

II

ESTHÉTIQUE

La part de la contemplation

L'auteur du livre excellent intitulé *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, M. Mikel Dufrenne, rencontre à la p. 286 du premier tome de son ouvrage une importante question ; ou peut-être faut-il dire une imposante difficulté.

Cherchant à définir l'objet de cette expérience, il note que c'est l'œuvre d'art. « Mais, dit-il, il faut ajouter aussitôt : il est l'œuvre en tant que perçue esthétiquement. »

Là-dessus, il prévoit une difficulté. Il veut bien se souvenir qu'un de ceux qui l'ont précédé dans ces études, celui même qui trace ces lignes, a insisté sur le fait qu'avant tout l'art est action, action instauratrice. M. Dufrenne n'en disconvient pas. « Mais, répond-il, une théorie de l'objet esthétique doit bien faire sa part à la contemplation. »

Sans doute. Mais quelle est au juste cette part ? C'est la question que je voudrais poser ici.

Ce qui me frappait tout à l'heure, en relisant cette page de Mikel Dufrenne, c'est que la difficulté y vient surtout du caractère imposant, répétons ce mot, de la longue tradition qui concerne la contemplation, qui la décrit, qui la présente comme constituant le fait esthétique fondamental. Car la difficulté rencontrée par l'auteur cité n'était peut-être pas foncière. Il venait de mettre en cause, non l'idée de contemplation, mais celle de perception esthétique (et de fait, l'index de son ouvrage, au mot de Contemplation, se contente de renvoyer à celui de Perception). Rien n'impliquait vrai-

ment ici opposition avec une conception active de l'art ; rien, sinon le fantôme tout à coup surgi d'une grande tradition. Si résolu qu'ait été l'auteur dont nous parlons à rénover la position même de la question grâce aux ressources offertes par la phénoménologie, néanmoins, semble-t-il, il se faisait scrupule de ne pas faire, d'abord et dès les principes, à la contemplation sa part. Tant est justement intimidante, en effet, une tradition si longue, si confirmée, si puissante qu'il est fréquent de voir désigner, par opposition à l'artiste, l'usager de l'art sous ce nom par excellence : le contemplateur¹. Non le spectateur ou l'auditeur ; mais bien : le contemplateur.

Assurément la philosophie est encombrée de fantômes. Et les disciplines issues de la philosophie, mais soucieuses de s'orienter vers l'observation positive, n'en sont pas exemptes non plus. Ces fantômes, ce sont des mots soutenant debout des concepts vidés de contenu, restes d'anciennes constructions spéculatives, et toujours employés, comme s'ils désignaient des faits observables ; quand au contraire ils mettent à l'observateur des œillères, et lui cachent le réel, ou ne lui permettent de jeter sur lui qu'une vue oblique et décevante. Il y en a beaucoup en psychologie. L'esthétique en connaît aussi. Se pourrait-il que l'idée de contemplation esthétique en fût un ?

Ne nous hâtons pas de le dire ; mais du moins rappelons, très succinctement, et seulement par les traits principaux, la genèse de l'idée, afin d'en éprouver du moins un peu la teneur et les bases.

* * *

L'idée philosophique de contemplation (sans insistance particulière sur ses aspects esthétiques, mais considérée à la fois comme un mode de connaissance et un mode d'existence) est jalonnée d'abord par Anaxagore. « On lui demandait : Pourquoi existons-nous² ? Il répondit : Pour la contemplation du soleil, de la lune et du ciel » — *εις θεωρίαν ἡλίου, κ.τ.λ.* Ici l'idée de contemplation — *θεωρία* — semble encore unir, autant que nous puissions savoir, des éléments sensibles et des éléments spirituels, des éléments

1. Un document caractéristique à cet égard, est l'article-programme que Victor Basch a naguère publié ici même sous ce titre : *Le Maître-problème de l'esthétique* (*Revue philosophique*, juillet 1924, p. 1 sqq.). Il y soutenait cette thèse que le contemplateur, et non l'artiste, doit faire l'objet des études esthétiques.

2. *DIOGÈNE LAERCE*, II, 10.

intellectuels et des éléments esthétiques, sans oublier des facteurs scientifiques et des facteurs mystiques.

Mais très vite, avec les post-socratiques, l'idée de contemplation s'introvertit — peut-être avec quelque ressouvenir du ravissement, ou plutôt si on peut dire, de l'absorption de Socrate pendant la campagne de Potidée.

Toutefois cette contemplation intérieure n'est pas encore très distincte de ce qu'en un autre langage on appellerait méditation ou réflexion. Chez Platon, contemplation et vie contemplative sont, avant tout, intuition intellectuelle. Sans doute pour lui il reste une voie ouverte à l'extraversion esthétique, puisque la contemplation du beau dans le monde sensible peut, à condition d'être transcendée, conduire à la contemplation des essences. Sans doute, encore, chez Aristote l'idée de vie contemplative, moins mystique qu'elle n'a semblé plus tard à certains de ses descendants spirituels, n'est guère qu'exercice de l'esprit pur, par opposition à tout ce qui est dirigé vers la pratique et vers l'action. Mais avec les néo-platoniciens, la première étape de cette histoire est accomplie. Elle l'est par la conception toute *spectaculaire* de la réalité transcendante, dans son rapport avec l'âme humaine.

Il s'était bien ébauché, par ailleurs, une autre voie, par la conception *acroamatique* qui avait été celle du pythagorisme et qui restera toujours plus ou moins celle des mystiques néo-pythagoriciennes. Mais chez les néo-platoniciens, ce n'est pas sur le modèle de l'ouïe ravie, entraînée par la donnée (*ἀκρόαμα*, ce qui agit sur l'oreille comme un charme) que lui offrent la musique et les voix, c'est sur le modèle de la vue longuement arrêtée dans une sorte de stupeur admirative sur un merveilleux spectacle (*θέαμα*), qu'est conçu le genre de connaissance (*θεωρία*) par laquelle on atteint le plus haut objet en s'identifiant à lui comme le regard lucide s'identifie à sa vision. Il n'est, pour bien constater cela, que de relire le sixième traité de la première *Ennéade* de Plotin ; où tous les termes relatifs à l'union par l'amour avec l'objet suprême de celui-ci sont optiques ; et où d'autre part est affirmée, dès la première phrase, la supériorité esthétique de la vue sur l'audition¹.

