

---

STÉPHANE DOUAILLER

---

**Profesor**

Departamento de Filosofía Universidad de París VIII

E-mail: s.douailler@free.fr

Trois introductions à la question  
philosophique d'une vocation  
métaphysique de l'art

DOUAILLER, STÉPHANE, *Trois introductions à la question philosophique d'une vocation métaphysique de l'art*. ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, vol. 8, N° 8, Bogotá D. C., 2003, Universidad Nacional de Colombia, págs. 93-119.

### **Título**

*Tres introducciones al asunto filosófico de la vocación metafísica del arte*

### **Resumen**

Con el nacimiento de la estética, lentamente y tal vez irreversiblemente lograda en el transcurso del siglo XVIII, las bellas artes tuvieron acceso a un nuevo estatus. Se declararon, una tras otra, autónomas y reclamaron una relación específica y privilegiada con lo sensible, reivindicando la verdad del "ser" develado en una apertura, como la del aparecer, apelando a nuevas compañías para aventuras de comunidades humanas e institucionales. Una parte de esta revolución estética se logró dentro de la filosofía. Las lecciones impartidas por Stéphane Douailler en el programa de magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, en el año 2003, buscaron reconstruir algunos trayectos del sentido de los pensamientos de Schiller, Schelling y Schopenhauer.

### **Palabras clave**

Stéphane Douailler, estética, arte y metafísica.

### **Title**

*Three Introductions to the Philosophical Subject of Art's Metaphysical Vocation*

With the birth of aesthetics, slowly and irreversibly attained throughout the eighteenth century, the fine arts finally had access to a new status. One after another they declared themselves autonomous; they claimed a specific and privileged relation with sensitivity, vindicating the truth of the revelation of the self, in an aperture such as an apparition, appealing to new companions for new adventures in the communities of men and

institutions. Part of this aesthetic revolution was attained in philosophy. The lessons that Stéphane Douailler offered in the Master's Programme (in History and Theory of Art and Architecture) at the Arts Faculty of the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá in the year 2003, attempted to reconstruct some trajectories in the thoughts of Schiller, Schelling, and Schopenhauer.

### **Key words**

Stéphane Douailler, aesthetic, art and metaphysics.

### **Title**

*Trois introductions à la question philosophique d'une vocation métaphysique de l'art*

### **Abstract**

Avec la naissance de l'esthétique, lentement mais peut-être irréversiblement accomplie au cours du dix-huitième siècle, les beaux arts ont accédé à un statut nouveau. Ils se déclarent les uns après les autres autonomes, se réclament d'un rapport spécifique et privilégié au sensible, revendiquent la vérité du dévoilement de l'Être dans l'ouverture comme telle de l'Apparaître, appellent à de nouveaux compagnonnages et de nouvelles aventures des communautés humaines et institutionnelles. Une part de cette révolution esthétique s'est accomplie dans la philosophie. Les leçons prononcées par Stéphane Douailler au Magister en histoire et théorie de l'art et l'architecture à la Faculté des Arts de l'Université Nationale de Bogota en 2003 ont cherché à en reconstituer quelques trajets au sein des pensées de Schiller, Schelling et Schopenhauer.

### **Key words**

Stéphane Douailler, esthétique, art et métaphysique.

Dans le cours ordinaire des choses, des partages multiples – historiques mais aussi bien sans doute indéfiniment superficiels et injustes – divisent les activités entre celles qui se soutiennent aussitôt de leur évidence, et celles dont on attend qu’elles argumentent en faveur d’elles-mêmes. Cette situation est bien connue de la philosophie, et c’est à certains égards sous la contrainte qu’elle exerce qu’en 1871, au moment de publier *La naissance de la tragédie*, Nietzsche éprouve que présenter au public le traitement d’une question d’esthétique appartient manifestement à la deuxième catégorie. Dans le contexte de la guerre à laquelle il vient de participer, s’occuper d’esthétique semble se présenter une fois de plus sous le soupçon qu’il s’y agit malgré tout de choses frivoles, et alors il en affirme au contraire le sérieux en écrivant : peut-être des lecteurs

seront-ils scandalisés de voir un problème esthétique pris avec tellement de sérieux, montrant par là qu’ils ne sont plus en état de reconnaître dans l’art autre chose qu’un à-côté divertissant ou qu’un tintement de grelots dont pourrait bien se passer, après tout, le “ sérieux de l’existence ”. Comme si personne ne savait, quand on se prête à ce genre de confrontation, ce que recouvre le “ sérieux de l’existence ”. Mais pour leur gouverne, à ces esprits sérieux, j’affirme, moi, que je tiens l’art pour la tâche suprême et l’activité proprement métaphysique de cette vie ” (NIETZSCHE *Naissance de la tragédie*, Dédicace).

Cette phrase très célèbre fait au moins quatre choses : (1) elle recueille l’esthétique parmi les activités qui nécessitent qu’on argumente en leur faveur, (2) elle engage une polémique au sujet de ce qui est réellement sérieux au sein de ce qui vaut comme tel, (3) elle proclame dans le contexte de cette polémique que l’art est la tâche suprême, et (4) elle donne à cette proclamation un fondement qui excède la situation en déclarant une vocation métaphysique de l’art. Cette caractérisation de la question de l’art et de l’esthétique vient au terme de tout un parcours. Elle apparaît, d’abord, sur le socle des *lumières* allemandes, de l’émancipation qu’elles ont effectuée avec d’autres *lumières* en Europe à l’égard de la tutelle religieuse, et du transfert de responsabilité qu’elles ont opéré en faisant de la vie des hommes une tâche suprêmement confiée aux actions humaines elles-mêmes. Elle prolonge, ensuite, le dégagement d’un *sujet* humain à partir de ces *lumières*, sujet que la philosophie de Kant avait saisi d’un côté comme le corrélat nécessaire d’un ensemble d’*Idées* (de liberté, de droit, de bien, de fin de toutes choses, etc.) qui ne nous sont transmises par aucune expérience mais que nous trouvons en nous comme un *fait* de la raison, sujet que l’*Idéalisme allemand*, d’un autre côté, va chercher à mettre en mouvement afin qu’il accomplisse sous la forme d’un programme ces *Idées* de liberté, de droit, de bien, de fin de toutes choses, etc., qu’il se tienne donc dans l’exigence d’un monde qui soit digne de ces *Idées* et qu’à cette fin il mobilise en particulier l’art et l’esthétique, institués, comme l’écrit Nietzsche, “ activité

proprement métaphysique de cette vie ”. Ce double parcours – celui qui pose un sujet auquel on confie la responsabilité suprême de la vie et celui qui confie à l’art et à l’esthétique le soin de réaliser ce qu’on trouve de plus élevé dans ce sujet – s’est donné, enfin, pour territoire imaginaire la Grèce classique, c’est-à-dire une certaine vision philosophique, artistique et politique de sa culture en tant que susceptible de former le *sujet esthétique*. C’est en ce point que l’affirmation de l’art comme “ tâche suprême et activité proprement métaphysique de cette vie ” conduit selon Nietzsche au problème esthétique sérieux, fondamental pour l’histoire du sujet et de l’humanité, de la *naissance de la tragédie grecque*. Ce problème tient son sérieux de cette connexion singulière entre l’art, la vocation métaphysique de l’humanité, le territoire imaginaire de la Grèce, en tant qu’une connexion tout à fait décisive de notre condition philosophique, artistique et politique. Avant ou à côté de Nietzsche, celle-là a pris en réalité une diversité de formes. Rappelons ici quelques-unes d’entre elles, élaborées par Schiller, Schelling et Schopenhauer.

### VENUS OU LE SENSIBLE

Un des premiers textes de la période brève et intensive où Schiller se plonge entre 1793 et 1796 dans l’esthétique est *Grâce et dignité*. Il n’a été précédé, semble-t-il, que des *Kallias Briefe*, des *Lettres sur la beauté*, et c’est par l’effet d’une inspiration beaucoup plus audacieuse qu’il place toute la réflexion de *Grâce et dignité* sous l’invocation de Vénus. Les *lettres sur la beauté*, les *Kallias Briefe*, n’avaient en effet évoqué *Kallias*, la figure divine de la beauté, que pour l’introduire sous la forme d’une divinité fictivement honorée par une pluralité de serviteurs lui vouant chacun un culte différent selon son interprétation particulière de la beauté. Burke, Kant, Baumgarten, Mendelssohn et finalement Schiller lui-même s’y laissaient convoquer pour différencier les services respectifs que *Kallias* pouvait attendre d’eux selon leurs compréhensions différentes des parts respectives du subjectif, de l’objectif et du rationnel dans la beauté, lesquelles conduisaient ultimement à définir un système de quatre possibilités distinctes et concurrentes de servir et de réaliser la beauté. *Kallias*, en tant que le destinataire commun et final de ces quatre possibilités, demeurait quant à elle aussi bien en retrait, référent lointain et en réserve aussi bien d’autres sens (d’autres cultes) pour autant que sauraient paraître d’autres interrogations encore sur la beauté, et alors elle se tenait au sein des discours qui la prenaient pour objet comme un témoin moins d’elle-même que de l’unité présumée d’une signification réunissant l’ensemble des compétiteurs autour d’une même question. *Kallias*, comme beaucoup d’autres personnifications au sein d’une littérature épistolaire et de dialogue des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, n’était que le nom d’une *entité problématique* opérant dans le discours en association avec les différents

locuteurs mobilisés, et elle y était de ce point de vue et dans l'instance de ce nom un *être de discours* du genre de ceux auxquels il arrivait aussi bien fréquemment, dans cette littérature, de se mettre à parler.

