

L'ESTHETIQUE D'ETIENNE SOURIAU

L'ESTHETIQUE D'ETIENNE SOURIAU

par

CECILE CLOUTIER

A Thesis

Submitted to the School of Graduate Studies

in Partial Fulfilment of the Requirements

for the Degree

Master of Arts

McMaster University

December 1977

M.A. (1977)  
Philosophie

UNIVERSITE McMASTER  
Hamilton, Ontario

TITRE : L'Esthétique d'Etienne Souriau

AUTEUR : Cécile Cloutier

DIRECTEUR DE LA THESE: Monsieur le Professeur Georgiades

NOMBRE DE PAGES : 114

## PRESENTATION

Cette thèse aurait pu s'intituler "Introduction à l'esthétique d'Etienne Souriau" ou "Aspects de l'esthétique d'Etienne Souriau" ou "L'oeuvre esthétique d'Etienne Souriau". Nous avons finalement choisi le titre le plus simple, le plus dépouillé, celui qui nous paraissait convenir le mieux à une présentation qui se veut honnête, de l'esthétique d'Etienne Souriau. Ce titre est neutre. On peut lui donner l'envergure que l'on veut. On peut le peupler, l'habiter de différentes appréciations en se laissant guider par l'oeuvre même de celui que l'on veut étudier. Ce sont donc les textes d'Etienne Souriau qui nous ont suggéré les subdivisions, les titres des différents chapitres. Nous avons tenté d'analyser les problèmes, qui nous paraissaient les plus importants mais ce jugement de valeur demeure en partie subjectif. Nous avons d'emblée laissé tomber tout l'aspect cosmologique, tout le côté mathématique de l'oeuvre de Souriau pour nous concentrer uniquement sur l'esthétique. Nous avons d'abord essayé d'établir ou de discuter certaines définitions importantes comme celle d'oeuvre d'art avant de décrire les valeurs esthétiques chères à Souriau, d'examiner l'expérience de la création en art et d'étudier l'humanité, l'"hominité" vue à travers l'art.

Ce travail s'est fait dans le respect de l'oeuvre et la soumission à la pensée d'un maître esthéticien. Il ne se voit ni comme analyse critique, ni comme véritable discussion. Il se veut très exactement présentation. C'est le premier pas de la démarche et, à notre connaissance, ce pas n'avait pas encore été fait. Il s'agit donc d'un commencement avec ses défauts et, nous l'espérons quelques-unes de ses qualités. Nous n'avons voulu que baliser, que poser des signes de route dans un vaste champ encore à explorer.

## REMERCIEMENTS

Sincères remerciements à Monsieur le Professeur  
Constantin Georgiades pour son inlassable dévouement  
ainsi qu'à Messieurs les Professeurs J. E. Simpson et  
J. B. Madison qui ont accepté d'être les lecteurs de  
cette thèse.

TABLE DES MATIERES

	pages
Présentation	3
Remerciements	6
Table des matières	7
Introduction	8
Chapitre I : L'oeuvre d'art	13
Chapitre II : Les catégories esthétiques	37
Chapitre III: Les sources et le domaine de l'Esthétique	60
Chapitre IV : La condition humaine de l'art	81
Conclusion	105
Bibliographie	107



## INTRODUCTION

Dans cette thèse, nous allons essayer d'étudier en partie la pensée esthétique d'Etienne Souriau considéré, dans beaucoup de milieux, comme l'esthéticien le plus important du vingtième siècle. Evidemment, il ne s'agit pas de minimiser l'apport doctrinal d'Ingarden, qui, malheureusement, est traduit avec parcimonie en français, ni la place immense que tient le "Breviario di Estetica" de Croce ou les oeuvres de Bearsdley ou de Munro et de plusieurs autres dans l'Esthétique contemporaine et il serait oiseux de vouloir hiérarchiser ces différentes pensées.

Il reste qu'Etienne Souriau est reconnu comme l'inspirateur, l'organisateur de l'Esthétique au vingtième siècle. Héritier intellectuel de Lalo, fondateur de la Société internationale d'Esthétique, initiateur, puis président des Congrès internationaux d'Esthétique qui se tiennent en Europe à toutes les cinq années, président de la Société française d'Esthétique, fondateur de cet extraordinaire institut d'Esthétique qui eut longtemps pignon sur rue dans l'ancienne maison de Renan, directeur de

la Revue Française d'Esthétique , fondateur de la collection d'Esthétique publiée chez Flammarion, puis chez Klincksieck, etc , il apparaît comme l'"âme du rond", de notre siècle.

Doyen de la Faculté de Philosophie de l'Université de Paris, il fut l'un des derniers maîtres de la vieille Sorbonne à avoir encore aujourd'hui des disciples, cette belle relation humaine de l'Université européenne, qui n'a jamais existé en Amérique. Et maintenant, avoir été un "élève" de Souriau, avoir été "élevé" au sens étymologique est une chose qui compte dans le milieu des esthéticiens. C'est donc, autant par son rayonnement en quelque sorte socialement esthétique que lui ont valu ses écrits que par son oeuvre intellectuelle que nous allons étudier, qu'Etienne Souriau s'est imposé.

Ce travail se veut une étude avant tout descriptive de certains aspects de l'Esthétique d'Etienne Souriau. Nous parlerons donc de sa conception de l'oeuvre d'art et des catégories esthétiques, puis de ce qu'il considère comme les sources et le domaine de l'Esthétique et enfin de la condition humaine vue à travers l'art. L'envergure

de cette thèse ne permettant que de jeter quelques jetons,  
nous ne pourrons que donner certaines définitions et éta-  
blir différentes modalités, assez générales, de l'élabora-  
tion esthétique de Souriau.

## CHAPITRE I

### L'OEUVRE D'ART

Après quelques remarques générales sur l'art, l'art et la beauté, l'art et la nature et l'art humain en face de l'art divin, nous essaierons de faire une analyse existentielle de l'oeuvre d'art à la fois physique, phénoménale, réique et surtout transcendante. Puis, nous terminerons ce chapitre par quelques considérations sur le système des beaux-arts qui est au coeur de l'esthétique d'Etienne Souriau et par quelques réflexions sur la vérité dans l'oeuvre d'art.

Etienne Souriau a insisté très souvent sur le fait que l'art consiste dans l'activité instauratrice. C'est ce qui fait, qu'à partir du rien, une oeuvre d'art apparaît. L'artiste doit, pour y arriver, faire des démarches avec un certain esprit. L'art c'est le *Moelleux* avec les nombreuses étapes qui l'accompagnent. L'artiste doit choisir, doit juger. L'oeuvre d'art arrive à la fin et elle est vue comme un accomplissement. Et Souriau parle de l'art comme étant "la dialectique de la promotion anaphorique" (1). La dialectique consisterait ici dans le

(1) Souriau, Etienne : La Correspondance des Arts, Paris, Flammarion, 1969, p. 45

lent et patient cheminement qui précède le moment où l'artiste se dit : "Mon oeuvre est terminée". Un nombre incalculable d'actes viennent avant cette arrivée à l'oeuvre d'art.

D'ailleurs, selon Souriau, l'art se tient du côté de la cause finale. Et cette fin est ici spéciale. C'est la production d'un être et non plus celle d'un événement.

L'art se distingue aussi de la technique et du jeu. La technique n'a pas pour fin de produire un être même si elle peut, dans certains cas, devenir art. De même, le jeu "joué" sur les événements.

Et Souriau insiste constamment sur le fait que les arts soient "parmi les activités humaines, celles qui sont expressément et intentionnellement fabricatrices de choses, ou plus généralement d'êtres singuliers, dont l'existence est leur fin". (1)

Souriau souligne encore le fait que le concept du beau ne doit pas exister dans la définition de l'oeuvre

(1) Souriau, Etienne : La Correspondance des Arts, Paris, Flammarion, 1969, p. 50

d'art et qu'il ne fait que mêler les cartes. L'artiste ne veut pas ce beau universel.

A la limite, on ne peut pas non plus parler de l'art, mais on doit plutôt analyser les arts. Si Beethoven avait été un peintre, la Pathétique aurait été un tableau. Il s'agit d'émouvoir de quelque façon, de faire sentir aux autres, un moment, une passion, un frisson, mais avant tout, il faut que l'oeuvre d'art soit.

Elle peut venir d'un rêve, d'une vision, d'une impression. Elle contient toutes les dimensions du monde : l'espace et le temps, l'esprit, la réalité et l'homme. Elle est aussi le summum de l'intensité, et elle atteste une beauté que l'artiste n'a pas comme premier but mais qui arrive comme un signe global de l'harmonie du cosmos. La beauté n'apparaît d'ailleurs que si l'art est une parfaite réussite.

Cependant, on peut se demander si l'art existe aussi dans la nature. A ce sujet, il semble qu'il faille se poser deux questions. Est-ce que la nature travaille d'une façon aveugle, est-ce qu'elle pose les conditions du processus de la vie par exemple, sans se préoccuper

des résultats ? Alors, il n'y a pas d'instauration, donc pas d'art. Est-ce que, même d'une façon infime, la nature instaure ? Alors, il y a art. Il semble que, devant la perfection d'un flocon de neige, on ne puisse uniquement parler de hasard. Souriau croit, pour sa part, qu'il y a de l'art dans la nature. Et il parle d'un art cosmique très différent dans l'animé et dans l'inanimé. La vie apparaît comme une suite d'essais comportant aussi des échecs. Car la plus grande différence entre l'art humain et l'art de la nature consiste en ce que chez l'artiste la matière soit informée selon sa volonté, son choix, ce qui n'est pas le cas dans la nature car elle a son ordre, son plan à elle.

Avant de terminer ces remarques préliminaires sur l'art, il faut encore examiner les idées de Souriau sur l'art humain et l'art divin. Toute l'histoire de l'esthétique parle d'un Dieu créateur d'art. Avec lui, il s'agit d'instauration absolue. N'oublions pas que l'art est ontologique, qu'il existe une métaphysique de l'art!

"L'art, cette promotion héroïque de l'existence



tantôt visionnaire et tantôt concrètement manipulatrice, tantôt difficile, hésitante, entravée, séculaire et lente, tantôt fulgurante et impériale, tantôt humainement visible et proche, tantôt énigmatique et lointaine, a des présences innombrables" (1).

Et il ajoute : "L'art, c'est ce qu'il y a de commun à une symphonie ou à une cathédrale, à une statue et à une amphore; c'est ce qui rend comparable entre elles la peinture ou la poésie, l'architecture ou la danse" (1).

Etienne Souriau insiste donc énormément sur l'analyse existentielle de l'oeuvre d'art qu'il voit comme plurielle et se réalisant dans l'existence physique, phénoménale, réique et transcendante. Il y a donc différents plans existentiels qui sont tous très importants.

Tout d'abord, l'oeuvre d'art a une existence physique. Elle prend de l'espace et du temps. Elle a une matière, un corps. Mais avant d'être manuscrit en littérature ou pierres en architecture, la conception de l'artiste est portée dans un être humain. Saisie à ce moment-là, l'oeuvre d'art est encore informe. Elle ignore si

(1) Souriau, Etienne : La Correspondance des Arts, Paris, Flammarion, 1969, p. 64

elle sera tableau ou symphonie. L'oeuvre est virtuelle.

Mais, ce qui intéresse surtout l'esthétique, c'est l'oeuvre faite. Existente alors des corps définitifs comme ceux de la peinture et des corps provisoires, comme ceux de la musique. Ces dernières oeuvres ne sont jamais complètement achevées par l'auteur. Le temps intervient de même que les modes et la personnalité des interprètes.

Cependant, les arts de l'espace comme la peinture possèdent aussi leurs problèmes. Le tableau peut être multiplié à l'infini par des moyens techniques (photographie, gravure) de plus en plus parfaits.

Ce corps physique donne donc lieu à différentes interprétations. Pourtant, selon Souriau, il n'est pas simplement le support de l'oeuvre d'art : il fait partie de l'entier de l'oeuvre.

Cependant, l'oeuvre d'art possède aussi une existence phénoménale. Elle "existe" toujours par rapport aux sens. Elle est phénomène. Elle est d'apparence sensible. D'ailleurs, le véritable artiste perçoit ces qualités. Il n'y a pas de vrai poète qui ne soit finement disponible au langage, qui ne sente la pesanteur

du substantif, la connivence de l'adjectif ou la temporalité du verbe. L'oeuvre d'art est tirée du profond secret de la réalité sensible. Cette assertion se vérifie difficilement dans la littérature sauf dans le cas du théâtre.

Cependant, on n'arrive jamais à purifier complètement les sensations, à les abstraire mais ces qualités constituent quand même toujours un système organisé, car tout art met un ordre dans le sensible dont il se sert.

Pourtant l'art intensifie la réalité mais le problème de la sensation pure demeure. Il existe presque au terme de l'ascèse esthétique, au niveau de l'abstraction pure.