1. « Τὸ καλὸν ἐστὶ μὲν ἐν ὄψει πλεῖστον. » — Quant aux questions de vocabulaire, on peut observer que le français (et c'est dommage, mais caractéristique) ne dispose d'aucun mot qui réponde dans l'ordre acoustique à ce que spectacle

La seconde étape se passe, pour l'essentiel, dans la latinité. Elle débute précisément par l'emploi du mot de *contemplatio* pour équivaloir à *θεωρία*. L'équivalence est, somme toute, normale ; bien que, antérieurement à l'influence philosophico-mystique qui conduit le mot vers l'idée d'une sorte de semi-extase avec abandon passif à l'objet, *contemplatio* puisse désigner une attitude active et pratique, et signifier visée, observation attentive. C'est, originellement, observer ce qui se manifeste dans un *templum*, dans un espace circonscrit (par exemple dans celui qu'a délimité dans le ciel la baguette de l'augure). Mais le mot, dévié par les influences helléniques vers un sens esthétique et mystique, s'y dépouille peu à peu de tout son dynamisme perceptif originel. C'est au contraire sur la passivité de la pensée, sur son abandon à l'objet, sur l'arrêt de ses activités autonomes dans la contemplation, qu'insisteront les mystiques chrétiens. Toutefois, de ses analogies visuelles originaires, la contemplation, pour eux, garde un caractère de lucidité qui empêche ce mode de fruition de l'objet d'être un degré ultime de l'élévation de l'âme vers Dieu par l'amour. Dans l'école de Saint-Victor, la *contemplatio*, plus haute que la *meditatio* qui la précède, et que la *cogitatio*, plus basse encore, n'est que le troisième (sur six) des degrés où doit s'élever l'amour. Et c'est à d'autres analogies sensibles que ces mystiques s'adresseront volontiers pour caractériser ces degrés

est dans l'ordre optique. Mais les Grecs avaient deux termes ; l'un, *ἄκουσμα*, esthétiquement neutre, et désignant tout ensemble donné à entendre, quelle que soit sa valeur ; l'autre, *ἀκρόαμα*, signifiant ce qui s'entend avec plaisir, ce qui est destiné à charmer par l'ouïe. D'où le glissement du sens vers l'ésotérisme : ce qui est révélé seulement par la voix (et non par l'écriture) à des disciples choisis. Ces deux mots grecs ont eu des dérivés en français, mais ceux-ci sont d'un emploi rare et beaucoup plus spécialisé. *Acousmate* ne figure pas dans Littré, mais on l'a dans Boiste et dans N. Landais, avec la définition : « Bruit imaginaire de voix et d'instruments dans les airs. » *Acroamatique* est dans Littré, mais seulement comme désignant l'enseignement reçu par l'oreille. « De là, ajoute Littré, il a pris le sens de profond. » Malheureusement Littré ne cite pas d'exemple pour ce dernier sens, qui peut être seulement implicite, tout ce qui est ésotérique étant volontiers supposé profond.

Enfin, la nuance qui existe en grec entre *ἀκρόαμα* et *ἄκουσμα* se retrouve, bien que moins marquée, dans l'ordre visuel entre *θέαμα* et *δράμα* : ce qui est donné à contempler, ou simplement à regarder. Les philosophes grecs (par exemple Xénon) réalisent volontiers les deux couples *ἀκρόαμα* - *θέαμα* ou *ἄκουσμα* - *δράμα*. Il est vrai qu'on trouve chez ARISTOTE dans l'*Éthique à Nicomaque*, liv. X, chap. II, le couple *ἄκροαμα* - *δράμα* ; mais je ne pense pas qu'il y ait lieu d'y chercher une intention : tout ce qui traite des plaisirs des sens dans ce chapitre de l'*Éthique* est rédigé avec beaucoup de négligence.

suprêmes où l'amour conserve seulement la « saveur de Dieu ». Sur le chemin mystique, la contemplation n'est qu'à moitié route, parce qu'il ne s'y trouve point encore d'*alienatio mentis*. Mais précisément ce qui la caractérise, c'est de commencer à pressentir cette sortie de soi-même, ou du moins à en ressentir le besoin.

Enfin, la troisième étape est celle de la Renaissance ; et c'est celle du choc en retour, du re-transfert à l'ordre de la contemplation visuelle et sensible, de ce qui concernait la contemplation intérieure et mystique. A la Renaissance commence le grand exercice esthétique (encore pratiqué de nos jours) qui consiste à transmuier les conceptions de la théologie dans le domaine de l'art. Non sans raison, car il y a dans l'activité artistique bien des facteurs qui sont d'ordre mystique. Non sans danger, dès qu'on en vient à construire de soi-disant faits, par ce procédé analogique. Non sans efficacité, si ces faits construits, d'origine spéculative, servent de modèle à la vie, comme il arrive ; apparaissent dans des légendes biographiques ; sont objet d'imitation, d'émulation même (sinon parfois de simulation). Ainsi, pour n'en donner qu'un exemple, fut construite de toutes pièces la notion de « vocation » de l'artiste d'après la construction théologique relative à la vocation du prophète, de l'apôtre ou du prêtre. La notion de « piété » de l'artiste envers l'art, telle qu'elle se formule à la Renaissance (voir Vittoria Colonna dans l'entretien célèbre avec Michel-Ange), mériterait aussi d'être étudiée. Mais en ce qui concerne la notion de contemplation esthétique, ce qui est curieux, piquant même, c'est qu'il s'agit, comme on dit, d'un prêt pour un rendu, puisque la théorie mystique de la contemplation, comme on l'a vu plus haut, a été influencée par l'analogie avec la contemplation visuelle¹. Mais de son itinéraire d'aller et retour à travers la mystique, l'idée de contemplation esthétique garde des caractères acquis, dont la description ne procède qu'en partie de l'observation.

Selon cette description devenue dès lors traditionnelle, et fondée sur l'analogie mystique, dans la contemplation esthétique il y a

1. Il est bon de préciser que les mystiques « ombristes » (par exemple, influencés par le Pseudo-Denys), opposées aux « luministes », n'en sont pas moins visuelles pour cela : l'idée d'ombre, l'idée de nuit, sont visuelles. Pour l'aveugle, il n'y a pas d'ombre, il n'y a pas de nuit ; il y a seulement *this universal blank* dont parle Milton. Au reste, les démarches de la théologie négative s'empressent au moins aussi vite de supprimer les données auditives que les données visuelles.

comme une captation de l'âme par l'objet — paysage, spectacle, tableau, statue, monument — en face duquel elle se trouve. Dans le cadre (on dirait presque le *templum*) ainsi délimité, l'âme se confine et se complait. Elle s'arrête sur l'objet, non pour l'observer attentivement et en prendre une connaissance intellectuelle énumérable, mais pour jouir globalement de sa présence sensible tout en s'abandonnant à mille impressions confuses et délicieuses, dont le libre jeu dans ces cadres, dont le rythme et le bercement, permettent de dire hautement actif un état qui d'autre part comporte une sorte d'abandon tout à fait passif à l'objet. Naturellement, selon les diverses théories esthétiques dans le contexte desquelles cette description se place, on insiste davantage tantôt sur les facteurs affectifs qui y interviennent, tantôt sur le rôle de l'imagination dans ce régime de l'esprit (une imagination soit diffluente et vague, soit fabulante) ; tantôt enfin sur l'espèce de connaissance qu'implique cette activité de l'esprit, soit qu'on s'attache surtout à ce qu'elle comporte d'identification avec l'objet, ou de projection de soi-même en l'intériorité de cet objet, soit qu'on y voie une sorte de perception obscure ou confuse, atteignant néanmoins l'essentiel et le parfait (que n'atteindraient pas la perception ou la conception claire et distincte). A ce signalement on ajoute généralement encore deux traits caractéristiques : la contemplation est silencieuse ; et elle tend à se perpétuer, à se prolonger indéfiniment, si son charme n'est rompu par quelque incident, ou si on ne s'y arrache avec effort.