*Vénus*, le problème esthétique de la beauté qu'elle nomme dans *Grâce et dignité* (1793), est alors autre chose. Elle y est d'abord, non pas le référent lointain et l'unité grammaticale présupposée des propos tenus au présent sur la beauté, mais un effet de la fable grecque elle-même. Elle est le surgissement dans notre présent de la fable antique et de la figure mythologique qui l'habite. Elle est une action immédiate, ici et maintenant, du pouvoir demeuré intact de la fable antique de faire surgir ses figures. Aussi *Grâce et dignité* est-il un texte dans lequel tout d'abord apparaît Vénus avec ce que son apparition fabuleuse nous fait pressentir et avec ce que son évocation poétique nous révèle par elle-même, et qui ne présente le traitement du problème esthétique de la grâce et de la dignité que comme une élucidation secondaire, par une enquête philosophique, de ce qui a été déjà donné par le surgissement de Vénus dans notre présent. Sans doute Schiller évoque-t-il une ambition philosophique autonome qui pourrait sur le même thème se saisir ultérieurement d'une "question bien trop importante pour qu'on y réponde incidemment et dont [il] réserve le traitement à une analytique du beau". Mais il n'écrira pas en réalité cette analytique, et notre appétit de connaissance, c'est-à-dire la faculté de notre entendement de lier les choses par des concepts, peut en être déçu. Mais c'est qu'il ne s'agit pas d'abord pour Schiller de compléter les connaissances de notre entendement. Il s'agit, on l'a annoncé, du problème de lier l'art, la vocation métaphysique de l'humanité et le territoire imaginaire de la Grèce, et cela se fait, en ce texte, en faisant surgir Vénus elle-même dans notre présent, et en cantonnant la philosophie au rôle second d'une élucidation, sous la loi de son apparition, du problème esthétique (celui de la grâce) qu'elle introduit.

La provocation qui agit dans le choix de prendre la question du beau par la figure de Vénus, et alors par la question de la grâce, s'énonce et se justifie dans toute la fin de la première partie du texte. Schiller y prend vigoureusement la parole à la première personne, ainsi qu'avait fait Nietzsche ("j'affirme, moi") pour déclarer l'art "la tâche suprême et l'activité proprement métaphysique de cette vie". Schiller prend ici lui aussi la forme de la *déclaration subjective*, il écrit "je pense", "j'espère", "j'essaie", "je suis fermement convaincu". Ce sujet est en réalité le sujet de la raison et aussi bien le sujet libre de la philosophie kantienne. Il est, parlant par la bouche de Schiller, ce sujet d'une volonté pure, cet être authentiquement moral qu'il est universellement possible de déclarer comme corrélat d'une destination raisonnable de l'humanité. Mais il est aussi déjà celui que l'Idéalisme allemand, par exemple celui du *Plus ancien programme de l'idéalisme allemand* (1796) rédigé par Schelling, Hölderlin et/ou Hegel, entraînera vers la situation voulant qu' "avec l'être libre, conscient de soi, surgisse en même temps tout un monde" (cf. entre

autres Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*). Cette question du monde est en effet le lieu d'un différend de Schiller avec Kant. Schiller, qui prend position dans ce texte à l'égard du rigorisme kantien, explique ce rigorisme par le monde dans lequel Kant eut à penser, et qui était un monde dans lequel la sensibilité, portée par un " grossier matérialisme " du XVIII<sup>e</sup> siècle, se moquait effrontément du sentiment moral ou dissimulait tout aussi effrontément sa moquerie sous un affichage de fins moralement bonnes. Ce fut, aux yeux de Schiller, un sujet non pas simplement postulable comme corrélat subjectif d'une raison pratique saisie dans toute sa pureté, mais un sujet articulé à ce monde qu'exprimait le rigorisme kantien. " Kant fut –écrit Schiller – le Dracon de son époque parce qu'elle ne lui paraissait pas encore digne d'accueillir un Solon ". Il n'est pas certain que le texte de Schiller soit sur ce point parfaitement cohérent. La phrase qui suit immédiatement, et qui sonne comme un remords et un correctif, décrit Kant exposant la loi morale dans toute sa sainteté devant un siècle déshonoré, sans se soucier de savoir s'il y avait des yeux capables de supporter son éclat.

Il n'est pas tout à fait cohérent de dire à la fois que Kant avait donné des traits de rigorisme à sa pensée pour opérer un choc salutaire sur son époque, et qu'il l'avait fait sans du tout se préoccuper de son époque. Mais le sens de ces remarques un peu confuses sur la manière d'inscrire le sujet kantien dans un monde est clair. Là où Kant aurait été un Dracon (un moraliste inflexible), Schiller se verrait bien en Solon (en législateur fondateur d'une cité libre et d'un âge de l'humanité). C'est cela qui s'énonce dans ses " je pense ", " j'espère ", " j'essaie ", " je suis fermement convaincu ", à savoir la possibilité de faire surgir, avec l'être libre et conscient de soi de Kant, en même temps tout un monde qui soit *digne* de cette liberté. Cela suppose en réalité de s'écarter sur certains points de Kant, ainsi que l'ont fait aussi bien tous les successeurs de Kant, de Fichte à Schelling ou Hegel, point qui se joue particulièrement pour Schiller en référence à l'écrit de Kant sur *La religion dans les limites de la simple raison*, et à la déception que semble avoir été pour lui la publication de cet ouvrage. Il cite expressément ce texte dans *Grâce et dignité*, et précisément dans ce passage où il s'empare par ses déclarations subjectives du sujet authentiquement moral kantien pour l'entraîner dans une aventure qui excède la philosophie kantienne. Dans *La religion dans les limites de la simple raison*, Kant avait consacré tout un chapitre (qui eut un retentissement extrême et qui contient des analyses célèbres et décisives) à l'origine c'est-à-dire à la racine du mal. Kant crut trouver cette racine du mal, le mal *radical*, dans un penchant de l'homme consistant à toujours mêler des motifs de la sensibilité à la pureté des maximes de la conduite. Schiller et nombre de ses contemporains furent effondrés par ces analyses. Ils y virent l'œuvre d'un Kant vieillissant, rattrapé par son éducation religieuse et par les condamnations luthériennes du sensible, mettant à bas toute l'œuvre émancipatrice de ses trois *Critiques*. Si

l'homme n'était capable d'unir la raison et la sensibilité que dans les mélanges impurs contaminant la pureté de la loi de motifs indignes, si sa condition comme semblait l'indiquer *La religion dans les limites de la simple raison* le condamnait à toujours rencontrer en même temps que le sensible le penchant au mal, alors la loi articulée à sa personne comme être libre ne saurait parvenir à son être plongé dans un monde sensible que sous la forme d'une loi *étrangère*. Le dégagement du sujet libre ne saurait se prolonger dans le surgissement d'un monde sien digne de lui. Il n'y aurait pas de monde digne du sujet libre. Et c'est donc à contre courant de cette logique que *Grâce et dignité* déclare la possibilité d'unir la liberté du sujet et l'existence dans le monde sensible, non pas seulement par un lien de *contamination* entraînant éternellement sur le chemin du mal, mais encore par un lien de *collaboration* dans lequel les affects du monde sensible fêtent dans la joie et dans la chaleur des sentiments le sujet libre. *Grâce et dignité* déclare la possibilité d'un monde sensible qui soit, non pas occasion de chute contaminée par une *lourdeur*, mais d'effervescence contagieuse dans une *légèreté*. Schiller parvient à cet écart avec Kant à la fin de toute la partie de son texte consacrée à la grâce. Il n'y parvient que pour autant que son texte a dégagé antérieurement les conditions de cet écart, à savoir le témoignage que fourniraient la *beauté* et *l'art grecs* d'un autre lien avec le monde sensible que celui de la perversion morale, associé à une analyse établissant la compatibilité de ce lien avec le *sujet libre*. Tel est, de ce point de vue, le mouvement du texte schillérien : il saisit dans la beauté et l'art grecs un lien innocent et joyeux avec le sensible, il met en évidence sa compatibilité avec l'entière pureté du sujet libre, et il se sépare dès lors du rigorisme kantien empêchant qu'aucun monde sensible ne se laisse associer à la destination morale de l'humanité.