Cependant, selon Souriau, l'art possède aussi une existence réelle. Des choses, des êtres sont représentés par l'art. L'objet est organisé et il fait partie d'un système inclus dans l'univers. Seulement, Souriau note que cette représentation est illusoire en tant que représentation. Il s'agit d'une fiction. Les choses ne sont pas là. Je dois les imaginer ou m'en souvenir. Le

monde n'est que représenté. Et pourtant, cette représentation est un univers. Il y a des choses avec leur temps et leur espace, leur réalité. Ce monde est d'ailleurs semblable au monde du réel. Pourtant, en m'y immiscant, je ne dois pas jouer le jeu de l'univers réel. L'artiste reprend, recrée, refait le réel. Ce réel rêvé, peint, écrit, vécu, aimé est plus réel pour lui que la réalité. Et il n'imité pas le réel. Souriau dit bien qu'il peut évoquer le rouge par le vert. Et ce rouge est plus vrai que le vert.

Mais Souriau illustre toujours ses théories esthétiques de cas concrets, car cette existence réelle peut paraître ambiguë. Il écrit que, si nous considérons cette cathédrale, nous la percevons comme une chose, et cette chose n'est pas représentée illusoirement. Elle est présente, elle est réelle. Mais on y peut, on y doit discerner en tant qu'oeuvre d'art, d'une part, le plan du pur essaim des phénomènes, d'autre part, cette organisation en chose, en objet. "La cathédrale est un jeu esthétique de lumières et d'ombres, savamment combinées et conduites; une symphonie de formes dans l'espace en pro-

fondeur; donnant, à mesure que je m'y déplace, des arpèges de colonnades en perspective changeante, ou de riches accords de voûtes ou d'arceaux, de dalles ou d'autels. Tout cela fait une phénoménalité harmonieuse bien distincte de la perception réaliste que j'en prends d'autre part, qui organise tout cela en un objet solide et permanent, sujet et support constant de tous ces phénomènes." (1)

Il y a évidemment de grandes différences entre les arts représentatifs et non représentatifs. Une oeuvre représentative connote tout un univers qui ne fait pas partie d'elle-même, ce qui n'est pas le cas dans la non-représentation. La cathédrale ne représente, ne présente qu'elle-même. Mais ces deux catégories d'oeuvres participent à d'infinies nuances sur lesquelles Souriau revient constamment.

Cependant, pour lui, l'existence parfaite, c'est la transcendance. Il retourne alors à son exemple de la cathédrale qu'il considère comme ayant, en plus des

(1) Souriau, Etienne : La Correspondance des Arts, Paris, Flammarion, 1969, p. 88

trois existences antérieures, "une sorte de corps mystique". Selon lui, toute oeuvre valable est secret, mystère. C'est le plan profond de l'art et aussi celui que l'on arrive le plus difficilement à cerner. Parfois l'étude du symbolisme nous aidera comme dans "La Cathédrale" de Rodin. Mais, il y aura toujours un dépassement et un approfondissement. D'ailleurs, cette transcendance existe aussi dans la nature de même que dans l'événement selon Souriau. S'agit-il d'une illusion que l'homme se crée pour arriver à vivre ? Selon lui, il faudrait quand même porter cette illusion au compte de l'art puisqu'elle y est voulue et organisée, en un mot réalisée.

L'oeuvre devient donc plus grande qu'elle-même grâce à la transcendance et elle répond à des aspirations profondes de l'homme que les trois premiers plans d'existence ne satisfont pas. Mais, pour être fidèle à Etienne Souriau, il faut ajouter que l'oeuvre d'art demeure unique. Il y a bonne entente, il y a pensées et émotions convergentes, ce qui permet à Souriau d'énoncer de l'art la définition suivante : "L'art consiste à nous conduire vers une impression de transcendance par rapport à un

monde d'êtres et de choses qu'il pose par le seul moyen d'un jeu concertant de qualia sensibles, soutenu par un corps physique aménagé en vue de produire ces effets". (1).

Cependant, Monsieur Souriau ne parle guère de l'art sans évoquer le système des beaux-arts. Nous essaierons d'en rappeler les grandes lignes. Tout d'abord, on divise les beaux-arts en arts de l'espace et en arts du temps. A la première catégorie, appartiennent l'architecture, la peinture et la sculpture et à la seconde la musique et la poésie. Cependant, cette division n'est pas aussi claire qu'on pourrait le croire car il semble que le temps et l'espace aient un rôle à jouer dans tous les arts. D'ailleurs, où pourrait-on classer le cinéma ?

On a aussi allégué que seules la vue et l'ouïe étaient des sens esthétiques. Et alors qu'arriverait-il au sens musculaire dans la danse ? Il semble donc que les perceptions des oeuvres soient presque toujours mixtes. Et Souriau fera appel au rôle fonctionnel hégémonique d'une gamme de qualia.

(1) Souriau, Etienne : La Correspondance des Arts, Paris, Flammarion, 1969, p. 96

Mais, la spécification des arts demeure une réalité sans limites trop précises. Cependant il y a un autre niveau du problème qui est beaucoup plus adéquat, c'est celui par lequel une oeuvre appartient à un art en particulier. Par exemple, nous sommes certains qu'une symphonie n'est pas un tableau.

De toutes façons, il semble qu'il puisse exister de nombreux arts si l'on considère les qualia. Il apparaît que plusieurs de ces qualia ne correspondent pas à des arts déterminés. Il arrive que certaines réalités comme les pesanteurs ne donnent pas lieu à des arts distincts parce que leurs qualités ne sont pas assez diversifiées.

Quant aux autres sens comme le goût et l'odorat, ils soulèvent des problèmes. Par exemple, peut-on considérer la cuisine comme l'un des beaux-arts ? Non, selon Monsieur Souriau, car le produit de l'art de la cuisine satisfait des besoins physiologiques et ne conduit pas nécessairement à des satisfactions esthétiques. Il semble donc que ce ~~soient~~ soient pour des raisons d'ordre



expérimental que la gamme des beaux-arts ne soit pas plus étendue.

D'ailleurs, si on invoque les sensations, pourquoi ne parlerait-on pas des arts en relation avec les émotions ? Il semble que celles-ci soient importantes dans tous les arts. Mais, selon Monsieur Souriau, elles ne peuvent être prises très au sérieux dans l'art parce qu'on ne réussit pas à les produire techniquement d'une façon calculable. Elles ne peuvent être un "moyen phénoménal élémentaire".

Il semble donc qu'Etienne Souriau voit beaucoup l'esthétique comme empirique. Elle serait liée à l'expérience et à l'évaluation de l'expérience. Mais, dans ce sens-là, l'art ne pourrait pas être durable.

Cependant, bien sûr, à part ces divisions temporaires, on a inventé et discuté bien d'autres systèmes de classification des beaux-arts. Par exemple, on a parlé d'arts solitaires ou d'arts sociaux, d'arts réels ou idéaux. On a aussi proposé trois catégories selon que l'on se <sup>voit</sup> propose le divertissement, l'éducation ou une affirmation de puissance. On a aussi mentionné

les arts imitatifs qui seraient les arts picturaux alors que les autres seraient subjectifs, abstraits ou présentatifs. Selon Souriau, cette dernière division est absurde. Tout d'abord l'histoire n'a jamais su très bien en quoi consistaient le concret et l'abstrait. Selon Souriau, "Dans les arts non représentatifs, expression toute négative à laquelle il faut substituer un caractère positif, les données phénoménales sont organisées directement en choses, en êtres plus ou moins étoffés en richesse de contenu, en affabulations constructives, en halo de transcendances" (1). D'ailleurs, Etienne Souriau croit que dans les arts non représentatifs l'organisation est constituée d'une forme primaire alors que dans les arts représentatifs, la dualité ontologique entraîne la dualité formelle.

"Cette distinction est extrêmement simple en son principe, élémentaire même; et son critère est bien clair; si la forme mise en jeu concerne et informe directement les phénomènes de l'oeuvre et est attribuable à

(1) Souriau, Etienne : La Correspondance des Arts, Paris, Flammarion, 1969, p. 117

celle-ci en tant qu'être concrètement et actuellement présent par son corps physique aussi bien que par les apparences que celui-ci soutient et présente, il s'agit de la forme primaire. Si elle concerne ou elle informe un être<sup>au</sup> posé par le discours de l'oeuvre à titre d'hypothèse ou de lex<sup>is</sup> posé par ce discours mais ontologiquement bien distinct de l'oeuvre elle-même, il s'agit de la forme secondaire" (1).

Il semble donc que les arts représentatifs aient à la fois la forme primaire et la forme secondaire, ce qui n'est pas vrai pour les autres. Il y a d'ailleurs, selon Souriau, des styles où les formes primaires nous semblent bien agressives. Selon lui, l'art contemporain est un cas typique de cette absence de discrétion. On y fait d'habitude peu de cas de la représentation. Mais, Souriau reste convaincu que l'art moderne continue de communiquer avec les formes éternelles de l'art. D'ailleurs, il croit que l'art contemporain peut aussi arriver à une stylisation extrême.

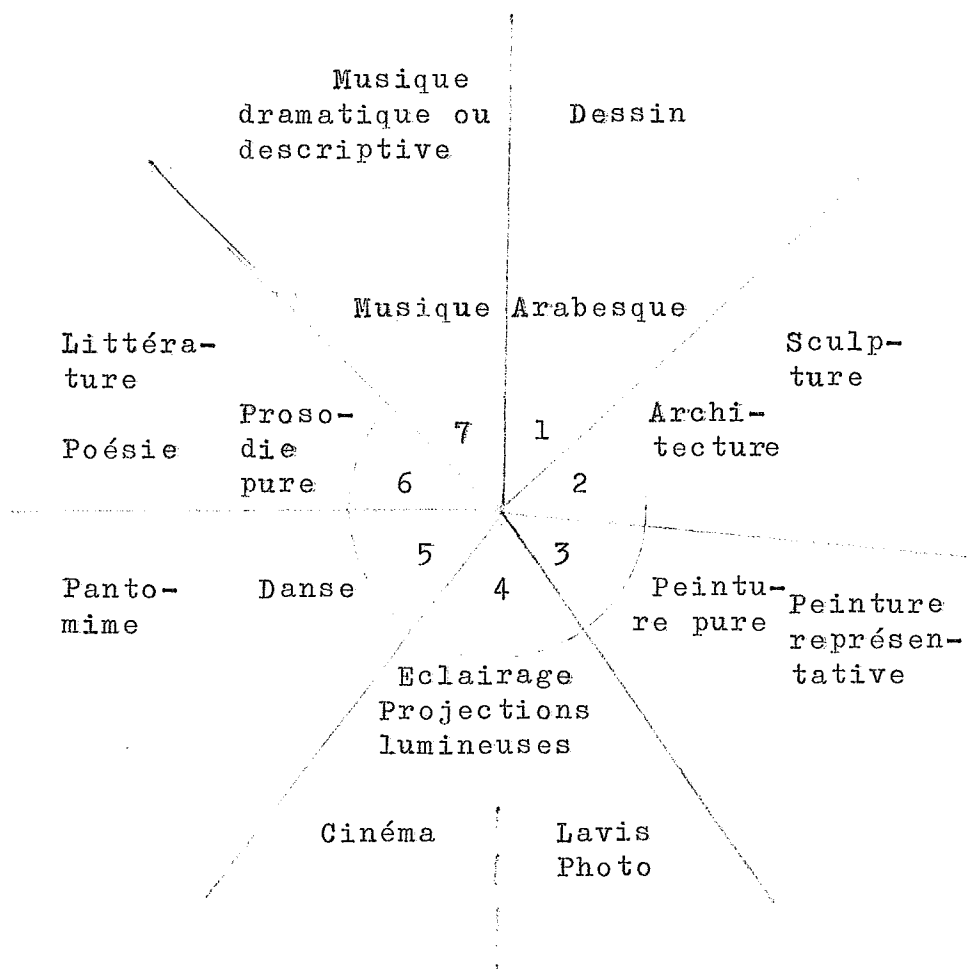
(1) Souriau, Etienne : La Correspondance des Arts, Paris, Flammarion, 1969, p. 118

On atteint alors l'art pur, peinture, musique ou poésie. On pourra arriver à une sorte d'arabesque et celui-ci joue un rôle important dans l'esthétique de Monsieur Souriau.

# CHAPITRE XXI

## SCHEMA DU SYSTEME DES BEAUX-ARTS

Chaque "sensible propre", chaque gamme de qualia artistiquement utilisable donne naissance à deux arts l'un du premier, l'autre du second degré.



(1)

1, Lignes; 2, Volumes; 3, Couleurs; 4, Luminosités;  
5, Mouvements; 6, Sons articulés; 7, Sons musicaux;

(1) Souriau, Etienne : La Correspondance des Arts, Paris, Flammarion, 1969, p. 126.

Ce tableau est très, très important. C'est de lui que va dépendre toute la correspondance des arts. Il consacre de fait cette division entre art primaire et art secondaire. Souriau revient sur l'importance de l'arabesque et lui consacre une division. Elle lui apparaît comme étant l'art abstrait par excellence. On retrouve l'arabesque dans la musique et Raphaël a signé des arabesques, mais il existe surtout dans l'art arabe qui l'exprime triomphalement dans les faïences et les ferronneries ainsi que dans les enluminures de certains manuscrits.