La description qu'on vient de lire était volontairement synchrétique, mais on pourrait la hérissier de références éparses du xvi^e au xix^e siècle. Et, à part les nuances qu'on a notées (elles-mêmes aisées à référer ; le lecteur n'a sans doute pas besoin qu'on l'y aide), elle reste en gros admise, considérée comme hors de conteste, depuis le temps où Laurent de Médicis, aux doctes réunions du bois des Camaldules, près de Florence, déclarait la contemplation supérieure à l'action (pour des raisons qu'on doit supposer plus esthétiques que morales ou religieuses)¹, jusqu'au temps où V. Basch faisait du contemplateur, comme on le rappelait tout à l'heure, l'objet par

1. On peut rappeler à propos de Laurent de Médicis que l'Académie soi-disant platonicienne de Florence (ou plus exactement de Careggi) qui exerça une telle influence sur la peinture était, en ce qui concerne l'esthétique, totalement néo-platonicienne. Voir d'autre part ce qu'on dira plus loin à propos de Léonard de Vinci.

excellence de l'attention de l'esthéticien ; en rencontrant dans l'intervalle aussi bien Zabarella que Shaftesbury, ou le P. André que Jouffroy ou Ch. Lévêque¹.

Or si imposante que soit la théorie, si large que soit l'adhésion reçue par la description des faits selon cette tradition, si usuel qu'il soit (pour revenir à notre point de départ) d'appeler contemplateur l'homme en attitude esthétique devant l'œuvre d'art, il n'en est pas moins vrai, il n'en est pas moins éclatant que toute la construction repose sur la primauté donnée au sens de la vue, à la fois comme sens esthétique et comme paradigme de l'intuition spirituelle.

Et cela est si vrai, que lorsque la Renaissance met sur pied cette théorie de la contemplation esthétique, calquée sur la théorie mystique, elle est obligée de l'accompagner d'une sorte d'habilitation spirituelle de la peinture. Car au Moyen Age, le visualisme esthético-mystique, si bien illustré par les théories de la lumière qu'on trouve par exemple chez un Robert Grosseteste, était fortement tempéré à certains égards par la persuasion que la musique est un art libéral ; mais non pas la peinture qui est artisanale. Aussi bien, parmi les arts visuels, l'art regardé comme spirituellement supérieur (sans être officiellement considéré comme libéral) c'est l'architecture ; à telles enseignes que la conception du Verbe comme Architecte paraît normale, théologiquement et même iconographiquement². Mais tandis qu'Albert Dürer souffre

1. Il est équitable de noter qu'en son *Essai sur le beau* (1741 et 1763), le P. ANDRÉ ébauche une opposition (qui n'est guère au fond qu'une dichotomie) entre le beau visible et le beau musical ; et cherche à y faire correspondre une dualité qu'on puisse retrouver dans l'attitude de l'esprit envers le beau moral et le beau spirituel. Mais je ne voudrais pas exagérer l'importance de ce point ; ni surtout la possibilité qu'on aurait de discerner là le germe d'une résistance à certaines idées de Malebranche, dont d'autre part le P. André s'inspire si souvent. Car vouloir faire dire au P. André, un peu à la manière, plus tard, de MAINE DE BIRAN dans la *Décomposition de la pensée*, qu'il y a un univers de l'ouïe dont la métaphysique est distincte de celle de l'univers de la vue (idée dont Biran est très loin d'avoir tiré tout le parti qu'il en pouvait, qu'il en devait tirer, et dont d'ailleurs l'intérêt esthétique lui échappait entièrement) ; et prêter au P. André, en son esthétique, l'intention d'amorcer une correction à la théorie malebranchienne de la vision en Dieu, lui prêter même l'idée, ou l'insinuation, d'une sorte de « audition en Dieu », d'un caractère quasi musical, ce serait abuser du droit de se faire le *rewriter* d'un philosophe du passé. Mais ce serait un exercice philosophique assez amusant, et non sans portée peut-être.

2. Miniature d'une Bible moralisée de la basilique de Vienne (reproduite notamment dans : L. LEFRANÇOIS-PILLON, *Mattres d'œuvres et tailleurs de pierre des cathédrales*) : le Verbe en maître d'œuvre, le compas aux doigts.

encore, dans son pays, de cette position (d'autant plus pénible pour lui qu'il a connu une autre situation en voyageant en Italie), par contre c'est un thème important pour Léonard de Vinci, dans son *Traité de la peinture*, que de soutenir la supériorité de la peinture, *cosa mentale*, sur la musique. Témoignage d'autant plus important, que ce n'est pas celui, comme on dit, d'un orfèvre. Léonard n'est pas seulement peintre, il est aussi musicien exécutant, il s'est présenté comme tel en public. Mais quoi ! « L'infortunée musique meurt aussitôt. » Elle n'a au sens qu'une présence toujours partielle et éphémère. Elle ne peut pas être contemplée¹.

* * *

Il n'est guère besoin de continuer longtemps cette histoire. Bien entendu, il ne faut pas dissimuler qu'il existe, soit au Moyen Age soit à la Renaissance, quelques tentatives esthétiques et mystiques sur des bases acroamatiques ; mais sans que cela subvertisse l'ensemble de la position spéculative que nous venons d'indiquer. Rien de plus curieux à cet égard que la construction très réfléchie, très calculée, spéculative dans son fond, imaginative dans sa forme, que réalise Dante aux chants XXIII à XXVI du Paradis. Mais elle n'infirmes pas son orientation générale luministe. Elle ne constitue qu'un épisode de celle-ci. Le poète, ébloui en accédant à la huitième sphère, ne distingue plus rien sinon des lueurs d'où partent des chants et des voix. Quelques-unes de ces voix lui font passer une sorte d'examen sur ses croyances ; puis reçu à cet examen, il entend la milice des âmes bienheureuses qui, au chant XXXI du poème, se présentera sous la forme visuelle d'une rose — moitié fleur, moitié rosace de vitrail — se manifester sous la forme auditive d'un chœur. Ainsi l'épisode est acroamatique à tous les sens du terme (musique, enseignement vocal, réception initiatique). Mais ensuite la vue recouvre ses droits. Le poète, embrassé au front par saint Jean, l'évangéliste de la Lumière, devient capable à nouveau de voir les splendeurs des sphères supérieures, et de les contempler².