Ce lien avec le sensible qui ne ferait nullement chuter le sujet, et que Schiller va chercher dans la beauté et l'art grecs, est alors illustré par le cas de la déesse Vénus. Schiller pouvait difficilement engager plus dure et plus claire confrontation avec le rigorisme kantien. De la connexion entre le territoire imaginaire grec, le beau artistique et la vocation subjective de l'humanité, Vénus est certainement l'image la plus choquante pour le rigorisme kantien. Elle évoque la Grèce polythéiste et profondément païenne, l'art voluptueux, les dieux et les hommes se rejoignant dans une même débauche. Elle évoque l'absolument étranger à la culture luthérienne de Kant. Au choc que le Kant du *mal radical* avait selon Schiller voulu infliger à une époque déshonorée par l'exposition sans concession de la loi morale, Schiller répond en soumettant le rigorisme kantien au choc de l'exhibition splendide, sensuelle et voluptueuse de Vénus. Entre ces deux chocs extrêmes, cependant, une *même* raison, ainsi que le *même* enjeu d'un devenir raisonnable de l'humanité. Vénus, dans cette thérapie que le texte de Schiller se propose d'exercer à l'égard du rigorisme kantien, est la manifestation du monde en tant que sensible. Elle est, si on voulait se servir d'une expression deleuzienne, la montée à la surface des choses

du sensible comme tel. Le scintillement intersticiel du sensible. Son apparaître. Son fantasme. Cette beauté fantasmagorique de Vénus se présente sous deux formes différentes. D'une part, elle est *Vénus sortant des eaux*. Le corps de la déesse, dans sa nudité splendide et parfaite, émergeant de l'écume de l'océan. D'autre part, elle est ce que la fable grecque nommait *la ceinture de Vénus*, qui a à voir aussi bien avec les délicates chaînes dorées ou les voilages impalpables que les peintres de la Renaissance accrochaient à la taille des nus féminins, bref un certain investissement fantasmagorique localisé du corps sexué qui entraîne l'attraction qu'il exerce – selon ce que la fable grecque enseigne et que Schiller souligne fortement – dans l'aventure de passer de corps en corps. Le fantasme du corps de Vénus, c'est-à-dire la montée à la surface de toute sa sensibilité frémissante, capté dans quelque quasi-objet qui flotte à sa taille et que la fable grecque nommait *sa ceinture*, est la *grâce* de Vénus en tant qu'elle la rend attirante et qu'elle rend attirants en même temps n'importe quelle femme ou n'importe qui d'autre. La ceinture de Vénus, expliquait la fable grecque, est une ceinture que Vénus peut porter mais aussi prêter, et qui peut ainsi circuler parmi toutes les divinités de l'Olympe en la parant chacune à leur tour de l'éclat attirant du fantasme. La grâce de Vénus, insiste Schiller, peut apparaître en n'importe qui, et même dans le “ non-beau ”. Par ces deux modes de manifestation, Vénus est donc aussi bien le sensible de l'être montant à la surface (Vénus sortant des eaux) que le sensible unifiant aléatoirement – et à certains égards démocratiquement – le monde par le jeu des attractions (Vénus portant et prêtant sa ceinture). Elle est le monde se portant à la pointe de son expression sensible et frémissant en lui-même de toutes les attractions qui le traversent. Et ce que Schiller va alors chercher dans l'art en tant que support d'un problème *esthétique*, et dans le territoire imaginaire de la Grèce en tant qu'il partage avec tous ses contemporains la conviction que l'art grec a su montrer le chemin d'un culte du sensible compatible avec la liberté, c'est donc les conditions sous lesquelles ce monde saisi à sa pointe extrême de sa manifestation sensible représentée par Vénus peut s'offrir comme monde pour la plus haute destination de l'humanité.

Se tournant d'abord vers la montée à la surface du sensible de l'Être telle que l'illustre Vénus sortant des eaux, Schiller en accueille en quelque sorte l'évidence. Il y a évidemment là, surgie tout à coup, naturellement apparue, se présentant dans la chance de son apparition, une beauté sensible parfaitement organisée dans “ l'heureuse proportion de ses membres, contours ondoyants, teint agréable, peau douce, taille fine et dégagée, voix mélodieuse, etc., autant de qualités qu'on ne doit qu'à la nature et à la chance ; à la nature – précise Schiller – qui en livra la disposition et la développa elle-même ; à la chance qui préserva l'activité créatrice de la nature de toute influence de forces néfastes ”. Le monde sensible que Vénus sortant des eaux allégorise est celui qui, indépendamment de l'activité humaine (soit : “ naturellement ”), et indépendamment du projet de domination technique de la nature



par les hommes (soit : par hasard ou par “ chance ”), produit une heureuse organisation de matières, de formes, de couleurs, de lignes, de vibrations lumineuses et sonores. Il est celui qui produit des beautés que Schiller nomme *architectoniques*. Elles empruntent leurs éléments aux origines mêmes, aux arcaï. Accepter à travers ces manifestations de beautés architectoniques le monde sensible lui-même, c’est – explicite Schiller – accueillir l’évidence de leur beauté de conformation sans la rapporter à une utilité pour l’homme, ni sans en faire une preuve de ses pouvoirs logiques ou encore une image de ses perfections morales. C’est accepter le monde sensible dans l’un ou dans l’autre de ses jaillissements spontanés et heureux, comme cette beauté tout à coup de cette femme qui sort des eaux et qui est Vénus. Une certaine qualité de ce sensible – que Schiller cherche à cerner mais dont il reporte en même temps l’analyse à plus tard – n’est en sa beauté pas *étrangère* à l’homme. L’homme ressent un lien entre les beautés qui jaillissent libres hors du chemin de culture et d’histoire que l’humanité fraye dans la nature, et sa propre beauté comme être ultimement libre. Mais ce lien n’œuvre pas dans le jaillissement même des beautés architectoniques. Le sujet qui se saisit comme être libre et choisit d’éprouver une affinité avec ces beautés peut seulement coïncider avec elles. Il peut accueillir comme sien *leur* monde, faire de *leur* monde un monde ajointable à sa subjectivité la plus élevée, mais à la condition aussi bien que ce monde n’est pas et ne devient pas pour autant le sien, qu’il demeure indépendant des affaires humaines, qu’il se tient dans l’innocence de sa création. Ce monde sensible n’est pas un ennemi radical du sujet libre. Il lui est indifférent, et, au sein de cette indifférence, il peut présenter des beautés en elles-mêmes libres avec lesquelles la destination morale de l’homme peut *coïncider*. Ce sensible qui monte ainsi à la surface de l’Être dans des fulgurances architectoniques ne fournit dès lors pas encore la matière d’un monde liable comme monde pour un sujet libre. Il n’établit que l’innocence de ce sensible comme tel à l’égard des aventures du sujet. Il réfute une incompatibilité de principe entre le sensible et la destination morale de l’humanité. Mais pour que le sensible fasse monde pour ce sujet, il doit être saisi dans des *mouvements* qui le traversent, dans une circulation des *attirances* qu’ils impulsent, dans des *liens* qui se nouent à cette occasion. Il requiert l’action de la ceinture de Vénus.

Le mouvement, dont celle-là est le principe, se distingue d’un simple mouvement naturel. Car ce n’est pas encore lier à lui-même un sensible et produire depuis ce lien un monde pour un sujet moral que d’impulser dans les choses les mouvements qui agitent les boucles d’une jolie tête, les vagues d’un fleuve, les ondulations d’un champ de blé, la course des animaux. Il y a sans doute un charme au sein de tous les mouvements de cette sorte, mais il se révèle à son tour placé sous la double loi, ou de mêler le sensible et le moral dans des aventures équivoques, ou de donner à reconnaître son innocence dans une indifférence de fond à l’endroit des activités humaines. Aussi le mouvement, dont le texte de *Grâce et dignité*

saisit le paradigme de manifestation sensible dans la ceinture de charme de Vénus et depuis lequel il pense l'engendrement d'un monde susceptible de devenir *en propre* un monde pour des sujets libres, est-il un mouvement satisfaisant au contraire à la condition de se déployer simultanément comme histoire pure et comme histoire humaine, ce dont la possibilité se laisse saisir pour Schiller depuis une même source capable d'impulser les deux : l'âme humaine. Ce mouvement, que le texte analyse longuement dans le contexte du problème esthétique de la *grâce* selon un ensemble de déterminations qu'il n'est pas possible de reprendre ici dans leur détail, se présente comme un mouvement par lequel l'homme – pourrait-on dire – marche avec *grâce* entre la *honte* et la *peur*. Il est cette marche comme activité métaphysique ouvrant une voie entre nature et raison ; comme geste artistique plaçant devant un monde sensible digne de l'humanité ; comme action historique revenant aux forces créatives premières dont la Grèce classique aurait déjà témoigné. “ Pour le Grec – écrit en effet Schiller – la nature n'est jamais *simplement* nature, c'est pourquoi il n'a pas non plus à rougir de la vénérer ; pour lui, la raison n'est jamais *simplement* raison, c'est pourquoi il n'a pas à trembler à l'idée de se plier à sa norme ” . Schiller attribue aux Grecs cela même qu'il cherche. N'ayant pas le sens de l'animalité brute, les Grecs auraient su consentir au sensible sans plonger dans le mélange animal des corps, et sans donc avoir à *rougir* de le faire. N'ayant pas davantage de sens pour l'Idée désincarnée, ils ne se seraient pas astreints à réaliser ses commandements tout extérieurs ni n'auraient vécu en *tremblant* de déchoir et d'en recevoir les foudres. Ils auraient montré la possibilité d'une voie entre la honte du corps et la peur de l'Idée. Mais cela – qui relève en réalité d'une sympathie générale de l'époque pour une représentation idéalisée de la Grèce et pour la conciliation qu'elle aurait su opérer entre nature et liberté – doit s'entendre aussi autrement. En plusieurs passages de ce texte écrit en 1793, Schiller fait des allusions à la Révolution française. Et les deux unions avec le monde entre lesquelles la grâce attirante marche, l'union honteuse avec les corps, l'union effrayée avec l'Idée, sont aussi bien deux images de cette Révolution : l'image des corps qui se livrent à leur fureur, des épisodes qui font rougir, qui sont eux-mêmes rouges de sang et rouges de honte d'y être mêlés ; l'image de l'Idée qui s'impose à travers cette violence, qui cherche à unir les corps depuis l'hors du monde de la destination qu'elle conçoit, qui fait régner la terreur sur des sujets tremblants. La voie, que le texte de Schiller trace alors dans ce contexte entre les deux écueils de ce qui amènerait la *liberté* à *rougir* et la *nature* à *trembler*, semble appeler deux remarques.

