
Art et Philosophie

Si la philosophie est réflexion de l'esprit sur lui-même, elle a trois branches principales : réflexion sur la science, réflexion sur l'art, réflexion sur la pratique concrète de la vie (sur l'action en tant qu'elle façonne l'agent) : θεωρεῖν, ποιεῖν, πράττειν.

Mais, même en donnant au πράττειν un sens éminemment moral, cette division ne saurait être entièrement satisfaisante, tant il y a d'action dans la science et dans l'art, tant il y a de science et d'art dans l'action. Ce qui fait vraiment l'essentiel de cette tripartition, c'est la prérogative donnée par la pensée à l'un ou l'autre de ses trois aspects, selon qu'elle se considère ou s'accomplit préférentiellement, soit comme ayant un contenu, soit comme aboutissant à une œuvre, soit comme concernant l'agent d'où elle procède, et s'imputant à lui.

A ce compte, la science est art, en tant qu'on considère l'ensemble de ses données comme une œuvre ; l'action est art en tant que l'agent peut y apparaître comme l'œuvre de son action. Et réciproquement, l'art est science en tant qu'ayant un contenu, action en tant qu'imputable à l'artiste.

Bien entendu, la notion d'art ainsi entendue dépasse immensément le domaine évidemment très pur, très riche, très solide, et surtout très exemplaire, mais aussi très étroit, des sept beaux-arts. Mais, même lorsqu'elle s'appuie seulement sur ce domaine étroit et exemplaire des beaux-arts, la réflexion sur l'art est toujours, si ce qui précède est vrai, une branche non seulement importante, mais nécessaire de toute philosophie réflexive, quelle que soit la forme de pensée sur laquelle celle-ci réfléchit préférentiellement. — Il est toujours utile, toujours légitime, quelquefois nécessaire, de considérer réflexivement une pensée spontanée quelconque, selon le point de vue esthétique.

Mais, si la philosophie n'est pas réflexive ; si elle est directe ; si elle est nommément et particulièrement, soit la forme la plus

haute de la connaissance, soit l'*opus majus*, soit l'adaptation salutaire de l'agent à toute la problématique de l'action, faut-il dire que deux sur trois de ces conceptions donnent à l'art une position latérale et accessoire par rapport à la préoccupation philosophique essentielle? On ne saurait l'admettre. L'abstraction qui sépare de l'art (je dis : des beaux-arts) une philosophie, même techniquement ordonnée à une fin anesthétique, engendre une image partielle et déformée de cette philosophie dans la réalité vivante de son labeur.

Cherchons, énumérons les rapports concrets de la philosophie avec l'art, en commençant par les plus concrets, ceux notamment qui apparaissent d'emblée à l'historien de la philosophie.

Le premier de ces rapports est ce qu'on peut appeler la *symbiose d'époque*.

Si utile qu'il soit de séparer la vie totale de l'esprit humain en fibres distinctes, afin d'exposer plus clairement les faits et d'en suivre linéairement les principaux décours, abstraction faite de leur unité organique, ce n'est là, en effet, qu'une abstraction. Et cette abstraction devient danger, puis erreur, si, oubliant cette unité, on en vient à considérer ces fibres isolées comme réellement indépendantes les unes des autres. Il en va pareillement au plan individuel et au plan collectif. Il est peut-être utile, pour écrire clairement une biographie de Léonard de Vinci, de distinguer en lui l'artiste et l'homme de science, et de traiter séparément et successivement de ces deux aspects de sa vie spirituelle ; mais ce n'est là qu'un artifice de présentation. Goethe fut poète, dessinateur et biologiste. Mais nul ne comprendra la *Walpurgisnacht* du second Faust, s'il oublie les préoccupations scientifiques du poète. Nul ne comprendra sa théorie de la transformation des vertèbres s'il oublie la grande vision poétique de la vie qui l'anime et l'inspire. Il en est de même de cet être collectif auquel nous devons penser quand nous songeons au décours total et authentique de la pensée humaine : il pense, veut, imagine, souffre et espère, apprend, découvre, calcule, fait des théorèmes, des systèmes astronomiques, des découvertes physiques et chimiques, des poèmes, des statues, des symphonies, des édifices, des institutions et des lois. Ce sont là les témoignages variés et multiples d'une activité dont l'unité aussi bien que les conflits intérieurs ou les divergences d'intention constituent un tout orga-

nique. Rien n'y est isolable du reste, même ce qui est le fait d'un individu. L'étrange idée qu'on se ferait du philosophe, si on le présentait comme un esprit solitaire, sans autre liaison qu'une liaison technique et pour ainsi dire scolaire avec un ou plusieurs prédécesseurs eux-mêmes exclusivement philosophes !

Certes, il est utile de se souvenir que Spinoza a lu Descartes. Il ne l'est pas moins de se rappeler qu'enfant, il jouait à proximité immédiate de l'atelier de Rembrandt.

Puis-je bien entendre le *Discours de la Méthode*, si j'ignore ou si j'oublie qu'en ce temps de l'enfance de Spinoza (il avait alors cinq ans) où Descartes publiait à Leyde cet ouvrage, non seulement Rembrandt venait de transporter la capitale de la peinture de Haarlem à Amsterdam, mais aussi : le vieux Rubens peignait encore (il peignait les *Jardins d'Amour*) ; Franz Hals, Brouwer (qui mourra jeune l'année suivante) et Van Ostade étaient en pleine forme ; en Italie vivaient, non seulement Galilée et Torricelli, mais Monteverde, et Venise inaugurait, cette même année 1637, le premier théâtre public d'opéra ?

Même à supposer (ce qui est certainement faux) que Spinoza ait ignoré l'œuvre de Rembrandt, et que Descartes n'ait rien connu de Monteverde, il n'en est pas moins vrai que Spinoza et Descartes sont solidaires d'un moment vivant de l'activité spirituelle occidentale où sont compris aussi Monteverde et Rembrandt. L'extrait qu'on nous présente, classé sous la rubrique technique Philosophie, de la production livresque de ce moment, est comme un prélèvement anatomique desséché. La vie qui l'explique le replace parmi des sèves qui l'alimentent, mais qui animent aussi Philippe de Champaigne et Georges de La Tour, Simon Vouët et les trois frères Le Nain (l'aîné un peu plus âgé que Descartes, les deux autres plus jeunes), sans oublier Hardy, Mairet, Rotrou (qui en est encore au tragi-comique extravagant) et Saint-Sorlin, qui donne ses *Visionnaires* l'année même du *Discours*, comme Corneille venait de donner le *Cid*.