1. On verra plus loin la façon dont Hegel reprend l'argument en l'inversant qualitativement.

2. *Rimirar* figure au dernier vers du chant XXXI (comme au dernier vers de l'*Inferno*), et *contemplante* immédiatement après, au premier vers du chant XXXII, insistance significative. C'est saint Bernard qui est désigné par l'expression *quel contemplante*.

Bien entendu aussi, la Renaissance a connu, comme le Moyen Age des tentatives pour donner la précellence esthétique-mystique à d'autres sens que ceux de la vue et de l'ouïe, telle celle dont on a dit un mot plus haut à propos de la « saveur » de Dieu. Il y a chez Cardan (au livre I du *De subtilitate*) un développement sur la supériorité de l'odorat, seul sens qui soit « commun à l'âme et au corps » ; d'où sa valeur culturelle et l'emploi de l'encens dans les églises. Mais c'est là une idée tout à fait isolée, et sans influence. Vanini tint à la réfuter. Dans l'Exercice XXIX de son *Amphithéâtre*, il tient à rappeler contre Cardan que la vue, qui permet de « contempler les globes du ciel, admirer le spectacle du monde et connaître Dieu » (p. 113 de la trad. Rousselot), est le sens esthétique par excellence. « Le beau réjouit l'œil parce que l'œil a pour but l'intelligence, celle-ci le bonheur, et celui-ci la jouissance du souverain bien, qui est le beau parfait. En outre, ce qui n'est pas beau est comme s'il n'était pas » (*ibid.*). Ceci suffirait à montrer quelle influence garde encore l'esthétique néo-platonicienne sur un esprit déjà bien postérieur à la Renaissance. Car malgré son caractère archaïque, l'*Amphithéâtre de l'éternelle Providence* est de 1615.

Enfin — et pour continuer la série des « bien entendu » — on pourrait trouver hors de la tradition occidentale des tentatives d'esthétique mystique ou de mysticisme esthétique qui, se plaçant sur d'autres bases sensorielles, aboutissent à d'autres positions que celles de l'occident quant à notre attitude en face de l'objet. C'est en particulier le cas pour l'esthétique hindoue ; où les faibles indications qu'on trouve en occident pour l'utilisation mystique de l'expérience de la « saveur » trouvent de vastes développements. Toute la théorie du *rasa* est bien une théorie esthétique de base gustative. Mais ces théories qui n'ont été transmises qu'assez récemment au public occidental, n'ont pas interféré sensiblement encore avec les idées esthétiques d'occident ; et d'ailleurs leur assiette artistique (originellement elles concernent surtout l'art théâtral)¹ n'est pas assez ressemblante à celle des arts d'occident pour qu'on puisse les faire entrer dans la discussion directe qu'on tente ici.

1. Voir en particulier le *Natyasastra*, traité perpétuellement imité, reconnu comme base de l'esthétique indoue, et qu'on attribue à Bharata, personnage mythique. Certains auteurs admettent qu'il pourrait avoir été influencé par la *Poétique* d'ARISTOTE ; ce qui est fort problématique.

C'est pourquoi il n'y a plus guère que l'épisode romantique à signaler. Et comme on va voir il clôt cette histoire en laissant la question dans une telle forme, qu'il n'y a plus pour ainsi dire qu'à regarder les faits esthétiques directement et en eux-mêmes, à la lumière de la problématique ainsi dégagée, pour voir nettement les conclusions qui s'imposent.

*
* * *

Le romantisme, et en particulier le romantisme allemand, a fait à la musique une part plus belle que celle que lui faisait le classicisme. Aussi aurait-il pu tenter de subvertir profondément la théorie classique concernant l'attitude de l'esprit en face de l'objet esthétique. Pour faire cela, il eût fallu qu'il ne se contentât pas d'ajouter (comme il l'a fait) et de juxtaposer à la théorie classique conservée et admise en ce qui touche les arts visuels, une théorie différente ne concernant que la musique ou le groupe musique et poésie. Il aurait fallu qu'il entreprenne une révision totale du rapport esthétique avec l'objet ; à la lumière des faits que suggère l'audition musicale. Il ne l'a pas fait. Pourquoi ? Le cas de Hegel est fort instructif là-dessus.

Bien que « peu familiarisé », il le reconnaît, avec les questions musicales, Hegel a remarquablement compris en quoi « l'action exercée par la musique » mettait en cause « la question de savoir de quelle nature doit être l'intériorité pour se montrer adéquate à la sonorité et aux sons »¹.

Il semble que rien ne l'empêchait de poser la même question en ce qui concerne la peinture. D'autant plus qu'il avait exprimé sur la « magie des couleurs » des idées qui auraient pu offrir d'intéressants prolongements dans ce sens². Ces prolongements lui étaient, il est vrai, rendus difficiles par sa regrettable persuasion que la peinture ne pouvait mettre en cause la vie intérieure qu'en la « représentant » (par exemple physionomiquement) ; ainsi que par ses idées sur l'importance primordiale de l'« intelligibilité » en peinture, et par son attention avant tout dirigée en peinture sur le choix des

1. *Esthétique*, trad. S. JANKÉLÉVITCH, t. III, I^{re} Partie, p. 297.

2. Il se peut qu'il n'y ait là dans l'emploi du terme de magie qu'une réminiscence et un hommage à l'idéalisme magique de Novalis. Au reste, ce qu'il y a de meilleur dans les idées de Hegel sur la couleur vient de Goëthe.

sujets. Mais la grande raison de la carence de Hegel sur ce point, c'est la théorie de l'ordonnance dialectique des arts ; théorie fondamentale dans son *Esthétique*, théorie tentatrice et souvent reprise en dehors de lui, théorie qui ne peut se soutenir qu'en violentant l'histoire ; et même la physiologie des organes des sens. Telle quelle, en tout cas, elle lui défendait ce retour en arrière, cette rénovation de l'esthétique optique grâce aux révélations de l'esthétique acoustique. Il lui fallait au contraire approfondir l'abîme qui peut les séparer ; et pour cela, maintenir intacte la théorie traditionnelle de la contemplation, dans les arts visuels. Chose curieuse, il l'a fait en reprenant dans l'ordre des faits l'argument de Léonard de Vinci, mais en inversant ses conséquences au point de vue des valeurs. Si la musique meurt, remarque-t-il, les œuvres de la peinture et de l'architecture demeurent, et par conséquent ne peuvent se prêter au mouvement de la vie intérieure.

