée, la tomate dissout les frontières entre particulier et universel et s'impose telle quelle, sans médiation dans un particulier qui ne serait pas elle et au travers duquel il faudrait la retrouver. La tomate en tant qu'œuvre concrétiste est inmanquablement chaque fois éternelle : nous cessons de la considérer comme ce qu'elle parvient plus ou moins à être. Si, avec Schelling, nous disons « qu'une chose *dure*, parce que son existence est *inadéquate* à son *être*, son particulier inadéquat à son universel²⁷³ », elle sort effectivement du domaine de la durée. Sa forme et son contenu coïncident toujours absolument, qu'elle s'amollisse ou non. Le régime symbolique et concrétiste sont tous deux tendus vers l'abolition totale de l'illusion au profit d'une présentation de l'absolu, mais ce second régime semble plus conséquent puisqu'il ne cherche pas à se maintenir lui-même, et marche vers sa propre suppression. Le concrétisme est à comprendre comme un mode de considération élaboré en vue de sa disparition, comme une méthode qui doit mourir dès le problème résolu. Il est lui-même le dernier rempart de l'artificiel qu'il se donne pour objectif de détruire et s'achève donc dans l'« anti-art », qui est

272 *Fluxus dixit, op. cit.* pp. 145-146.

273 *Philosophie de l'art, op. cit.* pp. 67-68 < 376 >

dirigé « contre la séparation artificielle de l'interprète et du public, de l'auteur et du spectateur, ou de l'art et de la vie²⁷⁴ ».

Fluxus aspire non pas à en finir avec l'activité artistique mais à sa désignation en tant que telle, qui la fige dans un domaine nécessairement limité. En un sens, ce qui est ici visé, c'est précisément le point de départ de Schelling : considérer l'univers comme une « œuvre d'art absolue ». Ce que présuppose cette assertion c'est l'anéantissement de l'art comme domaine à part entière. Si Schelling introduit, comme nous l'avons vu, de nombreuses nuances au sein de l'art (qui équivalent à autant de puissances), il n'en reste pas moins que l'univers qu'il cherche à nous mettre sous les yeux est aussi vide que plein d'art. S'il est bien une œuvre d'art intégrale, l'art ne peut plus exister en opposition avec quoique ce soit, alors il n'a plus lieu d'être, tout est art aussi bien que rien. Maciunas présente *exactement* l'envers négatif de la thèse de Schelling, ce qui nous conduit à sa *stricte équivalence* : « l'anti-art est la vie, la nature, la réalité vraie – il est l'un et le tout.²⁷⁵ »

Finissons sur la question de l'homme dont les termes sont posés par Fluxus dans une perspective nouvelle. Selon la conception schellingienne, la forme humaine détermine profondément la direction empruntée par l'art, elle est en permanence cherchée et présentée par une forme qui lui répond et la réalise en-dehors d'elle-même. Pour Fluxus, elle est en quelque sorte toujours *atteinte*, l'artiste comme forme parmi d'autres n'a pas pour but de se poser à l'extérieur, mais de trouver *une certaine façon* d'installer lui-même l'univers qui le contient. Son génie n'aboutit pas à la création d'une œuvre isolée du tout dans laquelle il rencontre le tout sous sa propre apparence mais à un *acte* sans résultat définitif, à l'image du mouvement éternel et universel dans lequel il s'insinue. C'est une appropriation active de la périlclitation propre au monde moderne évoquée plus haut, permettant d'en redécouvrir la saveur.

En 1962, Benjamin Patterson publie *Methods & processes* qui se présente comme un leporello sur lequel nous trouvons une suite d'images et de courts textes. Parmi eux la partition suivante :

« cover shapely female with whipped cream

lick

...

topping of chopped nuts and cherries is optional²⁷⁶ »

²⁷⁴ Fluxus dixit, *op. cit.* p. 147.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ PATTERSON Benjamin, *Methods & processes*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 1962 (pas de numéros de pages). Traduction : « recouvrez une belle femme de crème fouettée, léchez ... garnir éventuellement de noisettes en morceaux et de cerises »

Les choses deviennent limpides avec *Lick piece*. Ce n'est pas la forme humaine qui est recherchée puisque celle-ci est servie d'emblée sur un plateau. L'enjeu de cette pièce est de poser une situation dans laquelle les corps vont se mettre à *agir* autrement, comme des planètes désorientées. L'œuvre est une action sans fin déterminée et non fermée sur elle-même comme le mouvement des astres, mais *libre* et entièrement ouverte sur l'imprévu. (Vais-je lécher ? Vais-je ne pas lécher ? Que va-t-il se passer ? Comment réagir ?) *Lick piece* met en scène le phénomène d'attraction et de répulsion qu'exercent les participants entre-eux. (Je suis tenté, je m'approche. Mais que les autres vont-ils penser de moi si je lèche ? Je m'écarte.)

Il y a comme un retour au commencement du cycle ouvert par Schelling avec la musique des sphères, dominée par une immuable loi de mouvement. L'art sourd d'une nouvelle source, que nous sommes tentés d'appeler *anthropoforce*. Le corps est découvert non dans sa forme mais par ses actes. L'homme se met à jouer l'univers plutôt qu'imiter ses plus parfaits objets.

L'idéal du beau tel qu'envisagé par Kant se trouve ici bien singulièrement incarné. Notre goût saura-t-il le distinguer du bon ? Que dire de la crème fouettée ? Attendra-t-elle à notre jugement ? Soyons sûr cependant qu'au bout de la langue nous retrouverons la forme tant aimée. Nous l'aurons, la peau de l'art.



Lick Piece, jouée au Musée M.A.X., Chiasso (Suisse), 2012. / Photo de A. Guzzetti²⁷⁷

²⁷⁷ Photographie issue du site web de la Fondazione Bonotto :
<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/pattersonben/1643.html>

Bibliographie

- COURTINE Jean-François, *Extase de la raison, essais sur Schelling*, Galilée, Paris, 1990.
- DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- FEUILLIE Nicolas, *Fluxus dixit, une anthologie vol. 1*, Les presses du réel, Dijon, 2002.
- GREENBERG Clement, *Art et culture. Essais critiques*, Macula, Paris, 2000.
- HOMERE, *Iliade*.
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, Paris, 1985.
- LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon*, Paris, Klincksieck, 2011.
- MARQUET Jean-François, *Liberté et existence. Étude sur la formation de la philosophie de Schelling*, Paris, Cerf, 2006.
- OVIDE, *Les métamorphoses*.
- PATTERSON Benjamin, *Methods & processes*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 1962.
- PHILONENKO Alexis, *Commentaire de la Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 2010.
- PLATON, *Ion*.
- QUINTANE Nathalie, *Remarques*, Cheyne, Paris, 1997.
- SHELLING, *Lettres sur le dogmatisme et le criticisme*, Paris, Aubier, 1950.
- SHELLING, *Philosophie de la mythologie*, Grenoble, Millon, 2018.
- SHELLING, *Philosophie de l'art*, Paris, Millon, 1999.
- SHELLING, *Système de l'idéalisme transcendantal*, Louvain, Peeters, 1978.
- SHELLING, *Textes esthétiques*, Langres, Klincksieck, 1978.
- SHAEFFER Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Saint-Armand, Gallimard, 1992.
- THOMAS d'Aquin, *Somme théologique*.
- VALÉRY Paul, *Monsieur Teste*, Paris, Allia, 2016.

Articles :

- GALLAND-SZYMKOWIAK Mildred, 2013, *Relire la Philosophie de l'art de Schelling, du côté des œuvres : construction spéculative et construction historique de l'art*, Revue germanique internationale