En rappelant que les Grecs l'ont précédé dans la recherche d'un tel chemin, Schiller précise qu'ils ont fait une première chose dont on peut les *remercier*, et une deuxième chose – en réalité la même mais vue d'un autre côté – qu'on leur *pardonnera*. On peut en effet dire l'union opérée entre l'Idée et le sensible de deux façons différentes. On peut dire que les Grecs ont introduit la liberté (l'Idée)

dans l'activité sensible, et de cela il conviendrait alors – selon Schiller – de les remercier, car c'est un *don pour les corps de pouvoir porter une Idée*. On peut dire aussi qu'ils ont fait entrer la sensibilité dans l'Idée, et cela peut seulement leur être *pardonné*, parce que du point de vue de l'Idée cela est seulement pardonnable. Cette dissymétrie possède un sens. La conciliation opérée entre le sensible et l'Idée ne se juge pas au niveau des affects corporels, sur le plan de l'union honteuse avec les corps ou effrayée avec l'Idée, c'est-à-dire sur le plan de la nature. Elle se juge au niveau de l'Idée, sur le plan du don fait au corps et du pardon accordé par l'Idée, et avec des catégories (le don, le pardon) qui sont des catégories de l'Idée. C'est pourquoi la promotion du sensible au sein de laquelle s'effectue le geste de pensée de Schiller n'est-il en rien un renoncement à l'Idée, et sûrement rien de semblable à certaines dénonciations qu'on entend parfois s'exprimer au sujet des dangers d'un "totalitarisme" de l'Idée. Il est vrai que celles-là ne se réclament précisément pas de Schiller.

La deuxième remarque consisterait à relever que la *honte* et la *peur* sont, non seulement des affects naturels dont l'opposition au sujet libre se laisse résoudre dans la relation idéale du don et du pardon, mais encore des *affects de la dissolution du corps*. Rougir, trembler, sont des moments où le corps se perd, que ce soit dans le tumulte honteux du mélange ou dans la défaillance devant ce qui terrorise. Marchant entre l'un et l'autre, le mouvement de la grâce attirante maintient au contraire une entité corporelle. De nombreux passages du texte, ceux notamment dans lesquels Schiller invite à se représenter l'Idée qui fait trembler comme une *monarchie* sévère et les corps qui entraînent dans une dissolution honteuse comme une *ochlocratie*, suggèrent une lecture politique de ce corps maintenu au point d'union de l'Idée et du sensible. C'est, dans la présence immédiate de la Révolution française, toute la question effectivement de la constitution de son corps entre le réel de la foule déchaînée et l'impassibilité directrice de son Idée. Mais c'est aussi, à l'arrière-plan, la question du corps politique et de ce qu'en avait posé, et fortement compris, la philosophie de Hobbes. Le mouvement, en effet, dans lequel se produit chez Hobbes la communauté politique, est un mouvement qui fait passer de la crainte devant le déchaînement sensible et honteux à une autre crainte effectuant la soumission à la pure Idée du Leviathan. Le travail de pensée, chez Hobbes, consiste à se saisir des corps plongés effectivement ou imaginativement dans le déchaînement honteux de la lutte de tous contre tous, à les saisir en ce point où la représentation possible de ce déchaînement (mes voisins peuvent toujours être en train de conspirer à ma perte, et ce d'autant plus qu'aucun signe de leur part ne trahit cette conspiration) les empêchent de se maintenir dans leur corporéité constituée, et à les soumettre à la loi d'un Leviathan supérieur à chacun des corps, à la loi d'une Idée pure du pouvoir. Ce mouvement a, chez Hobbes, pour caractéristique spectaculaire de s'effectuer par un certain nombre de calculs qui font de

lui un mouvement absolument *nécessaire*. Et c'est alors en réalité un tout autre mouvement, et une toute autre constitution du corps politique, que la grâce attirante de Schiller propose et oppose à la double dissolution – dans le sensible et dans l'Idée – des corps réels. Elle consiste : (1) à résoudre la question métaphysique de la concordance de l'Idée avec le sensible dans une *esthétique* de gestes contingents (c'est-à-dire volontaires avec une part d'involontaire, parlants avec une part de mimique, etc.) ; (2) à faire porter le problème de construire un monde digne de la destination ultime de l'humanité à un *art politique*.

### L'ŒUVRE D'ART

Reprenons. Allant chercher Vénus dans le vieux grenier de la mythologie grecque, et la ré-installant dans toute sa splendeur, sensualité, séduction, dans la réflexion esthétique et artistique de l'Allemagne luthérienne de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Schiller menait plusieurs opérations. Il menait d'abord une *opération dans l'art*, en accord avec nombre de ses contemporains. A leurs yeux, l'art en Europe s'était soumis aux pouvoirs. D'un côté, il menait une vie discrète sous la tutelle de l'Eglise. D'un autre côté, il brillait d'un éclat superficiel à la cour, et notamment à la cour des rois de France. Là même où il paraissait se déployer avec force dans les tragédies de Corneille ou de Racine, il demeurait soumis au monde étroit de la cour et des conventions qui en réglaient la vie, et cet assujettissement au goût de la cour se révélait par exemple chez Voltaire. Aussi fallait-il séparer l'art de tous ses engagements dans le siècle, qui le limitaient et qui le dénaturaient, et cela pouvait se faire, semblait-il, en allant en retrouver toute la puissance et toute la liberté native dans la Grèce ancienne. À Weimar, Goethe fait jouer une *Phèdre* qui prétend revivifier toute sa force antique contre la *Phèdre* de Racine. Cette opération, à laquelle Schiller également se consacre en plaçant sa réflexion sur la grâce et la dignité sous la présence vivante et ressuscitée de Vénus, se répète comme *opération dans la philosophie*. Schiller, qui croit percevoir avec les esprits les plus ardents de sa génération que le Kant vieillissant de la *Religion dans les simples limites de la raison* et du "mal radical" n'échappe pas à renfermer l'émancipation de la raison dégagée par les trois critiques dans les limites rigoureuses de son éducation luthérienne, à maintenir l'obéissance du sujet autonome aux purs principes de la raison (qui est sa liberté) dans une ressemblance avec l'obéissance du sujet luthérien aux règles rigoureuses de sa morale (qui demeure sa soumission), se lance dans l'entreprise caractéristique de l'Idéalisme allemand d'élargir le décor, de sortir de la simple question de l'obéissance subjective à des maximes, d'annexer tout un monde au sujet transcendantal kantien, ce qu'il fait en cherchant à effectuer toute une promotion du sensible à partir de la philosophie kantienne elle-même.

Cette opération se comprend alors encore comme une *opération politique ou quasi-politique*. Le sensible mérite de recevoir un rôle plus important, de se voir attribuer une place plus grande au sein de l'équilibre kantien des facultés dans lequel la raison garantit au sujet sa liberté. Schiller a recours pour penser cet infléchissement – pour une part interne à la philosophie kantienne – à des images politiques. Il s'agit, au moment où le sujet étend le champ d'activité de son obéissance aux maximes de la raison à tout un monde sensible, de maintenir son *régime* de liberté, au sein des relations plus ou moins “ monarchiques ” ou “ démocratiques ” qui le nouent à l'Idée et à la sensibilité. Depuis le sujet transcendantal kantien, depuis sa pure liberté, Schiller a la vision d'un monde autrement équilibré, dont les équilibres seraient des jeux de la liberté et non pas des contraintes de la soumission, et dont les réglages – tout en demeurant des réglages de la liberté – pourraient aussi bien admettre des variantes, des régimes différents du sensible et de l'idéal. Cette intuition que la philosophie kantienne, alors même qu'elle dégagait dans toute sa pureté et dans toute son exigence le sujet libre, conduisait dans la question d'un *régime* du sensible et de l'idéal et dans celle de l'organisation vivante d'un monde sous la loi de ce régime, fait écho, selon toute vraisemblance, à l'expérience que fait Schiller de penser au sein d'un corps malade et souffrant (il mourra en 1805), ce qui suppose effectivement de placer sous la loi d'un certain régime le sensible et l'idéal, et d'en faire le fondement d'une certaine organisation de soi comme vivant vivant dans le monde. Le problème de Schiller comme sujet libre n'était pas seulement celui de la stricte obéissance aux pures maximes de la raison, mais encore celui de cette organisation de lui-même comme vivant. Et c'est donc du point de vue de cette politique qui ne se contente pas de saisir l'autonomie du sujet libre pour l'accomplir idéalement – comme cela a lieu chez Kant sur le plan d'une histoire rapportée à l'Idée d'une constitution juridique parfaite – mais qui saisit ce sujet dans une certaine économie de sa vie sensible et idéale, qu'il faut comprendre le rôle que Schiller accorde aux œuvres d'art et aux sentiments du beau et du sublime pour édifier le monde de la liberté. L'art est en effet chez Schiller un certain *régime esthétique*, un certain régime du sensible et de l'Idée, auquel, plus qu'à l'Idée seule et au sujet qu'elle postule, il paraît possible de confier l'édification d'un monde.