Et d'une façon presque grossière, qu'on pourrait croire ironique et qui ne l'est pas, il met en cause cette permanence au niveau du corps physique de l'œuvre (on va le vérifier dans un instant), et nullement au niveau de sa perception esthétique. Cette permanence grossière paraît lui suffire, en concordant avec ce calme, cette tranquillité de la contemplation esthétique visuelle, qui pourtant dans les auteurs dont il s'inspire procèdent de raisons plus stylistiques que physiques. « Étant donné, dit-il (*ibid.*, p. 296), que la contemplation calme, désintéressée des œuvres d'art, loin de chercher à supprimer les objets, les laisse au contraire subsister tels qu'ils sont et là où ils sont, ce qui est conçu par la vue n'est pas l'idéal en soi, mais persévère au contraire dans son existence sensible. L'oreille, au contraire, sans se tourner pratiquement vers les objets, perçoit le résultat de ce tremblement intérieur du corps par lequel se manifeste et se révèle, non la calme figure matérielle, mais une première idéalité venant de l'âme. » Car, ajoute-t-il, il y a dans le son une « suppression de l'état spatial » à son tour « supprimée par la réaction du corps » ; elle fait du son « une extériorisation qui, à peine née, se trouve abolie par le fait même de son être-là, et disparaît d'elle-même », ce qui lui permet de « correspondre à la subjectivité intérieure ».

Ayant ainsi établi que la musique « s'adresse à l'intériorité subjective la plus profonde », Hegel s'objecte à lui-même que la peinture aussi peut exprimer la vie intérieure (comme il l'a dit au

chapitre précédent). Il résout l'objection, d'abord, par l'idée que cette expression n'est que figurative. Puis il ajoute, d'une façon qu'on pourrait trouver tant soit peu béotienne : « Ce que nous voyons dans les tableaux, ce sont des manifestations objectives que le moi qui les contemple voit pour ainsi dire du dehors, comme totalement distinctes de lui. On a beau s'identifier avec un objet, se plonger dans la situation, le caractère, les formes d'une statue, on a beau admirer une œuvre d'art, être en extase devant elle, s'y sentir irrésistiblement attiré et ne penser qu'à elle, rien n'y fait : ces œuvres d'art sont et restent des objets existant en soi et par rapport auxquels nous sommes et restons toujours de simples spectateurs. Mais, dans la musique, cette distinction n'existe pas. » Nous disions que cela peut paraître tant soit peu béotien. Il faut être équitable. Il faut songer, à la décharge de Hegel, qu'il est ici en net recul par rapport aux idées plus nuancées qu'il exprimait au chapitre précédent sur la peinture (notamment celles qui concernaient la « magie des couleurs ») parce qu'il vient d'effectuer une étape dialectique. Il est ici placé au point de vue de l'antithèse, la musique, pour juger la thèse ; et n'examine plus la peinture, l'architecture ou la sculpture qu'en tant qu'il les considère comme dialectiquement dépassées (il a hâte, d'ailleurs, de dépasser encore ce stade et d'arriver à celui de la synthèse, la poésie, qui l'intéresse bien autrement). Il est vrai néanmoins qu'en invoquant la permanence objective de l'œuvre plastique, pour justifier ses indications renouvelées sur le rôle du « calme », de la « tranquillité » dans la contemplation des œuvres visuelles, il abuse un peu des textes dont il s'inspire, et auxquels il fait allusion. Car en tout ceci, il est influencé un peu par Winckelmann et beaucoup par Lessing en son *Laocoon, ou les Limites de la peinture et de la poésie*. C'est d'ailleurs encore une de ses raisons pour rester, en ce qui concerne les arts plastiques, dans la théorie traditionnelle. On pourrait, pour l'honneur de Hegel, tenter de se délivrer de cette impression pénible, en doutant s'il met bien en cause la permanence matérielle du corps physique de l'œuvre, ou seulement la permanence du dispositif de qualités sensibles qu'elle offre à la vue. Et en effet, quand il s'agit de peinture, il y a presque équivalence ; en sorte que certains textes de Hegel permettraient de contester le caractère grossièrement physique de la permanence dont il parle. Mais dès qu'il s'agit de sculpture ou d'architecture (et ici Hegel les évoque en même temps que la peinture) nulle équivoque

n'est plus possible. Quoi qu'en pense Hegel, le monument, la statue, donnent d'eux aux spectateurs des aspects variés, changeants selon les déplacements de ce spectateur. La fruition esthétique d'une œuvre architecturale est nécessairement successive ; il n'y a que le support physique objectif de ces aspects divers qui soit immobile. Au spectateur hégélien « irrésistiblement attiré » par le monument, et qui cependant « reste toujours simple spectateur », on a envie de dire : Eh bien, avancez ! Entrez ! Il ne dépend que de vous de ne pas rester simple spectateur, et d'arriver à faire correspondre aux élans de votre vie intérieure une errance active où des images successives surgiront et s'évanouiront au gré de votre itinéraire. Il est vrai que Hegel, qui a très bien parlé de l'architecture (celui des arts qu'il comprenait le mieux) a bien souvent dans l'esprit, semble-t-il, en en parlant, moins le monument lui-même qu'une gravure qui le représente. Cela est particulièrement frappant lorsqu'il parle des monuments orientaux qu'il n'a pas vus. Et lorsqu'il parle, une fois, d' « errer » dans les couloirs d'un monument égyptien, c'est sur la foi d'un texte d'Hérodote. Il cesse d'ailleurs alors de voir esthétiquement les choses ; ou plutôt il les rapporte uniquement à l'impression de mystère inintelligible que donnent à la vue des successions d'hiéroglyphes. Car il a ignoré Champollion, qui pourtant avait déjà soulevé le masque de l'énigme quand Hegel écrivait ces pages.

* * *

Si le lecteur a bien voulu nous suivre, et remarquer par quels chemins nous tentions de le conduire vers des solutions qu'il ne reste plus qu'à formuler en fonction de faits directement observés, ce lecteur sait aussi qu'il ne s'agit nullement d'opposer une esthétique acroamatique à une esthétique de la contemplation, mais de dépasser cette opposition.

Il va de soi que le « contemplationniste » est en difficulté de vocabulaire, dès qu'il doit parler musique, poésie, théâtre ou cinéma. Il va de soi qu'il ne peut dire : je contemple une sonate, un poème ou une tragédie. Mais il aura beau jeu à dire : ne me faites pas une pure querelle de mots ; il ne s'agit que de trouver des expressions acceptables, pour laisser intacte la teneur du fait de contemplation sans en employer le mot, en face de ces œuvres dont la présence est successive. Il ajoutera : le défilé successif des notes de

la sonate, des scènes de la tragédie, ne m'empêche pas d'en atteindre la totalité, de les saisir dans leur unité d'être, de les détemporaliser. Et si le compositeur, l'exécutant même, agissent dans le temps, moi, auditeur, immobile dans mon fauteuil, et prenant quelque recul par rapport à cette présence successive de l'œuvre, je suis vis-à-vis d'elle dans la même situation d'âme que devant un tableau, un monument. Seulement, ma contemplation, au lieu de s'éterniser dans les cadres immobiles de l'œuvre, la saisit *sub specie aeterni*, et ne met en jeu qu'un équivalent mobile de l'éternité. Vous voyez bien que je puis étendre l'idée de contemplation jusqu'à la musique.