Bien plus, disons que le *Discours* lu en 1637, par des Parisiens qui sortaient de voir en première représentation le *Cid* et les *Visionnaires*, est (dans sa vitalité vraie) tout autre chose que le *Discours* lu par H. Ritter en 1814 (il est d'avis qu'on y trouve « peu de choses nouvelles » et qu'« on ne peut attribuer à Descartes d'autre mérite que d'avoir formulé plus nettement la façon de

voir généralement répandue »), l'année non seulement où meurt Fichte, et où Schelling publie l'*Essai sur les divinités de Samothrace* ; mais où, tandis que le jeune philosophe berlinois s'engage dans l'armée et part pour la campagne de France, Géricault peint le *Cuirassier blessé*. Et le *Discours* est encore une troisième chose, lu par un candidat à l'agrégation de philosophie qui sort de voir l'exposition de tapisseries de Le Corbusier ou le film *La lune était bleue*.

Cette étude des contemporanéités (sans poser encore aucune question relative à des influences directes reçues ou exercées par le philosophe) jette immédiatement un jour important sur l'œuvre philosophique ainsi désclérosée, déscolarisée, revitalisée. Ne serait-ce (et c'est beaucoup plus) qu'un effet d'éclairage mettant en valeur cette palpitation de la vie dans l'œuvre au moment de son épanouissement, il n'est pas indifférent de savoir que la philosophie d'Héraclite est contemporaine des temples de Sélinonte et d'Agrigente (ces conflits dramatiques de la proportion géométrique et du module humain) ; que la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin s'épanouit en même temps que la cathédrale de Beauvais (cet effort pour porter au maximum d'envergure physiquement possible le canon structural de l'art gothique, enfin parfaitement élaboré) ; que Descartes, on l'a rappelé à l'instant, n'est pas de la génération de Le Brun, mais de celle de Georges de La Tour, le peintre de la *flammula*, en cousinage philosophique avec Descartes par l'influence commune de Pierre de Bérulle ; qu'il n'y a pas tout à fait deux ans de différence d'âge entre ces deux enfants d'Édimbourg : le philosophe David Hume et le peintre Allan Ramsay (et on pourrait serrer de très près la comparaison de leur double étude de la nature humaine) ; qu'enfin, l'année de naissance de Bergson est celle aussi du poète Albert Samain et du peintre Georges Seurat. Le fait que Bergson se classe chronologiquement avec les néo-impressionnistes et non avec la phalange des Monet, Manet, Sisley, Pissaro, Renoir, qui ont tous en moyenne une vingtaine d'années de plus, et sont en pleine production quand Bergson est encore étudiant ; c'est là un fait humain dont le bergsonisme, en tant que fait de l'esprit, n'est pas déracinable sans dommage.

C'est pourquoi il faut attacher tant d'importance à l'épreuve que constitue l'application précise aux philosophèmes des carac-

téristiques esthétiques de leur moment. C'est là chercher non seulement la signification humaine totale de ce moment, mais sa fonctionnalité dialectique, et ainsi retrouver celle-ci dans l'œuvre philosophique qui en est l'expression de son côté. On commente fécondement Platon quand on le situe, comme l'a si bien fait P.-M. Schuhl, par rapport à l'art de son temps ; quand on dit de son œuvre : « au même moment, nous retrouvons dans l'art hellénique, alors que les grands maîtres cherchent des voies nouvelles, des tendances archaïsantes¹ », et qu'on signale « l'accord de l'idéal platonicien avec les qualités de composition et de proportion qui sont les traits dominants de la nouvelle école de Sicyone² ». On dit beaucoup sur Abélard lorsqu'on observe, avec E. Cassirer, qu'il faut voir en lui non pas un gothique, mais un roman ; ou plus exactement qu'il se situe dans le moment précis où se fait la grande révolution artistique dont l'église abbatiale de Saint-Denis est le premier témoignage. Et on va très loin dans l'explication de Leibniz lorsqu'on rappelle qu'il est essentiellement et dans l'intimité même de sa pensée un baroque. D'autant plus loin que les *motivations esthétiques* de sa philosophie (et elles sont extrêmement importantes pour certaines de ses idées capitales) sont exactement celles qui caractérisent le baroque : il suffit de rappeler à cet égard les thèmes de la « plus grande variété », de la « subdivision des parties en autres parties ayant chacune leur mouvement propre », aux paragraphes 57-58 ou 74 de la *Monadologie*, ainsi que ses idées sur la symbolisation des composés avec les simples et sur l'Expression comme genre dont la perception naturelle, le sentiment animal et la connaissance intellectuelle sont également des espèces (*lettre XXIV à Arnauld*), et ainsi de suite de toutes parts.

Hâtons-nous d'ajouter que, sous ce premier aspect, l'art n'est pas spéculativement prérogatif. La confrontation du philosophe avec sa conjoncture artistique ne vise qu'à la restitution du moment spirituel intégral, et à l'intégration du philosophe dans ce moment. La conjoncture scientifique, ou la conjoncture sociale et économique sont aussi très importantes. Notons seulement que, si la réintégration artistique n'a pas de privilège spéculatif, elle a souvent un privilège méthodique ; notamment lors-

1. P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, deuxième éd., p. 20.

2. R. G. Steven, cité par P. M. Schuhl, *Ibid.*

qu'il s'agit de ces philosophes — un Platon, un Descartes, un Leibniz — qui sont particulièrement attentifs à la conjoncture scientifique. La confrontation artistique met particulièrement en évidence, en effet, l'espèce de « supplément d'âme » qui élève la philosophie au-dessus du plan de la réflexion scientifique qui lui sert de base.

Le second ordre de faits concerne *l'import paradigmatique de l'art dans une philosophie donnée.*

Les faits précédents avaient un caractère collectif et impersonnel. Ils étaient en principe, on a eu soin de le dire, indépendants de la connaissance personnelle que le philosophe peut avoir de l'art ou des œuvres d'art. Aussi, la question des « sources artistiques » du philosophe est-elle bien différente de celle qui précède. D'autant plus différente que ces sources bien souvent ne sont pas d'époque. Si Lucrèce a souvent de telles sources dans la sculpture et surtout la glyptique de son temps (Ad. Blanchet en a signalé quelques-unes), il s'agit pourtant de choses qui n'avaient pas un caractère particulier d'actualité. Et le décalage temporel devient très grand dans d'autres exemples. Citons presque au hasard de la pensée : les sources littéraires et poétiques d'Auguste Comte. L'influence énorme qu'ont eue sur lui les visions de Dante n'apparaît pas uniquement dans la religion positiviste ; elle figure dans maintes pages consacrées à des spéculations philosophiques et sociologiques : solidarité des vivants et des morts, double facies statique et dynamique des structures collectives, etc., etc. De même on méconnaîtrait grandement la véritable action de la musique sur l'esprit de H. Bergson, si on se contentait de dire qu'il a réfléchi sur elle, qu'il l'a prise volontiers comme terme de comparaison, et ainsi de suite : il faut dire que certains passages musicaux de Wagner sont les sources de certaines pages de Bergson. Enfin, s'il s'agit de contemporains, qu'il soit permis à l'auteur de ces lignes de rappeler qu'il signalait, il y a maintenant plus de vingt ans, dans cette même Revue l'identité complète des thèmes heideggeriens essentiels avec ceux que fournissent des œuvres célèbres d'Albert Dürer.