Un trait, apparemment secondaire, de la construction de ce programme esthétique schillérien, peut être relevé. Schiller, au fond, mobilise une puissance, celle du sensible, que Kant avait considérée dans son articulation principielle avec la raison, mais non pas tellement dans ses régimes propres. Schiller revient en quelque sorte à ce qui se joue du sujet libre du point de vue du sensible, dans ses régimes, et dans l'articulation de ses régimes au raisonnable. Ce geste de pensée s'inscrit, semble-t-il, dans une orientation plus générale, que le dix-neuvième siècle donnera particulièrement à observer. Si on suit une présentation commode de cette

orientation (par exemple Oto Marquard, *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt, 1973), on peut dire que la raison, telle qu'elle avait été instituée dans sa puissance subjective et historique par le dix-huitième siècle, faisait vivre en réalité une double expérience. D'un côté, elle faisait apercevoir au sujet connaissant – comme on vient de le rappeler par exemple de Kant – l'établissement futur d'une société raisonnable fondée sur les Lumières et sur le droit. D'un autre côté, elle était le vécu intime du sujet moral, légiférant sur ses représentations en lutte avec les contraintes du réel, s'identifiant à sa subjectivité morale par un acte de séparation avec sa subjectivité donnée. Sous ces deux aspects, la raison se laissait éprouver comme un double divorce avec le réel, différence du présent historique avec le futur raisonnable, différence du sujet libre en lutte avec le donné de sa subjectivité. Et en ce divorce jamais surmonté, la raison faisait alors aussi bien l'expérience d'une impuissance à l'égard du réel et à l'égard du fait que le réel était gouverné encore par quelque chose d'autre qu'elle. Le réel s'éprouvait encore comme le jouet d'autres forces. Il y avait une puissance réfractaire à la raison – celle qui empêchait que le futur raisonnable soit l'aujourd'hui, et que la subjectivité donnée soit identique au sujet de la raison. Il y avait un reste, agissant autrement que la raison, sourdement, obscurément. Cela, les auteurs du dix-neuvième siècle vont le nommer *nature*. C'est cela qui fait aussi bien l'objet de ce que Schelling nommera *Philosophie de la nature*.

Ce n'est pas tellement, comme on le dirait trop vite en admettant une évolution des mentalités, un tournant enchanté vers la nature. C'est un intérêt sérieux pour le problème de ce qui résiste là. *Nature*, au fond, nomme dorénavant quelque chose qui s'est divisé. *Nature* désigne d'un côté un *objet* de la raison, un champ d'activités intellectuelles et pratiques pour un sujet maître et possesseur du domaine naturel. Elle désigne d'un autre côté, comme *problème* de la raison, ce qui résiste et continue sourdement de résister à son accomplissement. Cette division, c'est l'Idéalisme allemand qui la formule peut-être de la façon la plus profonde. Il comprend que la nature, soit : ce qui continue de résister aux efforts de connaissance et d'action de la raison, ne doit pas être saisie comme le reste naturel qui attend encore d'être conquis par elle. La *nature* n'est pas cette part de l'Être dans la figure de l'*objet* de la raison qui n'aurait pas encore été intellectuellement et pratiquement maîtrisé par la raison, mais qui le sera quand celle-là aura fait le tour des objets. Si le sujet est réellement transcendantal, comme le posera Fichte, s'il est réellement condition de toutes mes représentations, alors l'*objet* de la raison n'est pas un donné *extérieur*, d'abord partiellement, puis finalement entièrement, connu et maîtrisé par la raison. Il est un donné, donné comme extérieur, par la raison elle-même. Et, pour autant que la raison éprouve une résistance sourde à son action raisonnable, celle-ci a également sa source dans le moment fondateur où la raison s'institue comme telle. Elle est un obscur qui naît de la naissance même de la raison.

Toute une philosophie va se concentrer sur cet obscur. Cet obscur va s'appeler *volonté* chez Schopenhauer. *Sensible* chez Feuerbach. *Dionysos* chez Nietzsche. *Inconscient* chez Freud. Et, du fait que la naissance de cet obscur est *la même* naissance que la raison, cet obscur est étudié en toutes ces philosophies sous deux aspects. Il est, d'un côté, la *nuit*, une présence qui fragilise toutes les constructions de la raison, mine son programme d'accomplir dans une réalisation systématique le système des Idées de la raison, et sous ces entreprises fait revenir toujours le même. Mais cet obscur est, d'un autre côté, ce auprès de quoi est cherché un *salut*. C'est dans une prise en compte de cette puissance ultimement mais aussi continûment inélucidable de la nature, du *problème* que pose la nature, de sa résistance sourde aux raisons de la raison, que vont chercher à se construire de nouvelles connaissances et attitudes. L'insondable de la *volonté* fonde chez Schopenhauer la libération éphémère de l'art puis celle plus ambitieuse de la sainteté. Le *sensible* promeut chez Feuerbach l'anthropologie nouvelle. L'*éternel retour* du même fait venir chez Nietzsche le surhomme qui saura le prendre avec légèreté. C'est donc en même temps le problème que la nature pose à la raison, et qui est un problème de la raison elle-même, qui entreprend de sauver la raison. Dans cette marche à la fois dans l'*obscur* de la nuit et dans le *salut* qu'elle délivre, deux figures paraissent émerger. Il y a celle, d'abord, de l'*artiste*, un artiste qu'on a conformé pour cette marche en en faisant lui-même une figure de ce problème de la nature sous les traits du *génie*, et dont on attend que les blessures que lui inflige le monde raisonnable et qui le précipitent dans la nuit des processus primaires montrent, au bord de la catastrophe définitive, la voie d'un salut. Il y a celle, ensuite, du *médecin*, qui, parallèlement à la réconciliation esthétique avec la nature, explore avec le malade d'autres voies dangereuses entre la maladie et la santé, entre le génie et la folie, entre l'enthousiasme créatif et la pathologie. Aussi Schelling, par exemple, parallèlement à ses recherches sur l'art, traite aussi de médecine, essaie de fonder une médecine philosophique depuis une théorie philosophique de la maladie, collabore avec des médecins dans une revue qu'il fonde (*Zeitschrift für spekulative Physik*), soigne un patient nommé August Böhmer qui meurt en 1800 (et oblige peut-être Schelling à quitter la ville).

Concernant l'art, le point fondamental chez Schelling est celui de l'idéalisme subjectif porté dans son œuvre à l'*idéalisme absolu*. Tenir ce point exige une pensée *systématique*, c'est-à-dire une pensée qui ne laisse rien en dehors d'elle : aucun savoir, aucun réel, aucun principe. C'est une pensée qui possède ses savoirs, son réel, ses principes, *en* elle. C'est une pensée capable de se présenter dans la forme d'un système auto-subsistant, s'achevant comme philosophie et comme science dans sa capacité à se présenter dans cette forme, et c'est elle que se propose d'offrir par exemple le *Système de l'idéalisme transcendantal* que Schelling rédige en 1800. Le problème du système – comme on y a déjà fait allusion – est le suivant : il unifie le réel en tant que le constitue le sujet libre et conscient. Ce sujet

libre et conscient naît d'une opération originaire où il se sépare, en tant précisément que libre et conscient, de l'involontaire (le destin) et de l'obscur (l'inconscient). Du lieu de cette naissance, tout ce que la pensée consciente et l'agir libre cherchent à atteindre – et que la présentation systématique du système a à ressaisir – c'est d'*arriver au bout* de l'inconscient et des déterminations involontaires. Comme on dit dans la langue française : d'en *venir à bout*. Faire que tout ce qui est non-connu soit connu. Que tout ce qui se présente comme contrainte de mon destin cède à mon agir libre. Opérer une résorption de tout l'inconnu et de tout l'immaîtrisé dans les actes intellectuels et pratiques du sujet libre et conscient. Le problème est que cet inconnu et ce résistant à mon action, que le développement libre et conscient du sujet résorbe par son activité de connaissance et son action pratique (à supposer que cette résorption soit achevable), ne sont encore que ce non-connu et ce non-libre tels qu'ils se configurent pour ma science et mon action, et tels qu'ils leur cèdent. Ils ne sont pas, à ce moment ultime où la connaissance et mon action épuisent le réel, ce non-connu et ce non-libre dont je me suis originairement séparé en m'instituant comme sujet libre et conscient. Prendre en compte sérieusement cette séparation originaire, c'est poser qu'elle va aussi bien m'accompagner sourdement tout au long de mon parcours de connaissance et de soumission du monde à ma liberté. A chaque opération du sujet libre et conscient, dans laquelle du non-connu devient connu, du non-maîtrisé se moule dans une conduite volontaire, la séparation originaire entre le sujet libre et conscient et le ni-maîtrisé-ni-connu dont il se sépare se reconfigure, et elle le fait selon les lois de leur séparation et non pas selon les seules lois qui règlent le progrès de la connaissance et de la liberté du sujet libre et conscient. C'est pourquoi il y a une deuxième odyssée du sujet vers la liberté et vers la connaissance. C'est l'odyssée de ce qui s'accomplit de la non-liberté et de la non-connaissance dans le parcours qu'accomplit le sujet libre et conscient. La marque propre de Schelling, celle qu'il ne cessera de soutenir, est de poser une stricte *égalité* ontologique entre les deux odyssées. Bien entendu, nous connaissons mieux et en dernier ressort nous ne pouvons connaître et maîtriser que le premier parcours que la conscience libre engage depuis sa séparation première. Mais la philosophie peut *déduire* le deuxième dans l'effort de pensée systématique qu'elle entreprend d'unifier dans un système auto-subsistant le savoir, le réel, le principe qui les ordonne. Et elle doit, aux yeux de Schelling, poser une stricte égalité entre les deux.