Le couple architecture-sculpture est moins difficile à étudier, moins surprenant aussi. Il pose certaines difficultés dans le cas de la sculpture pure qui peut évoluer vers l'architecture. Rappelons-nous toutes les discussions au sujet d'habitat '67 à Montréal, alors que, non plus un architecte mais un concepteur, a élaboré cette idée de sculpture habitable dont Le Corbusier avait déjà parlé. Il y eut contestation, les uns disant qu'il était anti-humain de concevoir un espace habitable où la tradition était déformée

où les choses n'étaient plus ce qu'elles sont... ,  
les autres voyant la nouveauté comme habitable et  
comme enrichissante.

Le couple peinture pure-peinture représentative  
a, selon Souriau, toujours existé. Il est basé surtout  
sur la couleur. On ne parle que depuis peu de la  
peinture pure. Pourtant, il semble qu'il y en ait toujours  
eu sans qu'on en soit tellement conscient, par exemple  
dans les tissus ou l'émail. Cette forme d'art peut aussi  
être un produit de la technologie.

Puis, il y a un couple basé avant tout sur  
l'utilisation de la lumière. Souriau en parle d'abord  
comme d'un art décoratif et le voit comme intervenant  
même dans le théâtre. Il existe aussi dans le clair-  
obscur. Il serait une synthèse des deux couples voisins  
car il fait déjà appel au mouvement dans le cinéma, comme  
la danse qui suivra et qui est assez clairement définie  
esthétiquement. La danse et la pantomime invoquent  
d'autres arts, comme la musique et la littérature ou la  
poésie. Ces arts ont d'ailleurs suivi toute une évolu-  
tion historique et géographique.

Quant à la littérature une sémantique constante l'empêche d'être un art du premier degré sauf dans le cas de la pure prosodie. Autrement, elle est toujours représentative. Je dirais que l'on pourrait maintenant ajouter à la prosodie, la poésie concrète, spatiale, cinétique, électronique, etc. Ici non plus, il n'y a presque aucune intervention de la signification.

Contrairement à la littérature, la musique ne signifie pas nommément sauf dans certains cas exceptionnels comme le poème symphonique ou "La Pastorale". Sa signification est autre.

Mais Souriau croit que l'avenir pourra amener l'esthéticien à considérer la venue d'autres sensibiles propres qui agrandiront la rose des vents de son système des beaux-arts qu'il voit comme empirique et historique. Par exemple, il ne parle pas d'un art total dont les artistes de maintenant rêvent de plus en plus.

Il croit aussi que l'on peut imaginer un autre ordre à ces qualia, mais il dit qu'il a voulu les classer par affinité. Il maintient d'ailleurs qu'il



ne s'est occupé que des arts simples mais que l'on pourrait imaginer différentes autres synthèses. Il voit le théâtre comme l'art de synthèse par excellence.

Il croit aussi dans cette distinction entre arts mineurs et arts majeurs que même ses disciples, rejettent maintenant, alors que l'artisanat est de plus en plus en honneur en France et ailleurs dans le monde. Et bien sûr, répétons-le, il croit avant tout dans la correspondance des arts si bien sentie déjà par Baudelaire. Mais il écrit cette très belle phrase : "L'art déborde énormément les beaux-arts." Il existe, puissance cosmogonique ou ontogénique, bien au-delà de ces seules régions de la sensibilité et de l'activité organisatrice de l'homme.

Mais cette partie de lui qui passe, pour ainsi dire, dans l'anneau de cette sensibilité et de cette perceptivité, c'est précisément ce qui constitue les beaux-arts. "Le quotient art universel sur sensibilité humaine et activité percevante, ce sont les beaux-arts" (1). Et, il ajoute un peu plus loin :

(1) Souriau, Etienne : La Correspondance des Arts, Paris, Flammarion, 1969, p. 142

"Le système des beaux-arts, c'est l'expression d'une mise en ordre de la sensibilité perceptive humaine, traversée par des lignes de forces de l'action instauratrice" (1).

Puis, il nous confie cette belle pensée :  
"Ce que les arts nous présentent en chacune de leurs oeuvres, c'est peut-être seulement une maquette pour un monde; mais chacune de ces maquettes n'en est pas moins, en miniature peut-être, un univers" (2).

En guise de conclusion à ce chapitre, nous ferons quelques remarques sur le problème de la vérité dans l'art qui préoccupe beaucoup Etienne Souriau, dont il a parlé d'abord dans "La correspondance des arts", puis qu'il a repris d'une façon encore plus subtile dans "La couronne d'herbe". D'abord, cette idée de vérité lui apparaît comme un concept philosophique. Il y a, selon lui, une vérité instaurée dans l'art. Historiquement, on a souvent dit en art, que le fond c'est la forme. Mainte-

(1) Souriau, Etienne: La Correspondance des Arts; Paris, Flammarion, 1969, p. 143

(2) Idem, p. 144

nant, Mc Cluhan répète que le médium constitue le message. D'ailleurs, la critique moderne tend à abolir cette distinction trop lansonniennne entre fond et forme.

Pour Etienne Souriau, toute oeuvre a son univers, un univers qu'elle pose dans le monde. Une symphonie, par exemple, est un monde. Dans cette oeuvre, l'art imbibe à la fois le fond et la forme. Mais, il existe aussi un autre monde qui est celui de la réalité. L'artiste tente souvent de sauver ou d'arracher le monde de son oeuvre du monde de la réalité. Comme conséquence, l'art sera plein de rêves et de visions mais ce monde de l'artiste demeure soumis aux lois du monde.

"La vérité est que l'observation du monde des choses intérieures telles qu'elles sont, des réalités psychiques vivantes, l'attention aux décours réels du songe, de l'imagination fabulante, du langage intérieur ont permis à quelques écoles, surtout littéraires et surtout pendant le premier quart du vingtième siècle, une exploration curieuse d'une région encore peu exploitée de la réalité" (1).

(1) Souriau, Etienne : La Correspondance des Arts, Paris, Flammarion, 1969, p. 284

Evidemment, les arts ne sont plus astreints à l'imitation. Ils ne sont plus les esclaves d'un autre monde et ils peuvent créer le leur. Et le monde réel, le monde vrai, c'est ce monde instauré. Et Souriau parle de vérité intrinsèque, de vérité d'être. Ce monde est "quelque chose qui avoue un peu plus son secret d'existence; qui dit mieux ce qu'il est, et parce qu'il l'est plus intensément; car c'est cela la vérité d'être, cette veritas in essendo" (1).

Nous avons donc essayé de présenter dans ce chapitre la conception de l'art et de l'oeuvre d'art, d'après Etienne Souriau, en insistant sur les différentes façons d'exister de l'oeuvre d'art, en tentant d'expliquer le système des beaux-arts qui apparaît comme l'un des pivots de son esthétique et en concluant avec quelques remarques sur la vérité de l'oeuvre d'art.

(1) Souriau, Etienne : La Correspondance des Arts, Paris, Flammarion, 1969, p. 285

## CHAPITRE II

### LES CATEGORIES ESTHETIQUES

Après quelques remarques préliminaires sur le problème des catégories esthétiques surtout sur le plan historique, ce chapitre voudrait suivre du plus près possible la pensée d'Etienne Souriau sur le sujet, en insistant sur l'essentiel. C'est ainsi que l'on étudiera le beau et le laid, le tragique et le dramatique, le comique et le pittoresque ainsi que les autres catégories pour arriver au sublime qui en est la transcendance.

Le problème des catégories esthétiques apparaît comme très important dans l'oeuvre d'Etienne Souriau. Mettre le beau en petites boîtes convient à l'esprit cartésien français. C'est une façon de rejoindre la logique. Mais la classification en catégories esthétiques possède une longue histoire et remonte en fait jusqu'à Aristote alors qu'elles étaient déjà considérées comme des prédicats. Kant reprit ensuite cette notion et vit les catégories comme des concepts fondamentaux de l'entendement pur.

Les catégories interviennent donc avant tout dans le jugement intellectuel mais aussi dans le jugement moral ou esthétique; les transcendants sont des caté-

gories et le beau, apparaît, comme la catégorie esthétique qui nous intéresse ici.

Evidemment, depuis l'établissement de la science de l'esthétique par Baumgarten en 1750, il y a eu beaucoup de discussions à ce sujet. Max Dessoir a établi une sorte de rose des vents qui comportait six rhumbs ou catégories qui étaient : le beau, le sublime, le tragique, le dramatique, le comique et le gracieux. Charles Lalo y ajoute le spirituel, l'humoristique et le grandiose. Toutes ces classifications peuvent paraître purement arbitraires à un esprit moderne et on pourrait nuancer l'idée de beau à l'infini. On a un peu l'impression de peser des oeufs de mouches dans des balances en toiles d'araignée selon le mot de Théophile Gautier. Ces catégories peuvent devenir des saveurs d'inspiration hindoue. Elles peuvent aussi prendre le nom de valeurs et être adaptées aux différents arts.

Mais l'art moderne bouleverse les structures trop arrêtées et même la notion de beau s'affadit. On en arrive à parler d'atmosphère, d'âme, et à inventer une nouvelle catégorie pour l'appréciation de chaque tableau, de chaque poème, de chaque moment d'art.

Etienne Souriau fait allusion alors à une crise des catégories esthétiques. On ne parle plus du beau mais de l'art et on évolue vers une conception moderne de l'esthétique: celle de Tolstoï qui, déjà en 1898, prônait la notion sociale de l'art qui doit servir à unir les hommes. L'esthétique devenait plus humaine mais risquait de se politiser. On s'apercevait que l'homme, très souvent, ne désire que créer et cela en dehors de toute notion de la beauté. Il y aurait donc chronologiquement deux écoles

esthétique dont la première aurait étudié le beau alors que la seconde, de laquelle se réclame par exemple Michel Dufrenne, étudierait l'art, ce qui ne fait pas disparaître mais transforme le problème des catégories esthétiques. Il n'y a plus de catégories à priori mais, des catégories à posteriori. Et Etienne Souriau insiste sur ceci "le fait premier, c'est l'art, c'est-à-dire l'activité instauratrice, créatrice des oeuvres, dont la force est une réalité vivante attestée par la présence même des oeuvres et par leur apparition. Quant à ces instruments d'appréciation que nous continuons à désigner du nom traditionnel de catégories esthétiques, il faut bien dire qu'ils appartiennent à l'ordre de la pensée



réflexive"(1).

On ne parle donc plus d'oeuvre belle mais d'oeuvre réussie ou manquée. Celle-ci apparaît ainsi comme une question et chaque acte de l'artiste qui la fait avancer comme une réponse. L'oeuvre n'est plus beauté mais accomplissement.

Il semble qu'ici Souriau aille bien dans le sens de l'appréciation de l'art moderne. Au vingtième siècle, on est moins didactique et on ne croit plus autant dans les principes. L'homme se sent plus disponible et propose de nouvelles définitions. Il n'a plus le nombre d'or pour l'éclairer.

Le beau semble être l'une des notions les plus difficiles à définir en philosophie et en esthétique et chaque esthéticien y est allé de sa tentative. Peut-être que c'est Paul Valéry qui en a donné à la fois la notion la plus sage et la plus ironique lorsqu'il a écrit : "Le beau, c'est ce qui désespère".

Selon une célèbre définition attribuée à Platon, le beau, c'est la splendeur du vrai alors que, selon

(1) Souriau, Etienne : Catégories esthétiques, Paris, Centre de Documentation universitaire, 1960, p. 6

Aristote, le beau est dans l'alliance de l'ordre avec la grandeur, ce qui nous ramène aux problèmes des catégories esthétiques. Selon Saint Augustin, ce serait la vérité supersensible. Selon Plotin, l'idée selon laquelle un être reçoit sa forme intérieure. Selon Kant, ce serait ce qui plaît universellement sans concept.

Ces différentes définitions constituent la partie visible de la banquise et nous livrent de fait tout un système. Mais évidemment la situation étant intenable, l'Esthétique, à la fin du dix-neuvième siècle, dut abandonner la recherche d'une définition du beau pour se tourner vers les catégories esthétiques qui finirent par atteindre le nombre imposant de soixante-six et conduisirent l'esthéticien à une impasse.

L'esthétique devint alors plus scientifique et plus méthodologique. Elle se fit science de l'art et on se mit à ratiociner sur la définition de l'art. On continua cependant de flirter avec l'idée de beauté et on voulut en faire une notion apollinienne. L'art n'existait que dans la mesure. Ce critère suscita d'immenses discussions de même que le problème du beau dans la nature par rapport au beau dans l'art. On doit alors se demander si le beau est nécessairement lié à l'art comme le croit

Croce. On finit par voir dans la nature une beauté hypothétique i.e. que l'on considère cette beauté comme si elle était une beauté artistique. On arrive ainsi à un jeu intellectuel.

Quant à l'étude de la notion de laideur, elle sert surtout à préciser certains concepts que l'on peut avoir à propos du beau. Selon Souriau, le laid, "c'est ce qui comporte des qualités nouvelles et spécifiques, qualités qui s'écartent plus ou moins violemment des normes de la beauté." (1) Cependant la laideur est aussi une expérience, mais ici se sera surtout celle de l'échec. Il semble y avoir presque un excès de beauté dans la nature et pourtant, selon Etienne Souriau, il existe des plantes et des animaux qui sont laids. Il peut y avoir aussi de la distorsion créée spontanément par l'artiste pour exprimer le monde qu'il voit ou plutôt le sens, la signification de cet univers.