On le voit, il ne s'agit nullement d'exemples superficiels servant d'illustrations épisodiques à telle ou telle page de philosophie : nous disons bien, ce sont des sources. D'autant plus importantes qu'elles ne sont pas toujours avouées ; qu'elles procèdent

par imprégnation et par inspiration ; qu'elles ont joué un rôle informateur dans l'âme même du philosophe, en profondeur et par ressouvenir intime. Les liens philosophiques de Ravaisson avec l'œuvre de Léonard de Vinci sont à ce point imprégnants, qu'il avait fini par les considérer lui-même comme étant de l'ordre de la réminiscence métensômatique. A dire vrai, nous n'en saurions suffisamment long sur ce sujet que si la genèse des vocations philosophiques nous était un peu mieux connue et si, dans ces cas précis, nous pouvions remonter jusqu'aux origines de la *Weltanschauung*, dont la formation précède bien souvent la vocation professionnelle du philosophe.

Sans doute cette influence de l'art, et plus exactement de telles ou telles œuvres d'art sur l'esprit du philosophe, est fort inégale selon les individualités. Mais partout où on peut la saisir, elle apparaît comme intime et profonde, et en liaison avec ce fait que tout thème-clef introduit dans une philosophie par la hantise secrète d'une œuvre d'art y travaille sourdement et presque constamment. Il marque son influence sur de vastes régions de l'ensemble. Car ceci encore est remarquable, que l'explicitation technique du paradigme thématique trouvé dans l'art est presque indéfinie. Le *Chevalier et la Mort* ou la *Mélancolie* répondent plus qu'à une cinquantaine de pages de *Sein und Zeit* : ce sont des inspirations de base.

Mais on saisirait encore bien peu la portée philosophique de ce genre de faits, si on se contentait d'y voir en quelque sorte des accidents biographiques et des singularités d'inspiration, voire une sorte de consultation éventuelle, si salutaire soit-elle, de l'art. Ce ne serait encore qu'esquisser la valeur méthodologique d'une opération de l'esprit dont la teneur complète n'apparaît qu'avec l'exploration systématique et monographique des contenus philosophiques de l'art. Quand G. Santayana nous rappelle que la vraie philosophie se trouve aussi bien chez les poètes que chez les philosophes de profession, et que trois poètes, Lucrèce, Dante et Goethe, résument à eux seuls toute la pensée européenne ; quand Marcel Brion nous parle de « la notion de temps chez Rembrandt »¹ ;

1. On pourrait aussi citer les belles *Études sur le Temps humain* de G. Poulet ; mais elles seraient moins topiques ici, parce qu'elles n'analysent pas seulement des poètes (cf. le chapitre : « Notes sur le temps racinien » ; voir aussi Vigny, Gautier, Baudelaire), mais aussi des philosophes (Mon-

quand R. de Tolnay analyse le symbolisme philosophique des schèmes de composition de Michel-Ange ; quand R. Grinnell, W. Koehler, E. Panofsky, P. Francastel et bien d'autres encore suivent dans les arts plastiques et, par exemple, dans les variations de la perspective picturale les modifications historiques d'une manière collective de penser l'espace ; tous ces points de vue et tous ces travaux concourent vers l'idée très simple, mais très lourde de conséquences, qu'à côté de la philosophie verbale exprimée dans les ouvrages techniques, il y a toute une philosophie spontanée et vivante, d'expression plastique ou musicale ou poétique, qui mérite l'attention tout autant que la philosophie livresque et technique.

Mais s'agit-il d'une sorte de philosophie diffluente, en frange autour de la philosophie technique ? Nullement, et c'est là le fait important. Si, à l'étude pure et simple des simultanités, on joint par contrôle l'étude des correspondances de contenu, un grand fait apparaît : la presque constante et souvent très importante avance de la philosophie contenue dans l'art sur la philosophie professionnelle. Symptômes parfois très difficiles à saisir, à traduire conceptuellement : une sorte de lueur d'aurore touche d'abord les sommets de l'art avant de descendre en profondeur dans le val philosophique. Mais est-il besoin de dire que souvent une révolution de l'esprit humain s'est épanouie clairement et distinctement dans l'ordre artistique avant que l'onde ainsi dessinée ait émergé dans le domaine philosophique *stricto sensu* ? Exemple majeur : la Renaissance, dont les aspects poétiques et plastiques ont presque deux cents ans d'avance sur les aspects techniques dans la philosophie¹. Ainsi s'impose l'idée de la réflexion sur l'art, comme étude des prodromes de l'esprit.

taigne, Descartes, J.-J. Rousseau, Diderot). Des études sur le temps humain dans la peinture, la sculpture ou l'architecture auraient sans doute une prégnance plus grande encore. (Sur la présence et l'importance du temps dans ces arts, l'auteur de ces lignes se permet de renvoyer à son étude : « *Time in the Plastic Arts* », dans *Journal of Aesthetics and Art criticism*, juin 1949 : différences du temps chez Tintoret, Raphaël, Poussin, Rembrandt ou Delacroix ; dans les temples égyptiens ou grecs, les églises romanes ou gothiques, etc.)

1. Une seule exception sérieuse en première apparence : le romantisme, dont l'état philosophique le plus fréquemment évoqué — Fichte, Schelling, Hegel — semble s'intercaler entre le préromantisme et le grand romantisme littéraire, pictural et musical. Mais quiconque y réfléchira comme il faut verra que les trois philosophes romantiques n'ont explicité qu'une part très

Troisième rapport (on peut l'appeler *rapport spéculatif*) : la place que le philosophe, après réflexion, a assignée dans sa philosophie (ou dans la philosophie en générale telle qu'il la conçoit) à la méditation sur l'art. Brutalement et peut-être un peu superficiellement, c'est l'esthétique de ce philosophe, et la place de cette esthétique dans l'ensemble de son système.

C'est souvent, il faut bien le dire, une sorte de limitation assignée après coup par le philosophe à cette ascèse artistique qu'il a d'abord subie en profondeur et d'une façon globale.