Rien de tout cela n'aurait à concerner spécialement l'art, si l'art était simplement une certaine activité de connaissance et un certain acte de liberté effectué par le sujet libre et conscient, et sourdement, à travers lui, par l'involontaire et l'inconscient dont il s'est séparé. Mais Schelling ne veut pas seulement *déduire* philosophiquement, à l'intention d'une présentation systématique du réel dans la figure de la science absolue, les deux odyssées du sujet et du non-sujet. Il veut,



selon un désir qui a soutenu toute son œuvre, en avoir une *intuition*. Et c'est en ce point qu'intervient précisément l'œuvre d'art. L'œuvre d'art est à chaque fois, dans chaque œuvre (*Kunstprodukt*), l'événement ponctuel d'une connexion entre les deux parcours, celui où l'inconnu et le non-maîtrisé font courir devant eux le sujet libre et conscient, celui où le sujet libre et conscient court après le non-encore-connu et le non-encore-maîtrisé. Elle est, selon les formules de Schelling, une *identité entre le conscient et l'inconscient*. Elle est une révélation (*Offenbarung*) de cette identité. Cette formule distingue fortement – il importe d'y insister – la conception que Schelling se fait de l'œuvre d'art et aussi bien du *génie* qui la produit de toutes celles qui voudraient qu'en l'œuvre d'art et dans le génie ce soit l'inconscient qui prenne la parole. Pour Schelling, l'œuvre d'art n'est pas une formation de l'inconscient ni le génie n'est un état inconscient. Cette position, très clairement affirmée, conduit Schelling à décrire la création artistique comme l'expérience à la fois douloureuse et salvatrice d'une contradiction. S'appuyant sur les témoignages des artistes eux-mêmes – à la différence d'un certain nombre de philosophes Schelling a la réputation d'être un penseur qui connaît les œuvres et les artistes – il rappelle qu'ils se décrivent poussés à la création de leur œuvre par une pulsion irrésistible, et satisfaisant, quand ils satisfont cette pulsion, leur nature profonde. Mais, pour Schelling, l'acte créatif devient par là immédiatement contradictoire. Il fait de la liberté créatrice – parce que celle-là se déploie aussi bien comme activité libre (*Freie Tätigkeit*) – quelque chose d'involontaire.

La pulsion artistique témoigne en ce sens d'une contradiction interne qui s'exprime à la fois dans la liberté d'un acte libre et dans la contrainte d'un acte involontaire. Et, parce que l'artiste met toutes ses forces dans cette affaire, il s'agit sans aucun doute de la contradiction qui se tient à la racine du *Dasein*, celle de l'identité comme identité du conscient et de l'inconscient. Tel encore se laisse éprouver, rapporte-t-il, l'achèvement de l'acte créateur, qui lui donne et donne à ceux qui partagent son enthousiasme, le sentiment d'une harmonie infinie, l'affect bouleversant (*Rührung* = ce qui remue, touche) de l'œuvre achevée. Par là, à nouveau, ce n'est pas l'acte libre qui décide de l'achèvement de l'œuvre, elle s'achève pour lui sous la forme d'un don, d'une faveur que lui fait la nature que cette œuvre là, qui est là, soit soudain achevée, et il apprend cet achèvement en partie naturel de l'œuvre dans le sentiment bouleversé qu'elle se tient finie-infinie devant lui. Mais, à nouveau encore, ce n'est pas l'inconscient seul qui décide, c'est un sentiment qui unit la pulsion qui poussait à la création et le geste libre qui l'effectuait, et c'est pour ce sentiment uni que l'œuvre se présente dans son achèvement. C'est un trait tout à fait caractéristique de l'œuvre d'art qu'elle procède d'un sentiment contradictoire, à la fois conscient et inconscient, et qu'elle se trouve tout à coup là, achevée, mettant fin au processus créatif. L'œuvre d'art naît dans ce "c'est ça", "c'est là". Il ne manque rien. Toute l'analyse que Schelling fera plus tard (1802-1803), dans la

*Philosophie de l'art*, de la mythologie comme matière de la révélation artistique prolongera cette idée qu'il y a dans l'œuvre d'art des traits présents, contradictoires et manquants – par où elle serait inachevée aux yeux de la quête de connaissance et de liberté, mais par où elle présente son plus haut attrait artistique grevé d'aucune limite, contradiction ni manque (pas plus qu'on ne rencontre de limite, de contradiction ou de manque dans une statue de Rodin subitement arrêtée, ou dans un tableau impressionniste).

Ce “ c'est là ”, “ il ne manque rien ”, sont aussi bien des convictions qui s'imposent au spectateur. Pour lui, l'œuvre se présente d'un côté comme *produit du génie*, d'un autre côté comme *œuvre belle*. En tant que produit du génie, l'œuvre lui est *incompréhensible*. Obscure. Il n'y a pas part. Il n'en comprend pas la production. Mais ce produit obscur, en même temps, se révèle à lui comme parfaitement *clair* dans le sentiment de la beauté. La beauté est très exactement pour Schelling ce sentiment que quelque chose qui se dérobe à ma compréhension dans sa formation m'apparaisse clair et lumineux dans sa présence. Dans ce sentiment qui identifie l'inconscient du produire génial et le conscient du sentiment de beauté, le “ c'est ça ” de l'œuvre transmet alors aussi bien l'*intuition* de ce que la philosophie peut seulement déduire, à savoir l'identité du conscient et de l'inconscient. Ainsi l'art peut-il être, comme Schelling l'énonce dans une formule extrêmement célèbre, “ la seule et éternelle révélation qui existe, et le miracle, dût-il n'exister qu'une seule fois, qui devrait nous persuader de l'absolue réalité du Très Haut ”. Le propos n'est pas exactement – du moins n'y a-t-il pas d'obligation de chercher en lui – une nouvelle preuve de l'existence de Dieu. Si on entend ce que *révélation* (*Offenbarung*) peut vouloir signifier en référence à un *Très Haut* (*Höchstes*) du point de vue de ce que nous nommons Dieu, alors cela implique que l'on peut comprendre ce que Dieu a fait en créant le monde à partir de ce monde même qu'il a créé. On peut essayer de connaître ce monde, et d'y insérer nos actions. Mais on ne peut pas rendre compte de son créer lui-même. Le vouloir de Dieu qu'il y ait monde nous demeure incompréhensible. Nous pouvons seulement éprouver dans une intuition de ce monde que l'incompréhensible de cette création se tient devant nous dans la lumineuse évidence de sa présence. Et ce qui vaut de *Dieu* vaut alors aussi bien de ce que Schelling nomme le *réel*. La philosophie de Schelling est une philosophie du réel. Le réel n'est pas seulement ce dont je peux faire un objet de mon savoir et de mon action. Le réel est aussi l'objet d'une *révélation*, dans laquelle le réel ne prend pas les traits d'un événement nécessaire (pour une connaissance ou une action), mais ceux d'un événement *premier*. C'est la vocation métaphysique de l'art que de nous remettre sous les yeux le réel dans la puissance de cet événement.