Etienne Souriau trouve plusieurs raisons à cet envahissement de l'art moderne par ce qui fut traditionnellement considéré comme laid. Il croit d'abord à une sorte de laideur satanique et rapproche le laid du mal.

(1) Souriau, Etienne : Catégories esthétiques, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1960, p.20

Mais il voit aussi la laideur comme une libération ou comme une révolte. Il croit ... qu'il s'agit peut-être d'immoler la beauté à d'autres valeurs esthétiques tout aussi importantes. Il voit encore cet art que l'on a d'abord considéré comme laid, comme une sorte d'expérience existentielle. Il pense enfin qu'il s'agit peut-être d'arriver à la transcendance. Cependant, Etienne Souriau refuse de considérer la laideur comme une valeur. Sa présence dans l'Art n'est que fonctionnelle.

La beauté peut être insuffisante. Parfois, elle s'épanouit suffisamment, parfois non. Parfois, la réalité manquerait d'existence. La laideur peut être aussi considérée comme une sorte d'appel à la beauté, comme une beauté en creux en quelque sorte. L'art aurait alors besoin de rédemption. Et nous aboutissons au problème du nouveau dans l'art. Et ce nouveau ne pourrait-il pas constituer au moins l'une de ces petites catégories esthétiques auxquelles Souriau s'intéresse, comme le joli, le suave et le gracieux

Quant au tragique et au dramatique, ce sont des valeurs qui conviennent à tous les arts. D'abord Etienne Souriau, analyse ces deux termes historiquement. Par exemple, à l'origine, le mot "drame" désignait simplement

une pièce de théâtre. Avec la venue de l'Existentialisme, ces mots ont pris un sens nouveau. Unamuno, par exemple, a beaucoup insisté sur "el tragico de la vida".

Selon Souriau, ces deux catégories doivent s'étudier en fonction l'une de l'autre. D'ailleurs, il les considère comme agoniques, i.e. comportant constamment un élément de lutte. Le monde de ces deux catégories repose sur un double principe : amour et conflit tendant vers l'unité. Souriau emprunte ce terme d'amour à Empédocle dont l'univers était basé sur le principe de la lutte  $\epsilon\rho\iota\varsigma - \pi\omicron\lambda\epsilon\upsilon\omicron\varsigma$  et la grâce de l'amour,  $\epsilon\rho\omega\varsigma - \chi\acute{\alpha}\rho\iota\varsigma$ . L'élément agonistique entrerait cependant plus particulièrement dans le tragique où l'homme est en lutte perpétuelle contre la fatalité. Il y aurait ici aussi l'idée de démesuré qui serait importante. De plus, le tragique ne peut être évité d'aucune façon. Dans le dramatique, la lutte s'exerce entre des forces égales et l'homme n'est pas condamné à l'avance. De plus, il s'agit d'une catégorie ouverte alors que le tragique est fermé. C'est le domaine de l'invisible, de l'insoluble, de l'intolérable.

Evidemment, cette notion de tragique pose des questions et on peut se demander s'il s'agit de catégorie esthétique ou de catégorie existentielle. Pourtant,

nous retrouvons ces concepts dans d'autres arts que le théâtre. Par exemple, nous voyons l'élément agonistique dans la musique. Il peut aussi y avoir du drame dans l'harmonie ou la mélodie.

De même, la peinture fait usage du dramatique et du tragique. Cela est tout particulièrement évident dans Van Gogh. Nous trouvons aussi ces notions dans l'architecture gothique et plus encore dans la nature où, selon Souriau, les formes anthropocentriques les manifestent avec éclat.

Pourtant, le comique se nuance lui à l'infini. Il comprend le caricatural, le satirique, l'humoristique, l'ironique, le grotesque, fantasque. Selon Souriau, ces catégories sont nettement définies. Il en donne d'ailleurs de nombreux et clairs exemples et insiste sur l'abondance de la bibliographie sur ce sujet.

Ainsi le caricatural est très souvent dérisoire et on en trouve des exemples parfaits dans les portraits de Picasso alors que le grotesque peut toucher au fantastique. Il existe de plus un grotesque de comique ou d'effroi. Quant au satirique, c'est souvent une ironie amère envers les choses où bien une parodie qui ridiculise

un sujet sérieux. L'ironique lui, sera moins méchant. Il cherchera souvent à présenter comme sérieuses des idées qui seraient satiriques alors que l'humoresque est différent de l'humoristique et serait illustré par une oeuvre comme la Princesse Brambille d'Hoffmann. Il faudrait de même, comprendre que le fantasque est différent du fantastique et serait à demi grâce, à demi humour.

Mais étudier le comique, c'est aussi étudier le rire dont Etienne Souriau emprunte différentes définitions à de nombreux auteurs . Il ajoute que de profondes différences séparent le risible du comique et que souvent le rire n'est pas un phénomène esthétique.

Pourtant, il existe une éducation esthétique du rire. Il y a des rires tolérés, des rires bienvenus, des rires réprouvés. Il y a des rires qui sont beaux, d'autres qui ne le sont pas.

Donc, en un sens, le comique est l'antithèse du rire. Le comique comporte des valeurs esthétiques alors que le rire peut être simplement libération et marquer qu'une angoisse est terminée. Bergson a beaucoup insisté sur le rire qui suit une chute sur le trottoir par exemple.

Le rire peut aussi apparaître comme un purification. Si l'enfant réussit à faire rire ses parents, il n'est pas puni.

Le rire se justifie donc dans l'art par le comique. C'est lui qui porte la valeur esthétique.

Quant au pittoresque, il se rapproche davantage du capricieux, du bizarre et du fantasque et même du simple amusant, selon Etienne Souriau. Etymologiquement, c'est un terme qui est sorti du mot peinture. Très souvent, les peintres ont rejeté le pittoresque comme faisant peu sérieux. Chateaubriand au contraire recherche le pittoresque.

Du "Dictionnaire des Beaux-Arts" publié en 1806 par Millen, Souriau extrait cette définition du pittoresque, sans donner une référence plus précise :

"Ce mot se dit d'une attitude, d'un contour, d'une expression, enfin de tout objet en général qui produit ou pourrait produire, par une singularité piquante, un bel effet dans un tableau."

Rappelons-nous que l'élément ludique est très important dans le pittoresque et que le jeu n'est pas



toujours comique. D'ailleurs il est une activité spontanée et libre, ce que très souvent le comique n'est pas.

Schiller a insisté sur le fait que l'art a son origine dans le jeu. Cette théorie a été davantage expliquée par Lalo, mais elle a été aussi très longuement discutée et plus ou moins réfutée. On a ensuite accordé beaucoup plus d'importance aux origines sacrées de l'art. L'art fut d'abord cérémonie. De plus, il a presque toujours comporté un travail sérieux et constant de la part de l'artiste. Pourtant le jeu n'est pas créateur alors que l'art a pour fin l'oeuvre à produire.

Enfin, Etienne Souriau insiste énormément sur le fait que, si l'art ne peut être considéré sérieusement comme un jeu, il n'en demeure pas moins qu'il est joie. Il va jusqu'à parler d'*entrainement*.

L'élément ludique peut donc continuer d'intervenir mais il doit tendre vers la sublimation. C'est alors qu'il parle de l'"aventureux bonheur d'une liberté féconde" (1)

(1) Souriau, Etienne : Catégories esthétiques, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1960, p. 59

Etienne Souriau mentionne aussi d'autres catégories agogiques, techniques, historico-stylistiques et enfin de catégories individuelles. Ces catégories sont moins classiques et plus personnelles.

Les catégories agogiques ont à voir avec le dynamisme de l'homme. Il s'agit d'un mot qui vient du grec ἀγωγή et qui désigne une action dirigée. Les Grecs employaient ce mot pour décrire, par exemple, la méthode utilisée en logique ou le tempo en musique. L'agogique peut donc avoir à voir avec la vitesse d'une pièce musicale.

Evidemment, l'agogique est plus facile à étudier dans les arts du temps. Il convient énormément à la poésie et au théâtre. Pourtant il existe aussi dans les arts de l'espace et Souriau nous donne une analyse magistrale de l'agogique dans la cathédrale de Chartres.

Il s'intéresse donc énormément à l'agogique et croit que cette catégorie n'a pas été suffisamment étudiée par les esthéticiens. Cependant il demeure qu'elle est très difficile à analyser.

Cette dynamique est très près de la dynamique de l'être humain. Elle participe à l'émotion qui est

déclenchée en nous par l'oeuvre d'art. Et, pour nous faire comprendre cette notion, Etienne Souriau nous explique les réactions possiblement suscitées en nous par l'audition de la cinquième symphonie. Il semble que Beethoven ait à dessein dosé les différents moments, le tour musical. On peut employer plusieurs adjectifs pour décrire notre réaction à cette symphonie. Toutes ces épithètes vont montrer la catégorie agogique dans cette oeuvre. Enfin, l'agogique se passe dans l'instant, il est presque impossible de le saisir.

Pourtant, le rapport agogique est peut-être le plus intime que l'on puisse établir avec une oeuvre d'art. Il a aussi une relation profonde avec la transcendance. Il s'agit de vécu à l'état pur.

Les catégories techniques sont moins profondes. Cependant, ce sont celles qui concernent davantage l'artiste. Ces catégories tiennent beaucoup de la virtuosité et nous apparaissent à certains moments comme magiques.

Souriau dit que ces valeurs techniques peuvent être utilisées sous trois aspects différents. Il parle d'abord de "gênes évoquées", un terme qu'il emprunte à Paul Valéry. Celles-ci sont les contraintes matérielles qui s'imposent à l'artiste. Et Souriau cite le cas de

Van Gogh qui peignait avec des morceaux de bois. Evidemment, tous ces procédés peuvent être esthétiquement valables.

Le second aspect consiste dans la rareté, l'exceptionnel. Ici, il faut se méfier de considérer tout ce qui est nouveau comme ayant une valeur esthétique. Pour qu'il s'agisse de réalité esthétique, il doit vraiment y avoir réussite.

Le troisième aspect consiste dans l'"intérêt pour le connaisseur". Ici, l'élément intellectuel est très important. Il faut alors regorger de connaissances techniques pour apprécier l'art. A mon avis, il serait bon que Souriau analyse ici tous les problèmes posés par l'artisanat. Il n'emploie même pas le mot alors que la plupart des esthéticiens de la seconde moitié du vingtième siècle reconnaissent droit de cité à l'artisanat. Il s'agit donc, de toutes façons, d'analyser le travail artistique.

Etienne Souriau insiste encore davantage sur les catégories qu'il appelle historico-stylistiques. Elles appartiennent à l'histoire mais on peut aussi les isoler. Et il note ici le primitif, l'archaïque, le classique, le

romantique, le baroque et le plateresque espagnol.

Il semble que l'apparition des styles soit cyclique et que, pour arriver à en juger, il faille une certaine expérience esthétique basée d'abord sur l'accoutumance, ensuite sur la méthode comparative et enfin sur des procédés d'analyse intellectuelle qui parfois posent des problèmes délicats comme celui de la datation des oeuvres.

Souriau rappelle la théorie de Hegel qui a insisté sur les trois grandes catégories historico-stylistiques de symbolisme, de classicisme et de romantique.

On peut aussi, à l'aide de toutes ces notions, arriver à une autre rose des vents où on aurait le primitif, l'archaïque et le baroque comme le désire Souriau, qui croit que Hegel ne connaissait pas sérieusement l'histoire de l'art.

Cependant, Souriau ne croit pas à un vrai primitivisme. Il semble que l'on ait toujours reçu des leçons. "S'il existe une primitivité, elle n'est donc qu'un primitivisme idéal, une saveur particulière d'un art dont les principaux caractères sont autant l'application, la patience, l'ingénuité, la sincérité, enfin l'inventivité

personnelle, que l'heureuse ignorance des techniques traditionnelles exaltée par la nécessité de créer des moyens d'expression nouveaux" (1).

Selon Souriau, l'archaïsme naîtrait encore de l'ignorance de l'histoire de l'art et se confondrait souvent avec le primitivisme.

Au sujet du classicisme, il parlera de sécurité, de confort. De plus, le classicisme serait sans secret. Quant au baroque, il le voit comme supposant une tradition. Ses caractéristiques seraient l'exagération et le goût du passionné et du théâtral.

Mais ces différentes catégories de style, Souriau insiste sur le fait qu'elles soient bien inscrites et délimitées dans le temps. Et il fait à ce sujet une remarque très intéressante. "En notre civilisation moderne, il existe une parenté stylistique évidente entre les formes des automobiles, des avions, des créations architecturales de Le Corbusier ou de Wright, des compositions sculpturales de Henry Moore ou des tableaux de Villon ou de Manessier" (2).

C'est d'ailleurs ce qui rend ces catégories vi-

(1) Souriau, Etienne : *Catégories esthétiques*, Paris, Centre de Documentation universitaire, 1960, p.80

(2) idem p. 81

vantes. Mais les styles demeurent importants parce qu'ils identifient telle période donnée et lui font prendre conscience d'elle-même.