On vient de dire : aspect brutal et souvent superficiel. Trompeur aussi parfois. D'abord (comme il résulte de ce qui précède) l'esthétique explicite par laquelle le philosophe satisfait, dans une décision architectonique, au besoin de ce rapport spéculatif est souvent peu de chose, par rapport à l'esthétique implicite qu'on peut tirer de l'examen de ses œuvres, opération d'ailleurs souvent délicate, parfois hasardeuse, toujours féconde. L'esthétique de Descartes, bien que presque tout entière implicite, a mérité des travaux spéciaux, d'ailleurs trop peu nombreux¹. L'esthétique de Leibniz n'a fait l'objet d'aucun travail spécial satisfaisant. Elle est pourtant peut-être plus importante encore que celle de Descartes par son travail en profondeur, ainsi qu'on l'a vu tout à l'heure, comme motivation de ses idées métaphysiques. Et on la retrouvera bientôt au sujet de l'influence qu'elle a exercée. D'autre part, même chez les philosophes — Kant, Hegel, etc. —

restreinte du romantisme artistique, et qu'une partie de la philosophie du temps présent fait émerger à nouveau quelques-uns des contenus du romantisme artistique, qui, lui, s'est vite épuisé par une sorte de surmenage rapide des grands thèmes. C'est encore un bienfait de l'analyse philosophique de l'art que d'apprendre à voir les choses en profondeur, sans être dupe des apparences simplicités d'évolution linéaire. Au reste, la grande importance du néo-hégélianisme contemporain suffirait seule à montrer, s'il en était besoin, combien les résurgences actuelles du romantisme sont importantes. Il peut être aussi intéressant d'observer, bien que ce soit un fait de détail, qu'à considérer Albert Dürer comme une source importante dans la philosophie contemporaine, on s'aperçoit aisément qu'il s'agit de Dürer tel que l'ont vu, repensé et accepté pour maître les romantiques (« ô mon maître Albert Dure, ô vieux peintre pensif », etc., etc.). De même encore l'importance donnée à l'inconscient et aux activités oniriques est, comme l'a bien montré A. Béguin, une caractéristique de l'invention romantique.

1. Un livre ancien et presque inutile à présent, d'Em. Krantz, quelques pages de Lanson, un bon article un peu trop concentré d'O. Revault d'Alionnes ; un projet inédit de Jean Laporte, pour un chapitre à ajouter à son *Rationalisme de Descartes*, et, çà et là, une page dans un ouvrage d'histoire littéraire ou dans une édition de telle ou telle œuvre du philosophe.

qui ont consacré tout un ouvrage à l'esthétique systématique, celle-ci ne répond souvent que partiellement au problème qui en a exigé la présence explicite. Ce qu'il y a de plus important dans l'esthétique de Kant, c'est la façon dont elle s'implante dans son système, c'est le rôle organique et fonctionnel qu'elle y a ; c'est le besoin qu'il a ressenti, à un certain moment de sa démarche philosophique, d'aborder sous l'angle esthétique la critique du jugement.

Il est encore d'autres difficultés auxquelles on doit réfléchir, dans cet examen de cette esthétique comme organe spécialisé du philosophème. Deux sont particulièrement importantes.

Premièrement, il arrive que cette esthétique ne soit pas tout à fait originale, qu'elle soit même partiellement ou totalement d'emprunt, tout en ayant encore un rôle organique important.

Bergson a donné trois grandes contributions à l'esthétique : 1^o le livre du *Rire*, où il applique *a posteriori* à un problème très spécial certains des thèmes majeurs de sa philosophie générale ; 2^o les pages nombreuses qui, dans ses ouvrages, traitent incidemment, mais toujours d'une façon intimement liée à sa démarche spirituelle, de problèmes relatifs à certains arts ou à l'art en général, aux catégories esthétiques (la Grâce en particulier), à l'aptitude caractéristique de l'artiste, etc. ; 3^o les pages magnifiques et trop peu connues, souvent oubliées par ceux qui ont traité de son esthétique, où, dans l'introduction de son édition scolaire du *De natura rerum*, il a analysé l'alliance esthétique de certains systèmes philosophiques, et en particulier la « poésie de l'atomisme ».

Mais il est très important d'ajouter qu'initialement, Bergson a admis une esthétique déjà formulée par d'autres — notamment Ravaisson, G. Séailles, J.-M. Guyau, d'autres encore et surtout les tenants de la théorie de l'*Einfühlung* — et que sa conception de l'intuition est une promotion, dans l'ordre de la théorie générale de la connaissance, des idées de ces esthéticiens¹. L'esthétique « reçue », chez Bergson, est peut-être plus importante comme source d'inspiration philosophique que l'esthétique « donnée ».

Ceci conduit immédiatement à la seconde difficulté annoncée. Par un préjugé peu philosophique assurément, mais assez fréquent chez ceux qui pâturent avec une sorte de paresse hâtive

1. D. Parodi, par exemple, a bien montré ce que la philosophie générale de Bergson doit à l'esthétique de G. Séailles.

sur les terrains communaux de la philosophie, quand un philosophe donne dans son œuvre une place particulièrement importante à la réflexion sur l'art, il est immédiatement étiqueté esthéticien et considéré alors comme un spécialiste, cantonné dans une seule des disciplines de la philosophie. Tantôt donc on négligera de chercher la philosophie générale contenue dans cette esthétique, tantôt on considérera comme deux parties distinctes de l'œuvre ce qui est esthétique et ce qui est philosophie générale, ou morale, etc. On apporterait aisément bien des témoignages de cette hâte irréfléchie dans les jugements qui ont été portés à cet égard sur des hommes tels que Santayana, Benedetto Croce, etc., etc. Quiconque est vraiment philosophe sentira quelle absurdité c'est, et quel faussement des perspectives, de prélever du dossier relatif à l'importance philosophique de l'art précisément les témoignages les plus assidus et les plus approfondis qui aient été donnés à ce sujet, pour les mettre à part comme ne constituant qu'un dossier spécial¹. Si donc on considère l'esthétique comme la prise de conscience, par le philosophe, des rapports de sa philosophie avec l'art, il faut reconnaître que cette prise de conscience est parfois, souvent même, imparfaite et incomplète.

En quatrième lieu, nous rencontrons cette nouvelle relation : *le philosophe considéré comme œuvre d'art*.