## L'ÉTAT ESTHÉTIQUE

Au point de cette révélation se présente aussi généralement – on l’a dit – un *salut*. On pourrait en suivre l’élaboration dans les textes de Schelling, mais il se présente aussi bien et plus directement peut-être dans d’autres textes. Une recherche accentuant fortement une aptitude de l’art à la délivrance est par exemple celle de Schopenhauer. Rappelons-en quelques lignes principales. Schopenhauer, lui aussi, dégage les voies d’un salut (entre autres artistique) de la raison d’une *intuition* et d’une *révélation*, qu’il n’a cessé de rappeler comme ayant constitué son “ unique pensée ”. Aperçu depuis cette pensée, le monde s’offre à nous sous deux aspects différents, qui donnent d’ailleurs son titre à son ouvrage intitulé *Le monde comme volonté et comme représentation*. Comprendre le monde sous l’aspect de ce qu’il *représente* pour moi, consiste, selon Schopenhauer, à tirer toutes les conséquences du renversement kantien. Quand je sens, quand je connais, je *me* représente, au sein de *ma* sensibilité et de *mon* entendement, un monde tel que ma sensibilité et mon entendement lui donnent forme. Nullement la *chose en soi* (*Ding an sich*). Le monde lui-même n’est pas pour grand chose dans ma représentation. Comme on l’a souvent remarqué, il s’agit en d’autres termes pour Schopenhauer de tirer dans le sens d’un *subjectivisme* de l’humanité (non pas certes de tel ou tel sujet particulier) ce qui chez Kant est, depuis le *fait* de la science, le dégagement des conditions de possibilité qui ont fait de l’expérience cette expérience *objective* qu’elle est et qui rend compte du fait de la science. Selon une formule à laquelle Schopenhauer a recours, nous regardons le monde à travers certaines lunettes, et ces lunettes sont celles du temps (relations de succession), de l’espace (relations de coexistence), de la causalité (unions de la succession et de la coexistence comme forme du réel), de la logique (relations entre concepts). L’ensemble de cette vue particulière a pour fondement le *principe de raison* (*Satz vom Grund*), qui serait en même temps la plus extrême subjectivité humaine. Soumis à la loi du *Satz vom Grund*, le monde se présente à nous dans une formidable cohérence. Le *Satz vom Grund* unifie avec une extrême rigueur ma représentation, l’enserme dans un réseau parfaitement rationnel de relations, l’oriente vers une raison ultime dans laquelle tout tend à s’agencer définitivement. Cette construction, que la raison ne cesse d’enrichir à l’infini en découvrant sans cesse de nouvelles connexions, produit cependant aussi quelques failles. Avec la raison (la *Vernunft*) – qu’il ne faut pas confondre avec le principe de raison (le *Satz vom Grund*) pour autant que chez Schopenhauer elle sert quant à elle à nommer la faculté qui tisse à l’infini des relations secondes et supplémentaires au donné livré par le *Satz vom Grund* – s’introduisent en effet aussi l’erreur, l’incohérent, le risible, le bizarre, qui entament la formidable unité de la représentation donnée par le *Satz vom Grund*. Plus profondément, que ce soit sous sa forme initialement ou idéalement cohérente ou sous sa forme déjà entamée

par des bizarreries de la raison dont Schopenhauer ne cessera d'être friand, la représentation se tient de toute façon sous la loi d'une *étrangeté générale*. Une formulation parlante de cette étrangeté (soulignée notamment par Marie-José Pernin, *Schopenhauer, le déchiffrement de l'énigme du monde*, 1992) se trouve par exemple au § 17 du *Monde comme représentation et comme volonté* :

L'explication étiologique de la nature entière ne sera jamais qu'un inventaire de forces mystérieuses, une démonstration exacte des lois qui règlent les phénomènes dans le temps et dans l'espace, à travers leurs évolutions. Mais l'essence intime des forces ainsi démontrées devrait toujours rester inconnue [...] On pourrait comparer le philosophe, en face de la science étiologique complète de la nature, à cet homme qui serait tombé, sans savoir comment, dans une compagnie complètement inconnue, et dont les membres, l'un après l'autre, lui présenteraient sans cesse quelqu'un d'eux comme un ami ou un parent à eux, et lui feraient faire sa connaissance : tout en assurant qu'il est enchanté, notre philosophe aurait cependant sans cesse sur les lèvres cette question : Que diable ai-je de commun avec tous ces gens-là ?

Ce qui surgit, avec la représentation, c'est, de ce point de vue, un monde, que je peux toujours essayer de connaître davantage au sens de connaître un plus grand nombre de relations entre les éléments dont je compose ma représentation, mais du monde lui-même je ne saurai sur cette voie rien de plus et en réalité je ne saurai rien.

A l'opposé de cette étrangeté dont l'analyse occupe le premier livre de l'ouvrage de Schopenhauer, le monde se donne à moi dans une deuxième expérience qui est celle de mon *intimité violente* avec lui. Il s'agit d'une expérience que je fais à partir de mon corps. Avant d'être engagé dans l'espace, le temps, la causalité, la matière, etc., j'éprouve en mon corps une impression de réalité immédiate. Je suis ce corps qui est là, qui veut et qui agit dans le tout du monde avant son organisation dans ma représentation. En tant que ce corps je suis une pesanteur, une forme, un appétit, une manière de m'exciter et d'exciter les autres, une volonté de reproduire et de semer partout ma vie. Dans le tout du monde, chaque corps, chaque forme organique, chaque manifestation que Schopenhauer nomme objectivation de la volonté, engage son jeu particulier, son rapport inconditionnel au monde dans le monde, et l'y répète obstinément. Cet engagement inconditionnel qui jette dans l'intimité du monde précipite en particulier dans une guerre avec les autres. Le monde du corps, c'est celui d'une volonté qui consume ses forces à triompher des autres corps, à imposer son jeu contre les autres jeux, à répéter obstinément dans un éternel combat sa propre façon de jouer le jeu du monde sans que le *sens* de cette répétition – entre quelques courts moments de bonheurs et un ennui lancinant – soit jamais atteint. Ce combat se déroule imperturbablement sur le fond d'un manque de sens ou de raison (*Grundlosigkeit*) dans lequel la volonté ne veut rien si ce

n'est elle-même comme volonté, et met à son service le pouvoir rationnel de liaison des phénomènes de la représentation.

Face à ces deux aspects du monde, du point de vue desquels Schopenhauer établit à sa façon le double parcours d'un sujet libre connaissant et d'une volonté sourde qui non seulement l'accompagne mais indéfiniment l'asservit, le troisième livre du *Monde comme volonté et comme représentation* va esquisser un salut, celui d'une délivrance par l'art (ou plus généralement par le Beau) en tant qu'occasion de production d'un état esthétique. L'expérience, pour aller au plus court, s'énonce par exemple au début du § 34 en ces termes :

Il peut se produire brusquement qu'on passe de la connaissance ordinaire et commune des objets singuliers à la connaissance de l'Idée par le fait que le sujet s'arrache du service de la volonté, qu'il cesse d'être un sujet simplement individuel, qu'il devient un sujet de connaissance pur libéré de la volonté qui n'est plus dirigé par le principe de raison et par les relations entre les objets, mais se tient fermement dans la contemplation de l'objet qui s'offre sans considération de ses relations avec quoi que ce soit d'autre, qui repose dans cette contemplation, qui y éclôt.

L'expérience, évoquée dans ce passage comme dans de nombreux autres, comme caractéristique de l'expérience que l'art et les sentiments esthétiques de beau ou de sublime nous donnent à vivre, conjugue en réalité deux choses entre lesquelles tout le troisième livre du *Monde comme volonté et comme représentation* ne cesse d'osciller : la description d'une délivrance subjective, une fondation philosophique de cette délivrance. L'ensemble se donne depuis cet art particulier qu'a Schopenhauer lui-même, non seulement de déduire, mais encore de nous rendre sensible, une *étrangeté* de la représentation. Avec ses contemporains Schopenhauer partage la conviction que le compagnon obscur et producteur du sentiment d'étrangeté des œuvres de la raison, celui qui selon ses analyses jette sur l'édification rationnelle du monde la lueur que rien de cela ne touche à ce qui me concerne profondément, détient en lui la voie d'un salut. Et, à l'image des plus avertis de ces contemporains, il n'identifie pas à ce salut ce compagnon lui-même, les sombres ressorts qui l'animent, la résistance obstinée qu'il oppose aux mouvements apparents des progrès intellectuels et pratiques, mais plutôt des possibilités de réglage qui naissent aux frontières délimitant les deux mondes, et qui unissent au sein de régimes particuliers les relations entre la volonté et la représentation. Loin en effet d'être l'instance de la délivrance, la volonté et ses jeux obscurs et répétitifs enchaînent à des manques lancinants, des satisfactions limitées, un ennui général. Mais parce que la volonté est aussi bien la chose elle-même ou en soi, *Ding an sich*, il n'y a pas non plus une autre instance, un autre réel. Le monde de la représentation n'est pas un deuxième monde, mais, comme Schopenhauer prend soin de le rappeler à l'entrée du troisième livre de son ouvrage qui pose la perspective d'une représentation saisie

en dehors du principe de raison, “ *l’objectité de la volonté*, la volonté devenue objet c’est-à-dire représentation ”. Tout *est* volonté. Aussi une délivrance au sein du monde ne se joue-t-elle pas pour Schopenhauer entre plusieurs substances mais sur des seuils. L’objectivation de la volonté, à laquelle toute chose – du minéral aux végétaux ou aux animaux doués du *logos* – se laisse rapporter, comporte des degrés, et c’est considérés depuis les seuils séparant les degrés les uns des autres que le monde indéfiniment réfléchi au sein de relations toujours nouvelles s’expose au risible de l’erreur et de l’incohérence, que sa donation intuitive sous la rigoureuse loi d’unification du principe de raison lui confère les traits d’une chose étrangère, que la contemplation qui se produit à l’occasion de l’œuvre d’art délivre un infini sentiment de liberté. C’est, plus précisément, parce que la représentation (c’est-à-dire la volonté devenue objet) présente un tableau des choses dont la cohérence ne concerne fondamentalement en rien la volonté d’un sujet (c’est-à-dire la volonté dans la figure d’un sujet directement engagé dans la lutte confuse des volontés), et parce qu’elle peut même à certains égards lui apparaître comme une réalité étrangère, qu’elle se rend ordinairement disponible pour mettre ses pouvoirs de rationalité au service des jeux obscurs de chaque vouloir singulier, mais qu’elle peut aussi bien se faire occasion d’en affranchir les sujets dans certains moments privilégiés comme ceux de l’expérience esthétique. Dans ce dernier cas, elle offre aux volontés subjectives, sous certaines conditions que Schopenhauer thématise comme des régimes spécifiques de la relation sujet-objet c’est-à-dire de la représentation même, l’occasion de se rendre indifférentes au jeu de leurs vouloirs et, ce faisant, à elles-mêmes.