Ainsi, le romantisme arrive vers la fin du XVIIIe siècle pour se terminer vers la fin du XIXème. Pourtant, selon Souriau, ces dates ne sont pas rigoureuses. Il y eut des romantiques avant, il y aura des romantiques après. Mais tous auront en commun, selon lui, le refus du monde extérieur et l'expression du sentiment ainsi que la théorie du grand homme qui a des aspects philosophiques importants soulignés surtout par Kant qui auréole ce grand homme des données suivantes : la solitude, le génie et, dans toutes les civilisations, le sens du fatum, de la ~~Deus~~ *Deus*. Il s'agira donc toujours de l'homme en situation comparé au classicisme qui exalte l'homme universel, l'homme éternel.

Quant au réalisme que Souriau explicite en naturalisme et en vérisme, il ne le définit pas très clairement, mais il semble que d'ordinaire, on considère que le naturalisme qui fut un cas très poussé du réalisme se rencontre plutôt dans la littérature, alors que le vérisme a plutôt existé dans l'histoire de la peinture.

Souriau insiste sur le fait que la valeur réaliste soit assez difficile à définir mais qu'elle comporte parfois les éléments suivants : le choix de la belle nature, l'absence totale de choix ou le choix de la vérité. Le réalisme est donc extrêmement divers. Mais, il semble qu'il soit toujours plus près de la vérité. Par vérité, ici, on entend la vérité réaliste i.e. ce qui est vu directement dans la réalité, que l'écrivain n'embellit pas, ne rêve pas. Souvenons-nous que les réalistes sont venus après les romantiques et ont voulu avant tout réagir contre ceux-ci. Et Souriau, pour prouver son avancé, nous confie un détail intéressant : "Un règlement de la Banque de France stipule que les figures destinées à orner les billets de banque doivent être des portraits d'après modèle, ceux-ci se révélant plus difficiles à contrefaire" (1). Le réalisme nous donne donc "la saveur de la réalité" selon Souriau.

Quant au symbolisme que Hegel a si savamment analysé, Souriau le voit beaucoup comme logique et didactique. Il prend une valeur vraiment esthétique lorsque son contenu paraît "indéfiniment déchiffrable".

(1) Souriau, Etienne : Catégories esthétiques, Paris, Centre de Documentation universitaire, 1960, p. 87



Mais, toutes ces catégories esthétiques, Souriau les envisage comme des instruments importants de la philosophie en même temps qu'elles appellent une relation concrète avec les êtres. Elles ont rapport avec des intuitions sensibles que la philosophie peut ensuite expliquer.

Cependant, il va encore plus loin et parle de catégories individuelles qui soulignent davantage des faits de singularité qu'il voit sous trois différents aspects : la nouveauté, la personnalité et l'individualité de l'oeuvre.

La nouveauté lui apparaît comme un aspect historique et elle intervient lorsque l'on veut étudier l'invention. L'imagination crée mais se nourrit aussi de ce qu'elle a accumulé au cours d'une vie humaine. Il faut étudier ici le problème du plagiat et de la réminiscence et se souvenir que l'imitation a longuement été considérée comme une vertu. Selon Souriau, l'esthétique s'intéresse davantage à l'impression de nouveauté qu'à la nouveauté elle-même. Ainsi la nouveauté serait importante esthétiquement quand elle serait ressentie comme telle. Il s'agirait donc de nouveauté subjective avant tout.

La personnalité, c'est l'originalité de l'artiste. C'est l'aspect sourialcien de l'esthétique d'Etienne Souriau. Leibniz disait déjà très bellement qu'il ne peut exister deux feuilles identiques dans un bois.

L'oeuvre d'art est expression d'un homme, de sa vie, de ses connaissances, de ses émotions, ses sentiments, ses sensations, ses amours, ses haines, ses actions. Pourtant, l'individualité de l'oeuvre demeure entière. Pourquoi aimons-nous tant tel poème, tel tableau ou telle sonate ? Souriau voit ce choix comme le choix d'un amour. Nous aimons tel livre parce qu'il nous fait entrevoir l'infini, parce qu'il y a en nous une sorte de correspondance qui nous y rend plus sensible, parce qu'il répond à certaines associations. Il s'agit d'une impression secrète ou *stimmung*. D'ailleurs, Souriau croit que "Toute oeuvre d'art est une personne". Je pense qu'il ne faut pas prendre ce terme de "personne" dans un sens trop rigoureusement philosophique. Il ne s'agit pas forcément de cet anneau possédant un principe d'individuation. "Personne" est ici, selon moi, employé dans un sens large.

Avec les catégories individuelles, Souriau termine l'analyse des catégories esthétiques mais il est convaincu qu'il peut toujours en naître de nouvelles. L'esthétique est une "oeuvre ouverte" selon cette belle idée d'Umberto Eco.

Mais, pour Etienne Souriau, l'oeuvre d'art existe à plusieurs plans existentiels. Elle a une existence physique, phénoménale, réelle et transcendante là où se situe le sublime, ce dernier peut avoir plusieurs valeurs et des intensités différentes.

Les catégories esthétiques peuvent être plus ou moins nombreuses, elles tendent toujours vers la transcendance et par conséquent vers la métaphysique. "Dans les régions les plus élevées de l'expérience esthétique, chaque valeur particulière rejoint alors la valeur même, et participe ainsi à l'éclat vibrant de réalité dont s'illuminent les choses et les êtres quand ils se haussent au plus haut degré de l'Etre, dans l'accession à un monde sublime" (1), qui est le lieu où l'art s'accomplit le plus parfaitement.

(1) Souriau, Etienne : Catégories esthétiques, Paris, Centre de Documentation universitaire, 1960, p.99

Mais Souriau considère le sublime d'abord comme une valeur esthétique particulière et en second lieu comme hétérogène aux catégories particulières. Tout d'abord, notons qu'étymologiquement, "sublime" vient de "sublimis" qui signifie "suspendu en l'air". Le sublime était une notion très galvaudée aussi par les Grecs. Un traité du sublime, que l'on attribue à Longin, existait déjà au deuxième siècle. On retrouve un usage presque abusif du sublime dans la critique du XVIIème et du XVIIIème siècles. La Bruyère en discute beaucoup. Pour Diderot, le sublime est aussi important que la beauté. Kant consacre cette opposition entre le beau et le sublime en continuant la doctrine de Burke et de Hume qui furent des précurseurs. Selon le philosophe allemand, le beau et le sublime répondent à l'entendement et à l'imagination. Il fait aussi des distinctions entre le sublime mathématique et le sublime dynamique qui seraient respectivement l'infini en grandeur et l'infini en puissance. Les deux appartiennent d'ailleurs au jugement réfléchissant.

Hegel, lui, croit plutôt que le sublime vient d'une disproportion entre l'idée et ses signes alors

que Schopenhauer voit le sublime comme ce qui va au-delà du vouloir vivre. Stendhal le définit assez étrangement comme le "parent du sourire devant le bonheur".

Si l'on considère le sublime comme hétérogène aux catégories particulières, il faut parler d'abord de valorisation négative i.e. que par exemple, Burke, Home et Schopenhauer appellent sublime ce qui n'est pas le beau. Mais il semble que tous les analystes du sublime insistent avant tout sur l'intensité ~~ém~~otive à son sujet. La troisième caractéristique du sublime consisterait dans la religiosité. "Le sublime ouvre sur un infini d'ordre qualitatif" (1) nous confie Etienne Souriau.

Telle est la rose des vents des catégories esthétiques ou rhumbs telle que revue et présentée par Etienne Souriau. Il semble que le beau, le laid, le tragique, le dramatique, le comique, le pittoresque et les autres catégories soient différents aspects de l'oeuvre d'art transcendés par le sublime qui en serait l'ultime perfection.

(1) Souriau, Etienne : Catégories esthétiques, Paris, Centre de Documentation universitaire, 1960, p.106

Il n'apparaît pas que ces réflexions sur les catégories esthétiques soient ce qu'il y ait de vraiment original dans l'oeuvre de Souriau. Cette distribution en cas différents de beauté appréhendée par la sensibilité existait avant lui. Elle représente en quelque sorte l'aspect académique et un peu historique de l'esthétique. Rares sont les critiques contemporains qui se réfèrent encore à ces catégories.

CHAPITRE III

LES SOURCES ET LE DOMAINE DE L'ESTHETIQUE

L'expérience esthétique est d'abord, pour Souriau, une expérience instauratrice. Il faut instaurer l'art en soi et dans les autres. A cette occasion, il étudiera différentes modalités du problème qui concernent d'abord l'homme seul, puis l'homme en relation avec les autres. Dans le premier cas, il parlera de bon sens, de sincérité, de liberté, de devoir, puis d'amour, d'amitié, d'admiration, de tristesse, de joie et d'innocence. Dans le second cas, il analysera d'abord le milieu et la société, puis il nous entraînera de famille, d'enfance, d'éducation, de jeunesse, de profession, de politique, de législation et de religion, tout cela vu sous l'angle de l'expérience esthétique.

Selon Etienne Souriau, l'expérience de l'art engagerait toute la personnalité et serait une transfiguration de la vie humaine. L'expérience esthétique serait partagée à la fois par l'artiste et par l'amateur d'art i.e. celui qui perçoit l'art, qu'il soit lecteur, auditeur ou spectateur. D'ailleurs, de plus en plus, dans l'art contemporain, on croit que l'oeuvre d'art ne se termine vraiment que dans celui qui la reçoit. C'est la théorie de l'oeuvre ouverte, <sup>déjà citée,</sup> chère à Umberto Eco. Le poème est dans les mots mais il est aussi dans la blancheur de la



page. Le poète n'est plus seul à écrire son oeuvre. Et Duguay dit qu'il rêve d'écrire sur papier blanc avec de l'encre de couleur blanche. Ceci explique aussi pourquoi on ne distingue plus art et artisanat dans l'expérience esthétique. L'art n'est donc plus, pour certains individus qu'un devoir envers eux-mêmes. Il n'est pas important pour la pierre que la statue ne sorte pas d'elle mais cela est primordial pour l'artiste.

Si vivre, c'est saisir un contenu cosmique avec la forme du moi personnel, il est normal, dans cette investigation, de prendre en considération d'abord ce moi personnel. Car, redisons-le, c'est l'instauration qui est importante.

C'est dire que, par rapport au moi empirique, qu'offre la donnée cosmique, il est à transformer, à épurer, à promouvoir, à transfigurer" (1).

Mais, cette instauration dans l'oeuvre d'art, qui constitue en quelque sorte la création artistique se produira à partir du bon sens. Disons d'abord que cette première donnée du moi empirique est purement instrumentale.

(1) Souriau, Etienne : La Couronne d'Herbes, Paris, 10/18  
Paris, 1975, p. 68

Cependant, elle exige une sincérité totale que Ruskin a exaltée de même que Kant . Ce critère ne signifie pas, bien sûr, que l'artiste doive se livrer à son oeuvre telle qu'elle existe dans la réalité, mais plutôt qu'il doive refuser absolument, en toutes circonstances, que son art exprime ce qui lui paraît contraire à ce qu'il croit la vérité artistique. L'artiste doit consentir à être rejeté par son temps pour se conformer à la vérité de l'art. Le niveau où se place l'art n'admet pas la contingence.

Cela explique évidemment la liberté de l'art et de l'artiste qui vient du fait de la liberté d'être. L'artiste doit se réaliser, non seulement intellectuellement mais aussi sur le plan de l'imagination et de la volonté. Etienne Souriau s'objecte ici à cette idée moderne que l'on soit pour soi-même un problème et qu'il faille se trouver. Il croit plutôt que l'artiste doit se donner à lui-même. La liberté n'est pas l'absence de toute contrainte. La liberté est beaucoup plus intérieure. Ce jugement est d'ailleurs une terrible condamnation des mouvements de libération des femmes nord-américaines qui recherchent une liberté toute négative. L'homme libre, la femme libre, l'artiste libre, c'est celui qui est assez conscient, assez sensible, assez voulu pour prendre en moins sa condition d'homme, sa *Utopia*

Nous sommes bien loin de cette liberté spontanée, copiée  
croit-on de la nature, ce qui n'est pas vrai parce que la  
liberté de la nature est parfaitement ordonnée.

Evidemment, l'art est aussi une glorification  
des instincts. Mais ceux-ci sont alors transcendés, habi-  
tés par l'art. L'instinct est bon, est beau s'il entre  
dans le processus de l'oeuvre à faire.

Mais qu'arrive-t-il alors à l'idée de devoir  
dans la création artistique ? Il semble qu'il faille ici  
considérer avant tout les devoirs que comporte l'oeuvre.  
Il apparaît que l'esthétique refuse avant tout le fanatis-  
me. Nous revenons donc au problème de la liberté vraie qui  
ne comporte pas l'absence d'obligation. La liberté de l'art  
est conditionnelle et conditionnée. Il y a d'abord la con-  
trainte de l'oeuvre elle-même. L'oeuvre comporte toute  
une part de travail concret à faire. Il faut avoir le cou-  
rage de s'asseoir à son pupitre, de rédiger le roman, cha-  
pitre après chapitre, de le corriger jusqu'à sa version  
définitive, de voir à l'envoyer à l'éditeur, etc. Ce sont  
tous des devoirs que comporte l'expérience esthétique.

Mais, plus émotivement, d'où vient cette oeuvre  
qui naît tout à côté du coeur. Quels sont ses moments, ses  
mobiles ?