C'est là un aspect bien ancien et perpétuel de notre sujet, mais qui n'est pas pourtant de tout repos². Il a pris souvent des aspects

1. Le même préjugé a déjà, d'ailleurs, joué quelquefois contre la philosophie morale. Quantité d'histoires de la philosophie (depuis H. Ritter, qu'on citait tout à l'heure) exposent les systèmes en présentant régulièrement et comme mécaniquement la morale en dernier lieu, comme si ce n'était jamais qu'une sorte de prolongement en conclusion, établissant finalement un rapport avec l'action. Et bien que depuis cinquante ans déjà un grand nombre de penseurs aient travaillé à situer à leur juste place, qui est parfois la première, les considérations fondées sur une étude réflexive de l'action, le préjugé contraire est encore tenace. Or, on fausse systématiquement les philosophèmes, si on expose l'esthétique ou la morale en un rang désigné à priori, sans chercher dans chaque philosophie en particulier quelle place organique y tiennent les considérations soit esthétiques, soit morales. Mais, pour voir l'importance du genre de recherches ainsi omis, il suffit de constater combien est périmée aujourd'hui l'attitude, caractéristique des historiens du XIX^e siècle dans leur ensemble, qui consiste à exposer en premier lieu systématiquement la théorie de la connaissance.

2. Il n'est pas question d'énumérer tous ceux qui ont parlé du philosophe comme œuvre d'art. On signalera seulement, soit comme y ayant apporté des contributions précises, soit comme en ayant discerné un aspect

polémiques : si Aristote range les dialogues de Platon parmi les poèmes épiques (et non pas dramatiques) ; si Destutt de Tracy ou Ribot considèrent, non la philosophie tout entière, mais spécialement la métaphysique, comme œuvre de l'imagination poétique ; si Renan insiste sur l'impossibilité de donner à la philosophie des méthodes conceptuelles rigoureuses à cause de sa parenté avec l'art, c'est évidemment avec une intention péjorative (notamment par une vue fautive de la nature des arts et de l'existence en eux d'un certain genre de vérité, nommément la *veritas in essendo*). D'autre part, d'excellents esprits, non suspects de parti pris antiesthétique, ont pu être inquiétés par le fait que, à ce plan et sous cet aspect, toute différence foncière entre l'art et la philosophie se trouve abolie. Inquiétude excessive, tant qu'il s'agit seulement d'un aspect sous lequel la philosophie est art, sans nier que, sous d'autres aspects, elle en puisse différer foncièrement, ou bien tant qu'on laisse subsister une profonde différence entre elle et les autres arts¹.

La grande question est donc de savoir si, en considérant le philosophe comme œuvre, on jette sur la démarche philosophique un jour oblique, partiel, paradoxal presque, faisant saillir certains détails pour obombrer le plus important, l'essentiel même, ou si, au contraire, on met en lumière quelque chose d'essentiel.

Les avis sur ce point diffèrent. Mais il faut bien dire que, parmi les détracteurs d'une exposition de la philosophie selon sa teneur d'art, quelques-uns sont récusables : ils se fondent sur des préjugés peu philosophiques et refusent une franche et droite considération de la question. Tels ceux — bien moins nombreux heureusement aujourd'hui qu'il y a une cinquantaine d'années — pour qui l'idée

original : Aristote à propos de Platon, Plotin, Maïmonide, Destutt de Tracy, Schelling, Renan, Ribot, Höffding, Ed. Le Roy, Max Dessoir, Paul Valéry, Alain, Ch. Lalo, et I. Edman, récemment dans une communication à la Société française de Philosophie.

1. C'est, en dernière analyse, l'attitude de Platon : pour lui, la philosophie est art (et, si on l'oublie, il est très difficile de rendre raison du rapport de la dialectique ascendante et de la dialectique descendante et du principe de l'efficacité de cette dernière). Mais c'est l'art suprême : *φιλοσοφία μεγίστη μουσική*. Et c'est cette hiérarchie qui importe. La poésie, en particulier, est condamnée, non comme *μουσική*, mais comme étant cet art qui, par nature, s'insurge contre la suprématie de la philosophie et tend à lui disputer l'autorité.

d'art n'évoque que quelque chose de superficiel et de frivole ; en sorte que le point de vue même auquel on leur demande de se placer leur paraît lui-même superficiel et frivole, et méconnaissant la profondeur ou la majesté du labeur philosophique. Ils n'ont pas voix.

Et pas davantage ceux qui, connaissant mal ce qu'est l'art, estiment qu'un tel point de vue dépouillerait aussitôt la philosophie de toute communication avec l'idée de vérité¹. Au reste, nul à priori de ce genre ne saurait être validé : il faut considérer d'abord le fait, quitte à chercher ensuite sa portée.

Plus dangereux, parce qu'ils abordent la question par un angle juste, mais particulier et insuffisant, sont ceux qui, lorsqu'on parle de l'art du philosophe, ne songent qu'à des questions de style, de rédaction, de présentation ; avec tendance même, lorsque de ce point de vue le philosophe peut être esthétiquement loué, à n'y voir qu'une sorte de mérite surrogatoire. Assurément, tous concèdent que ces soucis (ou ces absences de soucis !) stylistiques jettent un jour sur le tempérament, la démarche de pensée du philosophe ; qu'on n'imagine guère un Platon adoptant le faire lâché, négligent, d'un Plotin, ou un Bergson rédigeant avec la lourdeur pâteuse d'un Auguste Comte ; que même (comme l'a dit Ém. Bréhier) le style de Plotin est en rapport avec sa théorie de l'inspiration philosophique, et que les « images » de Bergson (voir encore Bréhier, et surtout M^{me} Lydie Adolphe) ont un intime rapport fonctionnel avec toute sa théorie de la pensée philosophique, dont elles sont un acte méthodique² ; qu'enfin le rayonnement du philosophe et sa puissance d'attirer ou de repousser les esprits n'est pas séparable de ces questions d'expression. Encore pourrait-on soutenir que cette esthétique, fonctionnelle chez Bergson,

1. Parmi ceux que nous avons tout à l'heure présentés comme utilisant péjorativement l'idée de l'affinité de la métaphysique avec la poésie, le grand argument est d'en faire ainsi une œuvre d'imagination et de sous-entendre l'idée traditionnelle de « l'imagination maîtresse d'erreur ». Théorie aussi fautive appliquée à l'art qu'à la philosophie. Il faut louer Nietzsche d'avoir bien parlé du rôle de l'imagination en philosophie.

2. Quand il n'y aurait pas d'autre raison de lier la philosophie bergsonienne à son expression, déjà le seul fait, rappelé par M^{me} L. Adolphe (*La dialectique des images chez Bergson*, p. 182), que le point de départ bergsonien est « la conception des problèmes philosophiques en tant que dénaturés par le langage », suffirait à rendre intime à la pensée bergsonienne le soin de la confier au langage sans qu'elle en soit dénaturée.

ne le serait pas ailleurs, et que les idées bergsoniennes, maladroitement rédigées ou rédigées d'une façon incomplète et non bergsonienne par des auditeurs ou des disciples (comme tant d'œuvres philosophiques, d'Aristote à G. H. Mead), garderaient encore leur prix foncier.