Il n'aura pas tout à fait tort ; mais il ne sera nullement en droit d'en conclure au privilège, à l'universalité de l'attitude immobiliste dans la relation avec l'objet esthétique, et du droit de la goûter toujours dans un fauteuil. Car l'anti-contemplationniste sera en droit de tenter, symétriquement, l'unification inverse.

Qu'appellez-vous, dira-t-il, contempler un monument ? Est-ce, dans votre fauteuil, regarder une gravure qui le représente¹ ? Est-ce, en Beauce, arrêter votre voiture pour, assis immobile, regarder la cathédrale de Chartres à trois kilomètres de distance ? N'est-ce pas bien plutôt faire surgir sa face ou ses profils dans divers paysages tout en roulant vers elle ; puis traverser à pied le parvis tandis qu'à chaque pas les flèches changent de perspective ; en gravir les degrés ; en faire survenir mélodiquement, rythmiquement, les piliers et les vitraux l'un après l'autre, tout en écoutant l'orgue ou le bruit trop sonore de vos pas ; n'est-ce pas à la croisée du transept, faire tourner devant votre vue les quatre branches de la croix mystique ? Et dira-t-il encore, n'en est-il pas de même d'une statue ? Immobile, on en voit un aspect arbitrairement préféré. Le seul usage esthétiquement authentique est, marchant autour d'elle, d'en faire défiler mélodiquement les divers profils comme défilent en musique des accords s'enchaînant et se fondant les uns dans les autres.

Celui-là aussi aura raison.

Faudra-t-il alors s'attacher à des questions de rythme, ou plus exactement d'agogique ; exiger de l'usager de l'art cette tranquillité, ce calme, cette lenteur de mouvements qui équivalent stylistiquement à l'immobilité, et qui, selon les auteurs dont on vient de

1. Voir plus haut le passage concernant Hegel.

nommer plusieurs, dans la vision sensible des œuvres, protégeraient l'authenticité de l'attitude esthétique, tout en s'opposant un peu à la participation totale et intime ? Faudra-t-il proclamer la nécessité, devant les arts plastiques ou visuels, d'une attitude apollinienne ; réservant aux seuls arts musicaux et acoustiques l'autorisation (d'ailleurs assez limitée) d'une jouissance dionysiaque ? Je dis autorisation assez limitée parce qu'il se trouvera des « contemplationnistes » pour dire : laissons les grands états de participation exaltée, hurlante, aux spectateurs des combats de taureaux ou des compétitions sportives, et purifions la participation esthétique de ces excitations déplacées, ou de ces mouvements d'enthousiasme, dont la fréquence au concert ou au théâtre témoigne que ces arts-là sont un peu impurs. Tandis que personne ne pousse des cris devant un tableau.

Le contemplationniste ajoutera même que toutes les inhibitions qu'impose l'attitude esthétique sont précisément ce qui atteste et protège la pureté de celle-ci. Sortant du domaine de l'art, il ira vers la contemplation esthétique de la nature ou de tout ce qui est donnée sensible étrangère à l'art. Il évoquera les beaux corps ou les beaux visages, les nuances nacrées d'une mer calme d'été, ou la rosée brillant sur une fleur au soleil du matin. Tout cela, dira-t-il, se contemple. Et la preuve, c'est que l'attitude esthétique réside avec précision dans l'abolition, en contemplant le beau corps, de toute impulsion érotique ; dans l'immobilité, en regardant cette mer calme, qui retarde le moment où on ira s'y jeter à la nage ; et dans le soin qu'on a de ne pas faire tomber d'un mouvement brusque la goutte de rosée, et de ne pas cueillir la fleur.

Il y a là quelque vérité, mais mal comprise. Assurément nous ne songeons pas à nier que l'attitude contemplative existe, qu'elle soit souvent esthétique, et que souvent aussi les inhibitions ou les inappétences dont on vient de parler en soient des symptômes, et même des facteurs intégrants ; d'autant plus qu'elles concernent des activités en effet très éloignées de l'attitude ou de l'activité esthétiques. Mais prendre l'immobilité et le repos physique comme critère nécessaire et suffisant de l'esthéticité authentique est étrangement arbitraire, ou plutôt ne s'explique que par le respect de la longue tradition dont on a parlé.

Car si on ne se laisse pas intoxiquer par cette tradition, on niera que la mère qui contemple en silence et avec ravissement son enfant

endormi au berceau, ait ainsi une attitude plus esthétique que lorsqu'en chantant elle le fait danser, à bout de bras, sur son lit en s'émerveillant de la grâce adorable des petites jambes malhâbles. Nous ne verrons pas en quoi le vieillard arrêté au bas du pré en ravissement devant la goutte de rosée irisée, témoigne de plus d'esthéticité que l'adolescent qui descend joyeusement à la course pour traverser la même prairie, attiré par la précaire merveille. Et nous disons que le poète nonchalamment couché sur la dune, regardant rêveusement les lentes ondulations d'une mer d'huile, n'est pas, sinon plus « esthète » (au mauvais sens du terme) du moins en attitude esthétique plus caractérisée que ce compositeur de musique (je l'ai vu) qui le visage lavé d'embrun marchait frénétiquement sur le rivage, encourageant avec des gestes et même des cris (réminiscences de Wagner) les vagues accourues sauvagement pour se briser avec fracas sur le rivage ; ou que le dramaturge (je pense à un épisode de la vie de Strindberg) interpellant des arbres secoués par le vent et dialoguant follement avec eux.

Si donc on voulait soutenir qu'il y a deux attitudes esthétiques : 1^o Celle où toutes les activités du sujet sont suspendues, sauf celles, toutes psychiques bien entendu, qui peuvent s'exercer doucement, dans les cadres limitatifs qu'implique un tête-à-tête spirituel tranquille avec l'objet considéré ; 2^o Celle où l'âme exerce, sinon tumultueusement, du moins avec élan une sorte de somme de toutes ses activités, même celles qui meuvent le corps dans le trajet aventureux où l'objet l'entraîne avec lui ; — si, dis-je, on voulait soutenir cela, en tout cas il serait impossible de soutenir que la première attitude concerne spécifiquement le *θέαμα*, l'objet d'une perception esthétique visuelle, et l'autre l'*ἀκρόαμα*, l'objet d'une perception esthétique auditive. Dans l'un et l'autre des deux domaines, on observe ce double jeu d'attitudes — sans compter d'autres encore, dont quelques-unes sont, j'oserais le dire, plus profondément esthétiques.

Car tout ceci reste encore superficiel ; et ne concerne que des relations esthétiques d'un caractère presque accidentel ou anecdotique.