Du côté de l’objet, ces conditions lui paraissent appartenir à une représentation qui rendrait inopérantes pour un sujet, et pour le vouloir qui agit en lui, les questions : où ? quand ? pour quelles raisons ? en vue de quoi ?, etc., c’est-à-dire une représentation qui phénoménaliserait un objet indépendamment des relations spatiales, temporelles, causales, etc., que lui impute le principe de raison (*Satz vom Grund*), et dans laquelle ne demeurerait alors que la pure forme de la représentation c’est-à-dire la pure forme de la relation sujet-objet. Tel, selon Schopenhauer, se présenterait dans l’expérience esthétique l’objet. L’objet esthétique est ce paysage, cet arbre, ce rocher, cet édifice, saisis dans leur phénoménalité de purs objets, sans prise en compte de leur insertion dans quelque espace, temps, réseau de relations causales, etc., qui donneraient immédiatement prise aux jeux et aux calculs des volontés. Ainsi compris, l’objet de l’expérience esthétique semble à Schopenhauer pouvoir être rapproché de ce que Platon nommait des *Idées*, et que celui-ci avait en effet séparé des existences temporelles, spatiales ou causales de toute la distance placée entre l’intelligible et le sensible. La visée esthétique d’un paysage, d’un arbre ou d’un rocher s’affranchirait de leur existence présente et déterminée exactement comme le ferait la connaissance de leurs essences éternelles dans la modalité de l’Idée

platonicienne. Il y aurait simplement, pour donner à ce rapprochement entre l'expérience esthétique et l'intuition profonde de la doctrine platonicienne sa vérité métaphysique ultime et aussi bien dégager par là toute la vocation de l'art, à le réinterpréter à la lumière de la philosophie kantienne – c'est-à-dire des conséquences que Schopenhauer en tire. Il y aurait à repenser la division entre l'intelligible et le sensible comme division entre la chose en soi et le phénomène, et à comprendre la vérité métaphysique que l'Idée platonicienne permet d'exprimer de l'expérience de son objet par un état esthétique comme celle que la philosophie kantienne fait apercevoir quand elle détache la chose en soi du temps, de l'espace, de la causalité (comme simples formes de l'expérience phénoménale). Certes, ni l'Idée platonicienne ni l'objet de l'expérience esthétique ne coïncident exactement aux yeux de Schopenhauer avec la chose en soi, c'est-à-dire avec la volonté, mais, pour autant précisément qu'ils ne reconduisent pas les formes du temps, de l'espace, de la causalité, ils en donnent " l'objectivité (la volonté devenue représentation) la plus adéquate possible ", celle qui " ne comportant aucune forme particulière de la connaissance en tant que connaissance si ce n'est la forme générale de la représentation c'est-à-dire celle qui consiste à être un objet pour un sujet " (*Le monde comme volonté et comme représentation*), est aux yeux de Schopenhauer une des plus proches possibles de la chose en soi.

Ces deux aspects de description et d'interprétation ontologique de la délivrance offerte par l'expérience esthétique se retrouvent sur le versant subjectif de cette expérience. Et, en ce point, aussi bien, se rencontrent peut-être dans leur forme la plus condensée, et semblent avoir été affrontées avec la plus grande fermeté par Schopenhauer, les dangers malgré tout inhérents aux affirmations d'une vocation métaphysique de l'art. Car les descriptions subjectives de l'expérience esthétique tendent comme naturellement à conforter la représentation d'une délivrance. De l'état d'inspiré déjà évoqué par Platon dans le *Ion* aux diverses figures de la *furor*, l'art, le beau, le sublime, n'ont en effet cessé d'accompagner la représentation d'un hors de soi dans lequel semblent spontanément s'offrir le fantôme, le double, l'*alter ego*, de la subjectivité engagée dans les voies du connaître et de l'agir rationnels. Et rien n'a été plus ordinaire, dès lors, que de faire à son tour servir le troisième livre du *Monde comme volonté et comme représentation* à cet imaginaire du salut esthétique. Le grand traducteur français du livre, A. Burdeau, l'atteste entre autres d'une façon particulièrement nette en recourant presque systématiquement, pour rendre la description schopenhauerienne de l'expérience esthétique, au vocabulaire du *ravissement*. On voit bien ce qui est ainsi visé : l'énonciation d'un mouvement, qui nomme l'arrachement que Schopenhauer cherche à thématiser par rapport à l'emprise de la volonté ; une désignation de ce qui serait produit par ce mouvement : l'état d'être arraché ; un ensemble de connotations psychologiques, esthétiques, religieuses, traditionnellement liées à ce terme. Or une lecture attentive du texte

montrerait que Schopenhauer, dans les nombreux passages où il décrit subjectivement l'expérience esthétique, fait en réalité un usage beaucoup plus exigeant des termes qu'il emploie pour qu'on laisse l'affirmation d'une vocation métaphysique de l'art, du beau et du sublime, rejoindre simplement cette vieille thématique du ravissement. Schopenhauer ne s'empresse pas de saisir dans l'état prétendument hors de soi du sujet saisi par l'expérience esthétique la délivrance obscurément recherchée à l'endroit des nouages assujettissants de la volonté et de la représentation. Sa réflexion se tourne à nouveau vers le déchiffrement de seuils et de paliers d'égalité entre le sujet et l'objet. Le sujet *ravi* de la traduction d'A. Burdeau et de divers commentateurs se révèle en fait un sujet à la fois *perdu* dans l'objet, et *tirant à lui* la nature toute entière. Schopenhauer essaie d'ajuster la description qu'il propose de l'expérience subjective de l'état esthétique, non pas à des "métaphysiques spontanées" de la délivrance artistique, mais bien à l'"unique pensée" qu'il propose de la métaphysique. Deux traits mériteraient alors d'être approfondis, ici simplement indiqués. Le premier serait celui de la subjectivité même à laquelle il confie à la fois l'énonciation du propos philosophique, et la capacité du propos philosophique de dire quelque chose du sujet esthétique. Chez Schiller, le sujet d'énonciation (celui qui énonce la vocation métaphysique de l'art) se laissait construire et transformer aux fins d'aventures esthétiques depuis le libre sujet kantien détenteur d'Idées de la Raison et mobilisable dans la puissance de ses "je pense", "j'espère", "j'essaie", "je suis fermement convaincu".

Avec Schelling, ce sujet entrait dans l'épreuve de devoir émaner du système lui-même, d'être en quelque sorte le système lui-même comme sujet et à l'occasion de l'image que le réel se donne de lui-même et à lui-même dans le système. Sur un autre chemin, Schopenhauer, cherchant à saisir dans l'expérience esthétique un pur sujet de connaissance délivré de ce qui l'individualiserait, affronte apparemment une difficulté du même ordre. Ce qu'il cherche entre Platon et Kant et au sujet de ce qu'il en résulte métaphysiquement pour le sujet, que ce soit dans le troisième livre du *Monde comme volonté et comme représentation*, dans l'*Appendice sur la philosophie kantienne*, ou dans ses "Fragments d'histoire de la philosophie" des *Parerga*, c'est la traduction philosophique, non pas tant en réalité de ce que l'art, le beau ou le sublime feraient éprouver comme expérience particulière, privilégiée, culturellement significative pour les temps anciens ou futurs, que de ce qu'ils savent et font intensément connaître du réel lui-même à cette frontière à laquelle toute une histoire de la philosophie a situé les questions ultimes, celle du sujet et de l'objet. Le sujet esthétique de Schopenhauer, construit depuis le sujet de connaissance, est bien un sujet de connaissance. Sujet métaphysique, il est, non pas à vrai dire sujet d'une plus haute connaissance (comme le voudraient les "métaphysiques spontanées" de l'art), mais plus véritablement l'un des sujets qui sont les sujets de la connaissance la plus haute. Et alors il conviendrait peut-être de



ne pas se tromper non plus sur le caractère éphémère de la délivrance à l'endroit du (non-)sens que Schopenhauer attribue, comme il est connu, à l'expérience esthétique. Ce second trait de sa réflexion limite probablement moins la portée de l'art au regard de la vie humaine configurée par l'histoire de la raison et des impasses dans lesquelles elle s'enferme, qu'elle n'anticipe les identifications de la temporalité comme ressort des interrogations les plus fortes dans lesquelles s'engageait, à la charnière des philosophies ici rappelées, le travail de la pensée. C'est peut-être depuis la philosophie contemporaine qu'il en paraît ainsi, de celle du moins qui a continué entre autres à lier ses démarches aux territoires de l'art, mais y a-t-il réellement d'autres points d'observation ?