Mais qui ne voit que, chez tout philosophe quel qu'il soit, on est dans l'art, ou plutôt l'art est dans la philosophie même, et est la philosophie elle-même, en tout ce qui concerne : 1^o l'épanouissement progressif ; 2^o l'organisation architectonique ; 3^o l'accomplissement en une présence spirituelle interhumaine, bref, l'*anaphore* de tout ce qui *est* cette philosophie même, soit qu'on veuille voir en cette philosophie un ensemble organique d'idées, ou l'expression participable d'une intuition de la réalité ; voire même un mode d'existence ou d'action, mais dont c'est toujours une vocation fondamentale d'aboutir à une œuvre, quand cette œuvre ne serait que le philosophe lui-même, en tant qu'instauré par la philosophie.

Et en vain on objecterait : ceci n'est pas d'art, mais de vie. Outre qu'au niveau spirituel dont il s'agit, toute distinction entre l'art et la vie est abstraite et artificielle, il apparaîtra qu'en ce domaine, l'art est principe intime de la vie, et non inversement. Seule une philosophie qui ne serait pas instaurative (et serait-elle alors philosophie?) pourrait prétendre n'être pas un acte de l'art ; l'art n'étant autre chose que la sagesse de l'instauration.

C'est pourquoi quiconque voudrait exposer le philosophème en omettant cette sagesse instaurative d'où il procède, qui l'anime et qui l'accomplit, n'exposera jamais qu'un « système » (au sens le plus péjoratif dont on puisse charger ce terme). Et même en ce système subsisteront encore, cristallisés et sclérosés, les plus grossiers effets et les plus évidentes motivations de l'art intime dont il est l'œuvre.

Certes, il faut tenir le plus grand compte du noble scrupule de ceux qui veulent assurer à l'œuvre philosophique, en plus de cette *veritas in essendo* à laquelle il s'ordonne, une *veritas in cognoscendo*, qui peut ne pas être univoque dans l'art et, par exemple, dans le savoir scientifique. Mais cette vérité-là est de contenu : elle est assumée avec les contenus, soit proprement scientifiques, soit expérimentiels et même vitaux du philosophème. Condition de surcroît qui différencie l'art philosophique de tout autre art, dès

lors qu'il y a référence à un mode de connaissance méthodique indépendant de l'art même. Mais la mobilisation philosophique de tout savoir objet d'un acquiescement légitime se fait-elle autrement qu'en ordonnant tout ce savoir à cette *veritas in essendo* sans laquelle il n'y a pas d'accomplissement philosophique? Et il est facile de voir que cette question même d'acquiescement légitime n'a son sens que révisée et subordonnée à la fin philosophique. En particulier, cette loi de destruction philosophique qui anéantit dans tout philosophème une part importante des savoirs préalablement considérés comme acquis par l'expérience vulgaire, voire même philosophique, s'expliquerait-elle si elle n'était un acte de la pensée ordonné à la vérité d'être? Ne disons donc pas que la philosophie « ajoute » cette vérité, intime à l'art et concernant le tout philosophique, à une autre vérité préalablement assumée dans le détail (ce qui suffirait pourtant à lever le scrupule dont on parlait) : constatons que toujours l'acte d'art qui anime et accomplit l'acte de philosopher s'arroge de réviser les acquiescements préalables empruntés à d'autres disciplines que celle même de philosopher. Et il appartient à chaque philosophie particulière de décider jusqu'à quel point elle use de ce droit de révision destructive. Quelques-unes n'en font qu'un usage très faible. Il n'en est aucune qui s'en abstienne absolument. Et le principe de cette révision est à la fois nettement philosophique et d'essence artistique. On se demande souvent s'il est légitime, pour le philosophe, de *choisir* entre les faits qu'il prend ou qu'il laisse, entre ceux qu'il considère comme prérogatifs ou ceux qu'il traite comme secondaires. En réalité, le philosophe ne choisit pas : le choix est inhérent à l'expérience anaphorique, qui met les faits en situation architectonique dans le philosophème. Et ceci encore est d'art. N'oublions pas que l'art est une véritable expérience ontologique : une exploration des chemins qui mènent un cosmos, du néant jusqu'à l'accomplissement en patuité.

Le cinquième et dernier rapport à envisager (et il nous ramène de l'art essentiel et pur aux activités spécialisées des beaux-arts), c'est la *vie de la philosophie dans l'art*. C'est ce qu'un peu étroitement on peut appeler l'influence de la philosophie sur l'art. Mais c'est là un point de vue qui semblerait ne guère intéresser que l'historien de l'art. Or, il doit aussi intéresser au premier chef l'historien de la philosophie.

Savoir que la philosophie n'est pas isolable, qu'elle doit s'efforcer de mobiliser, d'assembler, d'exprimer thétiquement toute une situation de la pensée dans un instant dont tous les témoignages humains sont valables, ce n'est pas seulement lui demander d'embrasser, d'unir l'art, la science et les activités pratiques de cet instant humain ; c'est aussi exiger d'elle autre chose qu'une sorte de résultante totale, fût-elle ultime. C'est la vouloir non seulement éclairante, mais vitalisante et animante. Que la forme spirituelle (je prends ce mot en son sens blakien), que la forme spirituelle du philosophème, dis-je, soit une force guidante et fécondante dans les démarches ultérieures de la pensée humaine, c'est là une épreuve de sa vérité (au sens même où on a défini plus haut cette vérité). C'est pourquoi observer le cheminement d'un philosophème à travers toutes les activités de l'homme, ou seulement à travers quelques-unes, et selon quelles spécialités, c'est explorer non seulement sa vitalité, mais son authenticité en tant que perspective sur l'avenir proche ou lointain de l'homme.