Tout d'abord, il semble que l'amour soit à la fois le principe, l'occasion et souvent le but de l'oeuvre d'art. Il appert que le fait pour un homme d'aimer une femme et vice versa soit la relation la plus génératrice de beauté. On peut dire que toute la littérature française depuis "Tristan et Yseult" est sortie de l'amour. Toute oeuvre refait "le Cantique des Cantiques". Mais, cet amour a plusieurs facettes. Par exemple, il y a l'amour qui cherche vainement son objet et l'amour unilatéral. L'amour en esthétique ne comporte donc pas la notion de bonheur. L'amour aussi est art. Il est une oeuvre à accomplir. Et cette oeuvre-bonheur se fait dans l'abnégation et dans l'ascèse. On entre en poésie comme on entre à la Trappe. Pour aimer une femme ou un homme d'un amour passionné, il faut, non seulement rencontrer l'être qui soit digne de ce sentiment, il faut aussi être capable de le porter en soi. Pour produire un chef-d'oeuvre, il faut, non seulement artistiquement mais psychologiquement, être capable de le concevoir, de le porter en soi et de l'exprimer. Pour faire une grande oeuvre, il faut être capable de grandes expériences. Pour créer, il faut d'abord la capacité de voir les abîmes puis le courage de ne pas les éviter. Quant à la haine, Souriau la voit comme un fanatisme et ne la considère jamais comme une grande passion.

Bien sûr, il faut placer tout à côté, avant ou après l'amour, l'amitié que Souriau sent comme une relation ouverte, ayant de nombreuses exigences esthétiques qui la différencient profondément de la camaraderie. L'amitié est plus pure que l'amour. Elle est aussi plus plurielle mais elle demande autant de vigilance que l'amour. Pensons au beau "De Amicitia" de Cicéron!

Amitié et amour procèdent aussi très souvent de l'admiration qui intervient ~~très souvent~~ dans l'expérience esthétique. Souriau voit l'admiration comme la forme la plus haute du désir en esthétique. C'est une façon très profonde, très intime de jouir d'un objet. L'admiration est très souvent l'occasion de rêverie esthétique. On peut admirer les êtres, les choses, la nature, l'art et, selon Souriau, on sent alors, par excellence, une émotion esthétique. L'admiration embellit toute chose. Ce désir se veut possession particulière qui respecte l'altérité de l'autre.

Au bas de l'échelle de l'admiration se situe l'indifférence que Souriau voit "bellement" comme une "cécité du coeur". Cependant il admet qu'elle puisse avoir une valeur esthétique car elle permet l'objectivité. Mais comment l'allier avec l'enthousiasme créateur alors

que l'artiste est transporté, ravi par son oeuvre ?

Selon Souriau, cette belle indifférence peut aboutir au dilettantisme. Il faut laisser l'indifférence aux corvées de la vie quotidienne. Elle convient à l'art de vivre et non à l'art de créer une oeuvre chaleureuse.

En plus de l'admiration, il nous faut aussi examiner d'autres sentiments plus particulièrement esthétiques comme la tristesse et la joie qui sont aussi des expériences vitales.

Etienne Souriau croit que la joie et la douleur constituent les grands mobiles de l'oeuvre d'art. Les deux rendent l'homme plus profond, plus sensible aux valeurs artistiques. Mais il faut que ces émotions se passent dans une âme d'artiste, pour ainsi dire naturellement orientée vers l'expérience esthétique. Souriau souligne d'ailleurs qu'une vingtaine de siècles d'art occidental traduisent l'idée de la souffrance chrétienne et surtout celle d'un Dieu qui s'incarne pour connaître la souffrance et la mort par amour. Souriau considère aussi la joie comme éminemment esthétique. Il s'élève contre

les philosophes comme Bergson qui croient que le rire est simplement moqueur ou méchant, alors qu'il peut être une manifestation de joie innocente et pure.

Esthétiquement, il pense que joie et douleur sont "atteignables". Pensons à la Neuvième symphonie! Et Souriau ajoute une remarque très touchante en citant le rire du skieur qui descend une pente à toute vitesse au bout de laquelle le moindre accident peut lui être fatal, et dont le rire nie l'angoisse.

Mais ici intervient la notion d'innocence qui, esthétiquement, est un état d'âme. Il croit qu'elle existe peu en esthétique et que l'art est presque toujours le témoignage d'une cicatrice. Mais on peut parler de l'innocence aussi s'il s'agit de cette sorte de conscience de soi à l'état natif, supposée parvenue à son plein épanouissement dont l'instauration est un acte poétique.

Interviennent aussi dans l'acte de créer des éléments comme l'esprit d'aventure, l'originalité, la rêverie et la solitude. De fait, presque toutes les facettes d'une vie humaine peuvent avoir rapport à l'acte de création artistique.

Un créateur demeure fondamentalement quelqu'un

qui est disponible pour l'aventure, quelqu'un qui est prêt à l'enthousiasme, au changement, au nouveau. Un créateur, c'est celui qui est du côté du commencement, qui fait les choses comme si c'était la première fois, qui retourne à l'origine.

Et ici justement, nous touchons au problème de l'originalité qu'il ne faut pas trop valoriser cependant car elle peut aussi conduire l'artiste à l'erreur. Etienne Souriau parle d'"originalité intrinsèque". Il s'agit de "ce coup d'oeil pénétrant de l'artiste qui voit au fond des êtres et en saisit l'originalité, flagrante pour lui" (1). On parle donc ici d'une fine saisie de l'au-delà des apparences. L'originalité implique donc une profonde sensibilité de la part de l'artiste.

Mais peut-être que le facteur artistique le plus important demeure la rêverie que Souriau définit comme "cette activité mentale qui consiste à s'abstraire aussi complètement que possible de la situation concrète, et à imaginer des conjonctures et des situations fictives au milieu desquelles on se représente soi-même comme jouant un rôle plus ou moins actif et aventureux" (2).

(1) Souriau, Etienne : La Couronne d'Herbes, Paris 10/18, 1975, p. 74

(2) idem p. 97



Selon Monsieur Souriau, on peut être un rêveur éveillé à tout âge quoique celle-ci soit surtout importante durant l'adolescence. Mais l'artiste conserve cette faculté durant toute sa vie, car pour lui, l'éventail du possible demeure immense jusqu'à sa vieillesse. La rêverie a aussi à voir avec la liberté.

Cependant, Souriau rejette avec force cette idée que l'art soit rêverie, soit imaginaire. L'art se fait aussi avec des matériaux durement concrets, matériels, qu'on ne peut négliger. L'art n'est qu'en autant qu'il est réalité.

Mais il demeure "inducteur" de rêve, cependant ce rêve est passager pour l'artiste. Il doit conduire à l'oeuvre. L'artiste doit d'ailleurs constamment conserver une attitude critique par rapport à son rêve.

Il ne faut pas non plus confondre expérience artistique et divertissement. La création artistique demeure le témoignage d'une vie intérieure trop profonde pour qu'on la prenne au sérieux comme distraction. Et la rêverie fait partie de la vie intérieure.

Mais la rêverie se passe beaucoup dans la solitude qui acquiert ainsi une grande importance esthétique. Souve-

nous-nous de cette belle phrase de Rilke dans "Lettre à un jeune poète" : "Que serait une solitude qui ne serait pas une grande solitude ?" De fait, l'artiste est moins seul que les autres hommes car il crée et cette création est présence. Il est entouré de présence. Il possède aussi comme tout homme la présence cosmique. Pourtant, la solitude humaine fait parfois durement sentir en lui. Rappelons-nous aussi que l'art est expression et, qu'en ce sens, il constitue presque toujours une brèche faite à la solitude qui est, selon Souriau, l'"atmosphère de la vie intérieure".

L'expérience esthétique comporte aussi un aspect social. La beauté ne concerne pas que l'individu. Elle peut venir de la collectivité et s'adresser à elle. Monsieur Souriau est très convaincu que l'action instauratrice se passe au niveau du groupe. Nous examinerons maintenant différentes modalités de ce phénomène.

L'art a éminemment à voir avec le milieu et celui-ci implique une foule d'aspects. Créer esthétiquement, c'est aussi faire une habitation, un mobilier, des jardins, des parcs, des squares. Tout cela implique des notions d'architecture. Et, ici on peut retenir celle que Ruskin nous confie dans "Les sept lampes de l'architecture" :

"L'architecture est l'art d'arranger et de décorer les édifices élevés par l'homme, quelle que soit leur destination, de façon que leur vue contribue à la santé, à la force et au plaisir de l'esprit".

Souriau insiste aussi sur le fait que l'édifice n'existe pas seul et qu'il fait vivre ce qui l'entoure. Et il ajoute ces très belles réflexions :

"Il est absurde de demander si tel édifice que voici est beau... Ce qu'il faut demander, c'est si les rêves qu'il inspire à la cité sont beaux" (1).

L'architecte est responsable, et responsable doublement, à la fois de la beauté et du bonheur. Une construction doit être en harmonie avec un paysage, un usage, un quartier et peut-être un rêve.

La beauté collective consiste encore pour Souriau dans la société elle-même. Il croit d'ailleurs que le problème d'instaurer une société d'hommes libres est essentiellement poétique. Il faut que les hommes aient de "beaux désirs" et que ceux-ci se réalisent avec vigilance. D'ailleurs pour Souriau, la vigilance a une sérieuse fonction dans l'expérience esthétique. Toute société est d'ailleurs considérée comme une immense cérémonie. Vivre

(1) Souriau, Etienne : La Couronne d'Herbes, Paris 10/18, 1975, p. 344

ensemble est une liturgie. Il voit les artistes comme les vigilants par excellence, ceux qui ont mission de prophète et d'éveilleur. Mais, le monde est constamment menacé esthétiquement et vitalement par le silence conçu d'une façon négative. Pourtant ailleurs, Souriau loue la beauté du silence qui est vraiment la trame de la vie intérieure. Il considère aussi l'art comme une confidence. Et, selon lui, une part de l'expérience esthétique consiste à bien choisir celui à qui on confie son oeuvre. Il dit à peu près quelque part que celui qui jouerait du violon de toute son âme devant des bécotiers qu'il sait tels ne serait pas un artiste. L'art est sacré et n'admet pas la prostitution. L'artiste a aussi le devoir de le conserver, de le protéger contre les autres ou l'enfer de Sartre.

Souriau admet donc qu'il y a différentes façons esthétiques de s'insérer dans la société. Nous en étudierons quelques-unes comme la famille, l'éducation, avec son corollaire la jeunesse, la profession, la politique et la législation ainsi que la religion.

Notons d'abord combien l'esthétique de la vie quotidienne est importante pour Souriau. Il revient constamment sur cette idée que ce n'est pas seulement l'art qui porte la beauté mais aussi toute la vie quotidienne avec

ses gestes, ses habitudes, ses répétitions, ses petites choses qui ont leur grandeur à elle. La conception de la beauté chez Souriau est généreuse. La beauté descend du monde spéculatif pour s'incarner. Elle est portée par toute la réalité. Toute la vie humaine peut se passer dans la beauté.

Tout d'abord, la famille dans le sens où l'entend Souriau, c'est la famille que l'on fonde, acte qu'il considère comme aventureux et courageux. Pour lui, la famille et le couple reçoivent leur caractère sacré de l'enfant, Selon lui, le milieu familial est contrapunctique et le milieu scolaire est choral. Mais la beauté de la famille consiste dans la diversité des relations surtout sur le plan de l'âge.

Une belle famille suppose donc beaucoup d'art de la part des parents. Souriau croit qu'il y a des moments, des époques dramatiques dans une famille mais que ceux-ci peuvent être aussi générateurs d'art.

L'art intervient d'abord bien sûr dans l'éducation. L'univers de l'enfant est essentiellement esthétique. Et Monsieur Souriau écrit à ce sujet une très belle phrase sur l'enfant : "Il est prêt à mettre son nez dans

toutes les fleurs et sa bouche dans tous les fruits, dans sa confiance et son adoration" (1). Son monde regorge de merveilles et l'enfant dit "oui à toutes choses." C'est très beau! Et comme l'affirme Monsieur Souriau, la poésie ne serait qu'une longue nostalgie de l'enfance.

"Ce que nous nommons raison, c'est l'effet de mille blessures, de mille cicatrices" (2).

Les enfants et souvent les femmes sont tout naturellement surréalistes.

D'ailleurs, Monsieur Souriau invoque la patience comme la première vertu esthétique de l'éducation. Il fait d'ailleurs une remarque qui ressemble bien à une condamnation de l'éducation israélienne actuelle : "Toutes les sociétés tyranniques, qu'elles soient théocratiques ou démocratiques, se sont toujours efforcées de soustraire l'enfant au milieu parental" (3).

Etienne Souriau affirme aussi hautement la primauté de la culture sur les connaissances. Il s'insurge contre la division des différentes disciplines entre scientifiques ou, le plus souvent, simplement littéraires. Evidemment il

(1) Souriau Etienne : La Couronne d'Herbes, Paris 10/18, 1975, p. 356

(2) idem p. 357

(3) idem p. 359

insiste avant tout sur l'éducation esthétique qui va révéler à l'enfant non seulement la beauté de l'art mais aussi celle du monde. L'enfant doit apprendre à trouver et à posséder des biens esthétiques. Il faut l'aider à vivre son enfance à fond car la maturité est trop souvent un avortement.