Pour aller au plus profond, il faut nous servir de la question ébauchée par Hegel, mais indûment limitée par lui au domaine acroamatique, ce qui la stérilisait. Il faut nous demander de quelle nature doit être l'intériorité pour se montrer adéquate aux données offertes à la perception esthétique, que celle-ci soit auditive ou

visuelle. Hegel disait : « La tâche principale de la musique consiste, non à reproduire les objets réels, mais à faire résonner le moi le plus intime, sa subjectivité la plus profonde, son âme idéelle. » Sans assurer que ce soit là « la tâche principale » de l'art, nous pouvons fort bien accepter qu'au moins la perception esthétique (le point de vue non de l'artiste mais de l'usager) soit caractérisée par une résonance du moi le plus intime et de la subjectivité la plus profonde en présence de l'œuvre d'art, soit que celle-ci se serve ou non de la reproduction des objets réels, soit aussi qu'elle tombe sous le sens de la vue ou sous celui de l'ouïe¹.

Mais si important que soit le mode de présence sensible de l'œuvre d'art, notamment pour conditionner les structures de l'œuvre, ainsi que ses moyens d'attaque, d'action immédiate sur le spectateur ou l'auditeur, ce n'est pas au niveau de ce mode de présence que s'établit ou que se détermine l'engagement en profondeur de l'intériorité.

Qui dit intériorité, dit vie intérieure, et vie intérieure personnelle. Et si je me demande *de quelle qualité doit être ma vie intérieure personnelle*, pour que, non pas « la musique », ou « la peinture », mais telle symphonie ou tel tableau, le *Prélude de L'or du Rhin* ou la *Vierge aux rochers*, entrent en résonance intime avec elle et qu'entre cette œuvre et ma subjectivité profonde s'établisse réellement un rapport vécu et senti, alors il devient évident que de tels faits débordent immensément les cadres où auraient voulu les enfermer les descriptions plus ou moins anecdotiques et conventionnelles mises en cause aux niveaux précédemment rencontrés ; et en particulier, tout ce qui procède de la déplorable opposition établie, dès l'origine de la longue histoire qu'on vient de raconter, entre l'action et la contemplation.

1. Les deux couples de « soit » de cette phrase ne se correspondent pas : ce n'est pas nécessairement l'art visuel qui reproduit des objets réels, et l'art auditif qui ne le fait pas. Mais nous n'avons que faire de soulever ici la question de l'art abstrait. Il n'est que juste, puisque nous avons noté les insuffisances des idées de Hegel sur la peinture, d'ajouter qu'il a eu jusqu'à un certain point le sentiment de la possibilité, à la limite, d'une sorte de musicalisme pictural abstrait, lorsque « l'art se perfectionne jusqu'à devenir une magie du coloris, grâce à laquelle l'objectif commence à s'évanouir au point que l'effet ne semble plus être une émanation du matériel ». Malheureusement, il assure que même alors « la couleur n'est employée que pour rendre apparentes les formes et les figures spatiales, telles qu'elles existent dans la réalité vivante » (*op cit.*, *ibid.*, p. 295).

Ces descriptions de la contemplation isolent le moment contemplatif, et découpent dans la vie intérieure du sujet le temps du tête-à-tête avec l'objet, tête-à-tête décrit comme si l'épisode se suffisait à soi-même ; comme si c'était une rencontre fortuite et bornée, que dis-je, une passade entre l'œuvre et nous. Mais personne n'engage dans de telles conditions son intériorité profonde ! Sans doute le « coup de foudre » peut exister entre une œuvre et nous ; et faire que nous soyons captés à fond, dès la première fois, par une pièce musicale, aussi bien que par une statue ou par la vue d'un monument, ou par un poème. Mais même alors, c'est que le choc était préparé en nous. C'est que l'œuvre répondait à des besoins profonds qui, en nous, attendaient leur assouvissement sans rencontrer l'être qui nous comblerait par sa présence, non seulement parce que c'est lui, mais parce que c'est nous, que c'est moi.

Si on ne tient pas compte des besoins esthétiques, si on ne tient pas compte de la façon dont je suis venu vers l'œuvre, si on ne tient pas compte du fait que tout mon être se présente avec une interrogation ardente devant l'œuvre et que celle-ci, si elle m'atteint et m'émeut à fond, si elle bouleverse le fond de moi-même, répond, muette, à une demande où la saveur même de mon existence était en jeu ; alors on ne peut rendre compte de l'intensité et du caractère réciproquement actif de mon dialogue avec l'œuvre. Et si tout cela n'a pas lieu, alors il peut y avoir de plus ou moins aimables tête-à-tête contemplatifs avec l'objet, mais il n'y a pas de relations vraiment existentielles, ni de faits esthétiques vraiment bouleversants ou intenses.

« Lune, eau sonore, nuit bénie — arbres qui frissonnez autour... » Vous relisez Baudelaire, non pour vous distraire ou pour vérifier une citation, mais pris aux entrailles et avec l'impression qu'un secret immense et vital vous est révélé. Si cela vous arrive, on peut parier que ce n'est pas par une rencontre fortuite, mais parce que vous avez senti le besoin de relire ce poème ; parce que vous avez dit intérieurement : où est mon Baudelaire ? comme Lorenzaccio disait : « Catherine, Catherine, lis-moi l'histoire de Brutus ! », et que vous avez été avec ardeur, avec une intensité requérante, prendre le volume à son rayon.

Allez au Louvre vers la *Vierge aux rochers*. Vous y trouverez peut-être, accoudé près de vous, quelqu'un qui, pensif, vraiment la *contemple*. Il y a toutes chances alors pour que ce ne soit pas quel-

qu'un qui est venu au Louvre par hasard, qui a rencontré par hasard la *Vierge aux rochers* ; et ne peut s'empêcher de la regarder un peu longuement ; ni que ce soit un historien de l'art arrêté là pour une vérification. S'il a l'air vraiment et gravement absorbé, dans une sorte de respect quasi religieux et de dédain de toute ambiance humaine ou matérielle ; alors vous devez penser que c'est quelqu'un qui est venu — comme vous — visiter la *Vierge aux rochers* ; qui a traversé Paris pour cela parce qu'il y avait dans sa vie intérieure, à ce moment, un tourment, une attente, une espérance dont la nature était telle qu'il a ressenti intensément le besoin du tête-à-tête spirituel où il est à présent, et d'où il s'arrachera, soit déçu soit comblé dans son attente d'un message à peu près déchiffrable et d'une conclusion vitale ressentie sinon formulée ; ou peut-être simplement remis en sa meilleure forme intérieure, et, si j'ose dire, avec les accus de sa vie spirituelle rechargés. C'est son secret à lui, d'ailleurs. Ceci sera différent d'un regardant à l'autre, parce que c'est une affaire personnelle, une affaire où la personne est engagée. Et ce sont assurément les grands états esthétiques, les hauts voltages d'une âme en rapport vital avec l'art, que ceux du genre que je décris. Ce sont ceux où nos relations avec des œuvres d'art sont vraiment des relations analogues à celles qu'on a de personne à personne ; et comparables à celles qu'on engage dans l'amour ou dans l'amitié. Au reste, notre spectateur de tout à l'heure, devant la *Vierge aux rochers*, n'y est-il pas venu entraîné par l'amour, et comme allant à un rendez-vous d'amour ; et, j'ose le dire, d'un amour en quelque sorte réciproque et payé de retour : il a interrogé l'œuvre et l'œuvre lui a répondu. Car il faut bien dire ces choses comme elles sont, n'est-ce pas, et ne pas dissimuler, par une sorte de pudeur des hauts états de l'âme, ce qui appartient en propre à ces hauts états. Je dis que l'œuvre lui a répondu, un peu à la manière d'un regard où malgré le silence d'une personne aimée de loin et en vain on croit tout à coup discerner plus qu'un aveu ou un message, mais le contact d'une âme. Ce sont là des métaphores, mais il faut bien en venir à ces sortes de comparaisons, pour donner une idée des raisons qu'on a de parler de réciprocité, dans le dialogue muet mais profond qu'implique la relation avec l'œuvre, dans les états esthétiques les plus intenses, les plus pathétiques, les plus fondamentaux. Et ne croyons pas qu'il y faille une bien longue station en extase ou en absorption profonde. Vous-même, après