Ainsi, par exemple, certaines philosophies dans leur fraîche nouveauté ont provoqué des fermentations esthétiques qu'elles n'ont pas retrouvées par la suite : un filtrage s'est fait, leurs destinées n'ont pu se prolonger qu'ailleurs. L'épicurisme, qui, si peu de temps après sa naissance, avait rencontré et inspiré un poète de génie, n'a jamais pu par la suite retrouver une telle audience artistique (parmi les petits poètes libertins du xvii^e siècle français qui s'y sont référés, le seul grand poète du groupe, La Fontaine, lui a à peine demandé quelques thèmes moraux, et poétiquement il puisait plus largement à d'autres sources) ; tandis qu'à maintes reprises, et notamment au xix^e siècle, il a animé sourdement, mais puissamment, la mentalité scientifique. Quant au stoïcisme, si riche originellement en facteurs esthétiques, il ne s'est ouvert un vaste chemin humain que du côté juridique et institutionnel. Par contre, la portée temporelle de certaines doctrines de l'antiquité a été immense du point de vue artistique. L'aristotélisme, non pas techniquement esthétique (celui-ci est presque borné à l'influence de la *Poétique* sur le théâtre français du xvii^e siècle), mais logique, moral et métaphysique, qu'on a pu souvent présenter, peut-être avec excès, comme stérilisant d'un point de vue scientifique au Moyen-Age, y a été longuement fécondant sous les deux aspects poétique et architectural¹. Mais ensuite son

1. Pour la poésie, songez à l'influence de l'*Éthique à Nicomaque* sur la

influence a été de plus en plus restreinte, sans jamais mourir tout à fait¹. Les deux philosophies antiques, dont les destinées artistiques ont été grandioses et pérennes, sont d'abord le pythagorisme (non seulement par son influence immense et directe sur l'art musical, mais sous la forme néo-pythagorique qui traverse Vinci, anime un instant Albert Dürer, jusqu'au reniement terminal qui s'exprime dans la *Mélancolia*, et retrouve à l'heure présente, mêlée à des éléments platoniciens, une influence puissante). Et c'est aussi le platonisme, dont la vitalité artistique ne s'est jamais démentie, encore que son grand triomphe soit la Renaissance florentine. Un philosophe manquera à la probité historique ou à l'ampleur philosophique de la vision s'il oublie Ghiberti, Botticelli (je dis toute l'œuvre, et non le seul *Pallas et le Centaure*) et Michel-Ange (au moins en ce qui concerne l'architecture de ses compositions), s'il les oublie, dis-je, dans l'histoire du platonisme, en tant que celui-ci est réalité vivante. Est-il besoin de détailler d'autres faits? Bornons-nous à rappeler que, si le Leibniz baroque dont on parlait tout à l'heure n'a eu aucune influence artistique, par contre les éléments préromantiques de sa philosophie (théorie des petites perceptions, conception dynamique de l'expression, fait que pour la monade « tout lui naît de son propre fonds »), resurgissant par la publication des posthumes, ont agi puissamment sur Gœthe et Herder et à travers eux sur tout le romantisme. Rappelons que, si Proust a dénié toute dette envers Bergson, Péguy et d'autres littérateurs (J. Paulhan, par exemple) ont reconnu hautement cette dette². N'oublions pas les sources

poésie arabe, d'une part, et, d'autre part, sur la poésie de langue d'oc. Pour l'architecture, il s'agit de l'architecture gothique, cette syllogistique en pierre, dont la morphologie a des caractères aristotéliques précis.

1. Il y a de ce point de vue une réelle exagération dans les efforts tentés par J. Maritain pour aristotéliser à travers le thomisme certaines formes hardies de l'art et de la littérature de la première moitié de ce siècle. Le thomisme de Jean Cocteau (*bos siculus super tectum*, disait Lionel Landry) n'est probablement qu'une vue ingénieuse de l'esprit sur un poète dont le seul sigle d'appartenance est pythagoricien, comme savent ceux qui ont vu sa signature.

2. Au total, il faut bien l'avouer, Bergson a exercé peu d'influence sur les arts : c'est peut-être justement parce qu'il leur a dû beaucoup, et surtout à des formes d'arts qui commençaient déjà à s'épuiser. Si l'affinité Seurat-Bergson est bien soutenable (malgré quelques facteurs pythagorico-platoniciens chez Seurat), Cézanne et les constructivistes étaient déjà en plein triomphe pictural au temps où la vogue philosophique et littéraire du bergsonisme s'étendait le plus largement.

philosophiques avouées du surréalisme. Et rappelons-nous que le freudisme (qu'il faut bien considérer comme une philosophie générale) a profondément agi sur la littérature du temps présent, sur l'art cinématographique même, et sur le dessin et surtout la gravure, beaucoup plus que sur la peinture (et c'est un fait symptomatique d'apercevoir à cette lumière qu'il est plus graphique que plastique)¹.

Ainsi cette grave question de la portée temporelle des œuvres d'art (qui a tant embarrassé Karl Marx) se retrouve dans la question de la portée temporelle des philosophies : et leur vitalité dans l'art est certainement la meilleure pierre de touche dont nous disposons à cet égard. Mais ce n'est pas par quelque sorte de coïncidence : la puissance d'animation esthétique que renferme une philosophie est inhérente à l'intimité même de son être, en tant que forme spirituelle.

Car peut-être est-il permis, en rassemblant tout cela, de conclure. Certaines de ces conclusions pourraient concerner l'art et servir en particulier à rappeler (ce qui n'est jamais inutile) l'ampleur et l'efficacité de sa mission spirituelle, ainsi que sa puissance de sondage par rapport à l'avenir.

Mais ce que nous voulions surtout exposer concerne la philosophie.

Et d'abord, d'un point de vue pratique, il n'est peut-être pas inutile encore de rappeler à la philosophie l'ampleur de sa vocation, c'est-à-dire l'acception qu'elle doit faire de toutes les expressions de l'activité spirituelle spontanée de l'homme, activités dont l'art est une des plus importantes et des plus solides. Certes, s'il est permis à l'auteur de ces lignes d'évoquer des souvenirs personnels, une heureuse évolution s'est faite à cet égard depuis le temps déjà lointain (quelque trente-cinq ans) où, en exposant quelques-unes des idées et quelques-uns des faits réunis ici, il remarquait quelque incrédulité à cet égard dans des milieux philosophiques trop persuadés d'un double primat quasi scolaire de la réflexion sur la science et de l'histoire de la philosophie parmi

1. On prend exprès — ici comme dans le reste de ce travail — des exemples majeurs : si on cherchait (ce qui serait en apparence plus philosophique ou plus instructif) des exemples spéciaux parmi les philosophes tant soit peu aberrants chez qui il y a « surdétermination esthétique » (Paracelse, Fludd, Azais, Strada, Marcello-Fabri, etc. etc.), on serait moins substantiel et moins probant.

les parties intégrantes de l'art de philosopher. Certes, bien du chemin a été parcouru. Et la majorité sans doute des considérations qu'on a cru devoir rassembler ici pour en chercher l'architectonique ne peuvent plus paraître paradoxales au lecteur d'aujourd'hui, qui se souviendra certainement d'en avoir entendu exprimer ou même discuter quelques-unes (avec infiniment plus de talent qu'ici) par plusieurs penseurs contemporains.

Mais peut-être, de cet assemblément architectonique, une vue d'ensemble (et qui peut en être le meilleur fruit) se dégage.