Mais tous les âges de la vie peuvent avoir un aspect esthétique et la maturité est presque toujours l'âge de la profession. De plus en plus, les jeunes doivent se spécialiser. Le fait esthétique va encore une fois intervenir. Il semble que l'idée de choisir les professions selon les aptitudes demeure bien idéaliste. D'ailleurs, il ne faut pas confondre aptitudes et goûts. De toutes façons, la prospective a aussi son mot à dire. Il doit y avoir autant que possible harmonie entre les besoins d'une société, ses goûts et ses aptitudes. Si cette correspondance n'existe pas, il restera au travailleur, selon Monsieur Souriau, à accomplir son travail avec une élégance qui devra se compléter d'indifférence quand il s'agira d'un travail vraiment ennuyeux à accomplir. Souriau va encore plus loin en écrivant que "toute oeuvre valable suppose mainte région accomplie sans aucun secours de l'enthousiasme et des élans spontanés. La prétention de n'oeuvrer que d'inspiration"

caractérise les ratés et même elle contribue à les faire"(1).

Souriau termine en soulignant fortement l'idée de l'art appliqué. Il veut dire ici que la notion d'art doit être, par exemple, fortement intégrée à l'art industriel. Si un médecin, un écrivain, un professeur peuvent remplir leur tâche avec un enthousiasme esthétique facile à justifier, il n'en est pas de même de ceux qui font des travaux matériels parfois insignifiants. Pourtant, ici encore, la notion d'esthétique est invoquée car il faut avoir le culte de l'"ouvrage bien fait". Selon Souriau, et c'est l'une de ses idées chères, la notion de sensibilité n'intervient pas que dans le domaine de l'art. Un poète de Montréal a inventé un très beau mot, bien dans le sens souriaucien. Il s'agit d'un "ouvrier", celui-ci étant tout simplement celui qui agit, qui fait, qui travaille. D'ailleurs, celui qui ne sait pas voir l'art qui est dans son travail, ne sait pas non plus reconnaître l'art qui est en lui.

Notons en passant que le vingtième siècle a su exploiter un aspect spécial de l'esthétique lié au travail, qui est celui de l'industrie. Au début, et nous n'avons qu'à relire Zola, industrie et laideur sont parallèles. C'est là surtout que nous rencontrons l'art impliqué.

(1) Souriau Etienne : La Couronne d'Herbes, Paris 10/18, 1975, p. 285



Il s'en trouve pour penser que la civilisation consiste dans le développement industriel. D'une façon plus générale, on croit cependant qu'elle se réalise surtout dans l'esthétique des relations humaines. L'industrie peut rendre la vie humaine plus belle à condition qu'on ne la prenne pas pour une fin en soi. Et Souriau parle de "programme social instauratif".

Mais cette instauration se fera encore davantage par la politique qui influence l'art et qui est influencée par l'art. Souvenons-nous que la politique fut à l'occasion considérée par les Anciens comme l'un des beaux-arts! Très souvent l'art en politique, c'est la propagande. Ainsi Virgile chante la politique agraire d'Auguste. Mais la politique est un combat. Il y a toujours opposition. Et Monsieur Souriau rapporte cette phrase intéressante de Mao : "La politique est une guerre sans effusion de sang et la guerre une politique sanglante". Souriau ajoute que tout jeu, et l'on pourrait dire tout sport est une politique désensanglantée. Le jeu comme la politique est d'ailleurs aléatoire car le cas qui se présentera est incertain. De même, les deux partagent un caractère symbolique. Les deux jouent, non avec la réalité mais avec des pions. D'ailleurs, Souriau est convaincu qu'il serait beaucoup plus raisonna-

ble de choisir nos gouvernants par des moyens statistiques plutôt que par élection. On ne risquerait pas alors d'élire un vermicellier alors qu'il faut un législateur. Maintenant, on n'élit pas quelqu'un qui est doué pour la politique mais quelqu'un qui sait faire des campagnes électorales. D'ailleurs, Etienne Souriau croit beaucoup à l'intervention du fait fortuit dans les affaires politiques. Il est, selon lui, inventif i.e. que c'est l'apparition d'une sorte de cadavre exquis politique et lucide. Il pense que, si l'on prend une décision par hasard, celle-ci peut très bien s'avérer très efficace. Il mentionne aussi le "bacillus politicus" et donne comme exemple d'un acte qui en serait atteint la destruction du château de Saint-Cloud que l'on reliait à Napoléon III.

Mais, peut-être que l'aspect le plus esthétique de la politique, c'est celui de la législation que Souriau voit comme étant de toutes les façons absurde car les hommes qui font la loi ne sont pas ceux qui, dans la cité, sont les plus capables de faire la loi et il faut quand même des lois car, comme le disait Diderot, l'homme de la nature, à dix-huit ans, tue son père et viole sa mère. Pourtant la loi conserve une valeur esthétique car elle amène le calme

et la paix. Par exemple, la loi qui stipule qu'en France, on doit conduire une voiture à droite de la route empêche que l'on entreprenne de longues discussions à chaque fois que deux voitures se rencontrent. Et Souriau conclut en disant que l'aspect arbitrage de la loi constitue sa valeur esthétique.

Un autre aspect, très esthétique de la vie humaine, c'est la religion. Mais après avoir examiné différentes modalités de ces phénomènes, Souriau finit par insister davantage sur l'art considéré comme religion. Et il ajoute : "Une société d'hommes libres, en tant qu'oeuvre à instaurer, doit médiatiser en elle les ardeurs même les plus contraires, dont brûlent tous ceux qui ressentent le besoin de se dévouer à quelque chose de plus grand que soi" (1). Mais "cette société elle-même, cette société d'hommes libres à instaurer, a besoin de trouver en elle pour se réaliser de telles ardeurs à l'accès, pour elle comme pour les siens, à la vie sublime" (2).

Nous avons, dans ce chapitre, étudié certains cas individuels et collectifs de l'expérience esthétique. Nous avons surtout analysé l'expérience esthétique du côté du

(1) Souriau, Etienne : La Couronne d'Herbes, Paris 10/18, 1975, p. 412

(2) idem p. 412

créateur. Mais, toutes proportions gardées, ces remarques valent aussi pour l'amateur d'art, lecteur, spectateur, auditeur. Rappelons que dans l'art moderne, celui-ci a un rôle éminemment digne. Par exemple le lecteur d'un poème surréaliste ou d'un poème concret, non seulement refait en sens inverse le chemin parcouru, par l'auteur, mais il termine, il achève, il complète le poème en lui de toute son intensité. Son expérience esthétique est sensiblement semblable et il participe lui aussi à l'action instauratrice de l'art.

## CHAPITRE IV

### LA CONDITION HUMAINE VUE A TRAVERS L'ART

Après avoir tenté de clarifier certains termes, nous parlerons des différents âges de la vie comme manifestation de la condition humaine. Puis, nous analyserons le fait esthétique de l'habitus vêtement, continuant avec une étude de l'humain tel qu'il apparaît dans les choses. Enfin, nous ferons quelques considérations sur la tristesse et la joie, l'aventure, la guerre, le travail, la foule et la solitude comme aspects de la condition humaine.

L'expression "condition humaine" n'appartient pas uniquement à Malraux. Elle figure par exemple très souvent chez Pascal et Jean-Jacques Rousseau mais ces termes sont plus évoqués que définis.

Le mot condition n'apparaît pas dans ce sens-là, semble-t-il, dans la philosophie ancienne. En latin, il y a deux mots "condition", l'un avec un i bref qui veut dire fondation et l'autre avec un i long qui peut signifier confire ou embaumer. Sur le plan philosophique, le mot est aussi vague et Lalande le définit~~er~~ comme étant la manière d'être d'une chose ou d'une personne et en particulier une situation sociale.

Par contre, ce mot semble galvaudé sur le plan de l'histoire et de la théologie. On parle souvent des devoirs de l'homme selon sa condition et Pascal a écrit un

discours de la condition des grands. Cette notion implique aussi la contingence puisque la condition humaine est "conditionnée."

Souriau souligne cependant que, pour comprendre avec plus de finesse ce terme de condition humaine, il faut songer aux ressemblances et aux différences qu'il y a entre la condition et la nature humaine. La nature serait alors ce qui est au fond de nous, ce qui nous est complètement naturel alors que la condition humaine ne vient pas de notre essence, mais du dehors et nous est imposée. Nous pouvons donc nous révolter contre la condition humaine et c'est peut-être ce qui constitue le grand thème de toute la littérature existentialiste. L'homme arrive alors à supporter très difficilement sa propre situation. Il est entre l'ange et la bête et n'en est pas responsable. La condition humaine demeure donc toujours une question que l'homme se pose. Et c'est cet homme, mystérieux pour l'homme lui-même, qui inspire l'oeuvre d'art. L'art est donc en quelque sorte engendré par l'étonnement de l'homme devant lui-même à qui il veut expliquer ce qu'il est.

D'abord, il semble que, très souvent, au moins dans l'art traditionnel, l'homme veuille expliquer son origine par son oeuvre. Si l'homme est mortel, par exemple,

ceci vient d'une aventure ancienne. On veut remonter à l'origine de l'évolution et trouver un autre homme qui nous explique. Et Souriau parle de "nostalgie artistique". Et il semble qu'alors Eve soit privilégiée. Cet être d'origine recréé serait plus vrai que la vérité historique. Il faudrait analyser le symbolisme des cariatides et des menhirs, à la fois pierres et êtres humains et aussi certaines alliances avec l'animal qui furent parfois totémiques. L'homme monstrueux fut aussi éminemment exploité dans l'art contemporain.

Mais la forme humaine peut aussi être magnifiée et encore une fois, nous ne sommes plus rassurés par des influences familières. Picasso et Moore sont passés maîtres dans cette forme d'art, de même que Zadkine et Dali. Il s'agit alors, d'une façon nouvelle, de représenter l'homme mystère d'autrefois. L'art emprunte peut-être de plus en plus à la forme du cryptogramme mais il continue d'être un étonnement devant l'homme et de chercher la vraie réalité derrière l'apparence.

Mais le grand problème de l'homme par rapport à l'art demeure sa temporalité. L'art apparaît pourtant, en un sens, comme une aventure dans l'éternité.

La temporalité, c'est ici d'abord le présent. Cependant, ce présent existe dans tous les âges de la vie :



enfance, adolescence, jeunesse, âge mûr, vieillesse et décrépitude.

Philosophiquement, on a peu étudié l'enfant. Déjà, les Grecs et les Latins, accordaient bien peu d'importance à la femme et la considéraient comme un "mas occasionatus". Pourtant certains philosophes ont cru que l'enfant existait toujours dans l'homme. Une autre théorie veut que la faiblesse de l'enfant nous montre que l'homme ne peut pas arriver à une forme parfaite. D'ailleurs il semble bien que les peintres des Nativités ne regardaient pas souvent les enfants et que les petits Jésus soient plus souvent des petits hommes que des petits d'homme.

Cependant, Souriau est convaincu que le Christianisme a quand même valorisé l'enfant. Il n'est pas vu ici, uniquement comme une déchéance de la condition humaine, mais comme une condition supérieure. Le Quiétisme propose d'ailleurs l'enfant comme modèle pour l'adulte. Le Tao enseigne que l'on doit avoir confiance dans la divinité comme l'enfant a confiance dans le monde qui l'entoure. D'ailleurs, les enfants furent exaltés par des poètes comme Baudelaire, Goethe et Rilke.

La peinture a évidemment magnifié ce thème de la mère et l'enfant. Il y eut dans l'art des Maternités

très célèbres comme celles de Picasso et de Renoir.

Il y a donc partout une alliance profonde entre l'homme et l'enfant. Sortir de l'enfance peut aussi apparaître comme une déchéance ou un rejet de l'innocence. La croissance vue par l'art n'est pas qu'un épanouissement, elle est aussi une perte. L'enfance apparaît donc dans plusieurs manifestations de l'art comme une chose qui se suffit à elle-même.

Après l'enfance et sa continuation la jeunesse, vient l'épanouissement vital. On la situe dans l'histoire de l'art à trente-trois ans pour l'homme et à environ vingt ans pour la femme. De toutes façons, ce moment de perfection est pour l'un et l'autre nettement provisoire. Cependant, Etienne Souriau croit qu'on a ici trop longtemps idéalisé le problème. Il y a trop de conventionnel dans tout cela. Trop d'humains ne sont pas là comme ailleurs exemplaires. Il n'y a pas, selon lui, la définition véridique de l'homme. C'est à partir de là qu'on a menacé de passer au surhomme ou à un héros quasi divin. C'est ce qui est arrivé dans l'art grec. C'est en commençant de la condition humaine qu'on arrive à la condition divine. Les Grecs étaient convaincus qu'un homme parfait était suffisant pour représenter la forme divine. Souriau cons-

tate qu'il y a beaucoup d'orgueil dans cette démarche. Cet anthropomorphisme, peut-être inventé par Homère, veut donner au monde divin un certain équilibre emprunté à l'homme. C'est l'aspect apollinien de l'art qui exalte aussi la force de la jeunesse. La littérature grecque, elle, ajoute l'aspect précarité car la beauté humaine ne dure pas longtemps.