un coup d'œil à votre voisin du musée, peut-être vous le quitterez par discrétion ; et vous irez seulement faire une station de vingt ou quinze secondes devant les *Pèlerins d'Emmaüs* ; comme on s'arrêterait un instant pour saluer l'autel et le sacrement, en traversant une église, avec à peine quelques mots d'oraison, ou mieux sans mots. Après ces quinze secondes, vous repartirez ayant, vous aussi, rechargé les accus de votre vie spirituelle, et surhaussé un instant, non sans profit ni conséquences, le niveau de votre vie intérieure. Or il y aura probablement beaucoup plus d'esthéticité véritable, et un engagement beaucoup plus profond de votre vie intérieure en face du chef-d'œuvre de l'art, dans ces quinze secondes, que dans une heure de contemplation esthétique telle qu'on la décrit dans les livres.

Conclusions ?

D'abord celle-ci : que les états de contemplation existent, qu'ils ont beaucoup de charme, qu'ils sont souvent d'une esthéticité très pure, bien qu'ils ne soient pas nécessairement du plus haut degré de perfection, ni de la plus authentique et intense esthéticité qui se puisse éprouver, ni qu'ils atteignent communément les plus hauts voltages dans l'ordre de la vie esthétique ; — qu'en tout cas, ils ne sont qu'une des manifestations parmi bien d'autres, de la vie de relation que nous pouvons entretenir, que nous entretenons plus ou moins avec les œuvres de l'art (ou avec les réalités naturelles qui sont susceptibles de nous donner des impressions analogues à celles que nous donnent les œuvres d'art). La contemplation est une des attitudes, nombreuses et variées, un des divers régimes d'activité de l'âme, où peut s'accomplir et se manifester la richesse de nos rapports intérieurs, sincères et vitaux, avec l'objet esthétique. Elle n'est pas plus privilégiée, à cet égard, que ne serait privilégiée, par rapport à l'amour maternel, cette contemplation ravie dont on parlait tout à l'heure, de la mère regardant longuement, en silence, son enfant endormi : certes c'est là à la fois un effet et un témoignage authentique de l'amour ; mais pas plus que ne le serait, pour cette mère, le fait de jouer avec son enfant, ou de s'éveiller la nuit à son premier appel, ou d'affronter n'importe quel danger pour l'en protéger.

Autre conclusion : les plus hauts états esthétiques, et par conséquent les plus authentiques, dans les relations qu'ont avec l'art ceux qui ne sont pas des créateurs, ce sont ceux où (comme cela

a lieu pour le créateur) l'âme engage le plus dynamiquement son existence profonde et son intériorité la plus intime. La disponibilité de l'âme à l'appel des plus hautes œuvres (on n'a pas toujours l'envie ni le courage de relire Eschyle ou Dante, ou d'écouter J.-S. Bach ou Wagner, ou de regarder σύν ὄλῃ τῆ ψυχῇ Rembrandt ou Michel-Ange, ou de monter à l'Acropole) ; cette disponibilité agile de l'âme au sublime ; ou encore le besoin d'aller sinon souvent, du moins sans jamais trop attendre, vers les sommets de l'art ; et le fait de conformer sa vie à la leçon d'existence qu'on reçoit sur ces sommets ; le fait encore de donner comme « bonnes notes » (au sens des musiciens) ou comme notes tonales à notre vie intérieure des relations sincères avec des œuvres nobles ; ou encore, le fait d'avoir soin de ne former, en présence de ces œuvres, que des pensées qui en soient dignes ; le fait enfin de chercher dans l'art tantôt du courage tantôt de la sérénité, tantôt de l'enthousiasme, tantôt de la pureté, et toujours de la ferveur et de l'élévation, ce sont là quelques exemples et quelques preuves de la possibilité d'engager à fond la vie intérieure dans des relations concrètes et vivantes avec les œuvres d'art (sans aucun privilège d'ailleurs à donner à ce sujet à aucun groupe d'art, sinon pour des raisons toutes personnelles). Et ces témoignages de l'intensité atteignable par la vie esthétique véritable sont d'autant plus précieux qu'ils situent cette vie dans une atmosphère d'action, et parfois d'héroïque réalisation de soi-même.

Ce qu'on peut formuler en ces termes, où se résume et s'exprime la thèse centrale de ces pages :

Plus nous avons une relation vivante, profonde, intime et personnelle, donc active, avec l'art, c'est-à-dire avec telle ou telle œuvre artistique singulière, et plus est authentique et pur en cette relation le fait esthétique.

Il peut être permis d'appeler contemplation esthétique le moment singulier où de telles relations s'actualisent dans une confrontation fervente de l'intériorité d'une âme avec le faciès sensible des êtres qui peuplent les lieux hauts de l'art ou qui témoignent le mieux de la beauté du monde. Mais alors il est indispensable de dire que la contemplation ainsi entendue est un acte puissant, modelant l'âme sur les manifestations les plus éclatantes de l'être à l'état sublime ; et conduisant la vie intérieure à tenter de rivaliser avec ces présences, en se donnant à elle-même une existence plénière.

Dernière conclusion : du privilège indûment attribué par une

longue tradition aux états contemplatifs, conçus comme opposés aux états actifs, subsiste encore une conséquence bien fâcheuse : celle de faire croire à bien des gens qu'il faut opter entre l'amour de l'art et l'action ; et qu'une familiarité trop constante avec l'art, ou un goût trop vif des jouissances qu'il permet, conduisent à l'attitude de l' « esthète » ; elle-même conçue comme une attitude de rien-faire, d'abstention devant l'action, de langueur nostalgique et de simple assistance oisive et délicate aux spectacles les plus nobles et les plus inutiles du monde, sans effort pour vivre et pour améliorer l'homme et le monde. Mais il n'en est rien.

Étienne SOURIAU.