L'existence de cinq grands rapports distincts, mais tous organiques, tous intimes et tous concourants, de la philosophie avec l'art, constitue comme un jeu successif d'éclairages divers, mettant en évidence une donnée située en profondeur. Ce n'est peut-être pas assez dire que d'insister sur une commune vocation instaurative, de portée humaine totale, comme faisant la trame commune des expressions soit artistiques, soit philosophiques de l'anaphore humaine.

Ce n'est pas assez dire, et pourtant c'est déjà dire beaucoup : c'est confirmer, c'est inciter la philosophie dans cette vocation instaurative dont elle s'éloigne ou s'affranchit, lorsqu'elle se borne, soit à décompter, à figoler (si on ose dire) des acquisitions déjà faites, soit à scolariser dogmatiquement ces acquisitions sans regarder plus loin dans l'avenir, tandis que l'art plus impatient, tandis que l'art dans ce qu'il a de jeune et de vivace est déjà au delà et cherche plus nouveau. L'inventivité philosophique, si restreinte comparée à l'inventivité artistique (le « philosophes, à vos bords ! » de Nietzsche est toujours beaucoup plus d'actualité que les philosophes généralement ne le concèdent), est à chaque instant freinée par la tendance de la philosophie à vouloir marcher dans sa propre ornière, surtout là où cette ornière est fraîchement taillée. La vive audace de l'art à se désenliser de sa propre piste peut être jusqu'à un certain point, pour la pensée philosophique, une leçon. Car trop peu de philosophes pratiquent la maxime pythagoricienne d'éviter le chemin déjà battu. En philosophie, celui qui marche en dehors du chemin battu, évidemment battu par le plus grand nombre dans une génération donnée, est trop souvent considéré comme non seulement aberrant, donc sans autorité, mais presque comme un attardé là où en réalité il a su prendre de l'avance, parce qu'il ne marche

pas où marchent οι πολλοί. L'exemple de l'art (où ce sont presque toujours les solitaires, explorant les *avia loca*, qui ont l'avenir en main) peut inciter la philosophie à faire davantage attention aux symptômes, non de l'actuel, mais du futur proche ou lointain : et c'est bien là une de ses missions. Qui considère ainsi les choses voit changer bien des perspectives, et non sans fruit¹.

Mais je disais : ce n'est pas assez. Que la philosophie doive être instaurative (comme et avec l'art), n'en doutons pas. Mais que cherche-t-elle à instaurer?

Initialement, elle est prise de conscience du moment présent dans sa totalité humaine, avec toutes ses richesses, toutes ses déficiences, toutes ses apories, toutes ses aspirations même contradictoires. Mais de là elle a à chercher non pas seulement l'important nouveau, inventif, qui outrepassera ces apories : cela, l'art pourrait y suffire ; elle assume une responsabilité que l'art n'a pas. C'est celle d'une promotion totale réellement anaphorique, coordonnant le moment présent et le moment futur selon une hiérarchie.

L'art progresse par enrichissement perpétuel du Plérôme des œuvres, en sorte que toute Jeune Sagesse (comme disaient les Gnostiques) peut être accueillie au Plérôme, et reconnue pour un aspect nouveau de l'éternelle sagesse ; pourvu seulement qu'elle trouve dans le moment les conditions de son insertion temporelle.

La philosophie ne progresse pas seulement ainsi, par l'arrivée

1. On dira : « Mais dans le passé philosophique, ce ne sont pas les solitaires qui ont agi : ce sont ceux qui étaient dans le mouvement des idées. » D'abord, c'est là une erreur historique, due à une interprétation rétrospective. Ensuite, ce serait plus qu'une erreur, une faute, de ramener le progrès philosophique à une question de succès auprès d'un public même de techniciens : la recherche de ce succès a souvent été stérilisante en philosophie. Et, enfin et surtout, c'est précisément le caractère lent et traînant de l'attention philosophique et le peu de vivacité de ses rythmes qui expliquent un fait dont peu de philosophes consentent à convenir : c'est la réelle et grave pauvreté de la littérature philosophique en œuvres majeures, à côté d'une énorme production d'œuvres médiocres ou insignifiantes. Là encore, c'est un fait que dissimulent en partie des effets de recul et, en particulier, la destruction dans l'antiquité, ou la non-republication actuelle pour le Moyen-Age, d'une quantité d'œuvres mineures, parmi lesquelles, d'ailleurs, il en est dont la perte est à jamais regrettable. Le nombre des œuvres d'art est évidemment d'un tout autre ordre de grandeur que celui des œuvres philosophiques. Mais il ne faut pas oublier, pour rétablir l'équilibre, que la maturation philosophique est beaucoup plus lente que la maturation des œuvres des beaux-arts.

de nouveaux philosophèmes enrichissant le Plérôme : en cela elle ne se distinguerait pas des autres arts. Elle exige de l'instauration nouvelle une promotion, un avancement de la totalité du Plérôme selon un ordre qui n'est assurément pas temporel, mais auquel le temps doit pouvoir acquiescer pour que le progrès soit aussi un progrès de l'homme en son existence réelle.

Or, là encore, la démarche reste profondément congénère de l'art, au sens où c'est par l'art que la mélodie, note après note, s'accomplit, sans qu'aucune note déjà passée soit indifférente, sans qu'aucune note qui survienne ait son prix à elle seule, mais seulement selon cet accomplissement. Dire que le progrès authentiquement philosophique accomplit l'humanité ce serait peut-être assez dire si on considérait suffisamment l'immense exigence de ce mot d'accomplir. Et c'est peut-être là l'exigence majeure et la grande responsabilité de la philosophie. Or, aucun philosophème à lui seul n'y suffit. Une « philosophie des philosophies » — seule judiciaire en ce qui concerne l'accomplissement philosophique — est indispensablement engagée, fût-ce implicitement, dans le progrès du Grand Œuvre ; ne serait-ce qu'en tant qu'elle travaille à instaurer un point de vue nouveau qui puisse transcender chaque intuition individuelle du philosophe en situation. Et l'anaphore de ce point de vue dans les œuvres particulières qui peuvent y concourir constitue la trame harmonique de la *μεγίστη μουσική*. Rectifier son point de vue personnel, ou un « point de vue de groupe », pour en faire un facteur de cette harmonie totale, où l'humanité s'accomplit en futurité (et certainement par rapport à son propre statut d'existence en transnaturalité), c'est se reconnaître et se faire partie concertante dans la *μεγίστη μουσική*. Refuser cette ascèse personnelle et prétendre encore philosopher, c'est rejeter la philosophie vers le statut d'un art particulier parmi les autres. Mais l'ambition de faire de la philosophie l'art suprême est la clef de la véritable efficacité philosophique, parce que tout ce qui peut authentifier le succès de cette ambition, non seulement constate, mais opère l'accomplissement du Grand Œuvre, au degré d'existence du Plérôme.

Étienne SOURIAU.