Bien sûr, plus tard, surtout après la Renaissance, on a attaqué ce mythe de la perfection humaine. Selon les Véristes et Courbet, la beauté humaine est une illusion que l'homme se donne. L'être humain, même dans son plein épanouissement, n'est pas aussi beau que les artistes le pensent.

Evidemment, l'exemple type de l'intrusion du beau corps dans l'art, c'est la représentation d'Adam et Eve. Mais elle atteste aussi la fragilité de l'art, car on est loin d'être rassuré sur la durée de ce séjour idyllique au paradis terrestre et la version actuellement la plus autorisée qui est celle de Dom Galmet prétend qu'elle aurait été de dix à douze jours.

Mais l'art n'a pas exprimé que la beauté et la jeunesse dans la condition humaine. Les artistes ont

parlé de l'infirmité, de la maladie, de la vieillesse et de la mort. La condition humaine comporte aussi malheureusement des aspects tragiques. L'être humain n'est pas que beau et surtout il n'est pas beau longtemps. De plus, on commence à vieillir à la naissance. D'ailleurs, il y a toujours quelque chose, une sorte de principe satanique qui empêche l'épanouissement parfait de l'homme. La condition humaine est blessée. Il y a d'ailleurs une préoccupation constante de la laideur dans l'art. En faire l'histoire a toujours été une importante préoccupation pour Souriau. On a d'ailleurs, au début, parlé de l'art moderne comme étant la faillite de la beauté. Cependant, il semble qu'en représentant ce qu'on appelle traditionnellement la laideur, on ait produit de fort beaux tableaux. Mais, pourquoi est-ce que ces artistes ont voulu représenter la laideur ? Quelle est leur motivation ? Il semble que souvent ils y aient vu un côté dynamique. Selon Lalo, la laideur est à la fois un repoussoir et un reposoir. Selon Souriau, l'artiste veut tout simplement représenter une beauté qui ne soit pas physique mais plutôt intellectuelle ou morale. La pure beauté est monotone.

Enfin, la caricature peut être le cas ultime de

la laideur. Elle ne suggère pas toujours la pitié, mais souvent la haine. Cependant, elle montre jusqu'à quel point l'art s'est intéressé à la difformité.

L'art a aussi très souvent considéré la vieillesse avec beaucoup de profondeur. L'homme vieux fut toujours un thème chéri des peintres. Le vieux monsieur à cheveux blancs a bien souvent représenté la sagesse, la philosophie ou tout simplement Dieu. Pourtant, la vieille dame n'a jamais été célébrée avec autant d'enthousiasme.

L'art a aussi été fasciné par l'infirmité. Elle est parfois considérée ~~parfois~~ comme une sorte d'aveu physiologique. Elle intervient aussi dans la caricature.

Cependant, c'est peut-être la mort qu'on a exprimé le plus souvent. Parfois, elle signifie l'héroïsme suprême, parfois la fin de tout. Elle est ordinairement un facteur positif pour l'artiste. D'ailleurs, elle projette souvent l'homme dans la spiritualité pure.

Le thème du cadavre apparaît aussi comme important surtout à partir du XVe siècle. La Renaissance s'est

beaucoup intéressée à la mort. Elle a aimé représenter la mort.

D'ailleurs, il semble que la représentation de la mort violente ait été l'enfant chérie des artistes. Un vieux proverbe disait que le soleil et la mort ne peuvent se regarder en face. Pourtant l'artiste de tous les temps a essayé d'envisager la mort. Souriau parle peu de la représentation de la souffrance et la conçoit plutôt en corollaire.

Il insiste davantage sur la représentation de la dépouille, qui, elle aussi, a séduit les peintres. Par ce terme, Souriau désigne la "res vestiaria". Platon disait que l'homme est un "bipède sans plumes". Ce phénomène implique toute une conception humaine et artistique de la nudité. L'homme n'est pas protégé, pas habillé par la nature. Alors, le vêtement est instinctif chez l'homme. Il semble qu'il n'y ait pas de groupes humains qui aient adopté la nudité totale. Certaines sociétés ont voulu cacher totalement la peau. Une dame de la haute société au seizième siècle, portait un masque, des gants et un chapeau. De même, Baudelaire dans les "Curiosités esthétiques", parle du fard comme d'un vêtement qui, d'après le livre d'Enoch, aurait été apporté au genre humain par l'ange Azazel.

Le fait que la nudité soit moralement condamnée intervient donc dans l'esthétique. Descartes disait déjà que l'homme est ce qu'on devine à travers des manteaux et des chapeaux. Souvenons-nous qu'il avait comme devise : "Je marche masqué" : "Larvatus prodes" !

L'art répond à ces attitudes philosophiques par des démarches précises quoiqu'il semble exister à ce niveau un mythe qui dise que l'homme nu est plus intéressant que l'homme vêtu. Le premier intérêt de l'art pour le vêtement semble donc être la recherche du pittoresque. Il peut aussi donner lieu à des études d'arabesques ou de reflets.

Cependant, le vêtement, c'est aussi l'expression du social. Il peut montrer la pauvreté ou la richesse, les conditions fonctionnelles ou professionnelles de l'homme. Celui-ci s'exprime dans son costume et il le sent et le sait. Par exemple, Pascal fait beaucoup de considérations sur le vêtement. Celui-ci est signe de la condition humaine. L'homme est constamment en représentation par son vêtement. C'est le règne du phénomène par excellence. Et pourtant, l'art sait bien que l'homme est au-delà de tout cela. Le vêtement est une expression mais l'être profond est ailleurs. Certains caricaturistes l'ont bien vu, qui ont

habillé des animaux. C'est aussi le thème de l'armure vide cher à Victor Hugo. Et Souriau considère le visible comme un masque. Le costume est donc vu, selon lui comme une présence médiate. D'ailleurs, pour lui, le corps est aussi un vêtement.

Mais ce qui préoccupe peut-être davantage Etienne Souriau, c'est le problème de l'humain et de l'inhumain dans les choses qui prolongent la présence de l'homme. Selon Souriau, l'homme existe aussi dans les choses parce qu'il les fabrique, souvent parce qu'il s'en sert ou parce qu'il les admire. De plus il aime les choses ou il les déteste.

Souriau invente une situation où des Martiens chercheraient à voir l'homme. A distance, il ne verrait surtout que les objets qu'il a créés : les maisons et les voitures.

Sur le plan esthétique, on peut étudier des relations de grandeur entre certaines choses et l'homme. Par exemple, l'édifice peut le mesurer. Il y a toujours une certaine proportion entre l'édifice et l'homme. L'architecture peut aussi abandonner tout rapport de proportion concrète avec l'homme et nous aurons alors le monument.



Les mesures anglaises disent le plus souvent ce rapport à l'homme, dans une terminologie comme le pouce, le pied ou la coudée. Citons encore comme exemple les portes qui doivent avoir quelque rapport avec la grandeur de l'homme. C'est le même cas avec la marche de l'escalier.

Les édifices sont donc humanisés en fonction des dimensions de l'homme. Ici intervient aussi l'observation du nombre ou de la section d'or. Le Corbusier bâtit se son propre aveu pour un homme de 1 mètre 83 de hauteur. Il se trouve comme par hasard que cette proportion soit en rapport avec la section d'or.

Il semble que l'art gothique ait eu tout particulièrement le respect des proportions humaines. Par contre, selon Souriau, les Grecs n'ont pas respecté cette proportion, empruntant celles-ci plutôt à la mathématique et à la musique. C'est pourquoi, par exemple, les marches du Parthénon sont très inconfortables pour une démarche humaine. Souriau croit que ces escaliers ont été faits pour les dieux et non pour les hommes.

On peut donc étudier le rapport des choses avec l'homme sur le plan de la condition humaine. Le milieu

humain peut être aussi une souffrance pour l'homme. De là, la conception de certaines prisons. Souriau souligne ici l'architecture des temples aztèques consacrés à des sacrifices affreux. Cette inhumanité se serait propagée dans nos civilisations modernes. Cependant, cette vision d'un monde monstrueux vient assez tard dans l'art et elle arrive surtout par le biais de la monstruosité de la ville qui n'est plus à l'échelle de l'homme.

Selon Souriau, l'art a trop longuement refusé le monde moderne. Cependant, il semble convaincu que la poésie plus que la peinture se préoccupe de l'exprimer. Il parle de Walt Whitman; je parlerais aussi de Cendrars. Mais il reste que la littérature surtout française discute inlassablement de l'incertitude de la condition humaine au vingtième siècle. Mais, de toutes façons, l'art tend, dans tous les siècles, à dégager l'humain dans le monde. Pourtant, selon Souriau, c'est l'art d'aujourd'hui qui a poussé le plus loin la recherche de l'inhumain. Il a parfois abouti à l'intolérable et au cauchemar. Et Souriau parle d'imaginaire absolu.

Donc, l'art ne cherche pas seulement à exprimer l'homme mais aussi à nous montrer la puissance de trans-

former le monde qu'il possède en lui. Mais c'est peut-être à travers l'expression du cauchemar qui est en lui qu'il va trouver ce qui va lui permettre de s'aimer.

Un autre aspect important de la manifestation de la condition humaine dans l'art, c'est l'expression de la tristesse et de la joie. Ces sentiments sont aussi ressentis par les animaux et l'on nous a tous raconté des histoires d'animaux qui se laissaient mourir après la mort de leur maître.

Il semble que l'art qui ait le mieux exprimé ce sentiment de joie soit la danse. L'allégresse pourrait ici avoir tout un côté physiologique. Spinoza distinguait déjà la *laetitia* de l'*hilaritas* et de *gaudium*.

La morale et la théologie sont aussi intervenues dans la joie artistique. Les mystiques ont insisté sur l'eutrapélie.

Michelet disait que la joie est le signe du héros alors que Nietzsche énonçait une théorie du rire de même que Bergson. La joie devenait aussi sublime par exemple dans la Neuvième symphonie.

Souvenons-nous que le rire et les larmes sont la propre de l'homme! Mais, selon Souriau, il y aurait

une problématique du rire à propos de la condition humaine. Il y a trois théories esthétiques importantes là-dessus. Selon la première, le rire est satirique. C'est la théorie de Baudelaire et de Pascal. Selon la seconde théorie, le rire serait surtout une brimade sociale. C'est ce que pense Bergson. <sup>dit-il.</sup> Enfin, on peut considérer le rire comme une transformation ludique du mal.

Le rire apparaît donc comme contradiction dans la condition humaine. Le rire comme les pleurs est ambigu. Le rire-pleur de la crise infantine est extrêmement intéressant. Il témoigne surtout d'une grande angoisse.

Pourtant, le rire peut devenir sourire et constituer alors une modalité esthétique fort intéressante. On nous a rebattu les oreilles avec le sourire de la Joconde! Il semble que physiologiquement, le sourire ne soit pas le commencement du rire mais en soit complètement distinct. Le sourire est beaucoup plus psychologique et beaucoup plus raffiné que le rire.

On a distingué dans l'art toutes sortes de sourires : le vrai, le forcé, celui qui est fermé ou intérieur.

Mais le rire et le sourire ne s'étudient pas sans leur pendant, la douleur. C'est très souvent dans l'art une expression de la grandeur humaine. Il semble que la douleur révèle la noblesse intérieure de l'homme. De plus, dans l'art, l'homme souffre en silence. Et puis, à la douleur surtout physique, il trouve des consolations intérieures. Enfin, il accepte la douleur comme un témoignage intense de la réalité.

Enfin Souriau croit que la douleur fut à ce point magnifiée que Dieu envoya son fils pour qu'il participe à la condition humaine de la douleur. C'est donc par la douleur que l'homme serait le plus profondément homme.

Une autre réalité esthétique de la condition humaine consiste dans l'aventure. Il semble d'abord que la vie elle-même soit une aventure.

Etymologiquement, le mot aventure implique le futur. Ce mot vient de ad venturus. Structuralement, l'aventure, c'est un peu un drame, avec un commencement, un noeud et une fin. La vie est en un sens décousue. Elle est une suite d'aventures. C'est une façon de la découper en durées.

Il semble que les hommes aient tellement besoin d'aventures que certains l'introduisent artificiellement dans leur vie. Alors, elle est une sorte de jeu. L'exemple parfait en est la chasse. Cependant, il appert que l'art s'intéresse peu à ce genre d'aventure, évitant l'anecdotique, pour s'attacher au durable. L'art, selon Souriau, se situe dans le passé indéfini entendu dans le sens français.

Une aventure typique dans l'art s'organise souvent sous le thème de la rencontre. Cette aventure fait ordinairement intervenir la notion de hasard qui travaille en un sens contre la prédestination. La formation du couple peut être illustrée d'une façon mystique ou ironique. La rencontre peut être liée à l'acceptation de la destinée.

Mais l'aventure peut aussi être illustrée et étudiée sur le plan de l'attitude humaine. L'aventure pourra alors être constituée par l'apparition de l'improbable. C'est une façon d'attendre l'inespéré; c'est une aventure à toutes sortes de possibles. Le thème de la fin de l'aventure est aussi important. Goethe pensait qu'il valait mieux aller vers une fin qui n'arriverait jamais que d'être fixé une fois pour toutes. Il faut aussi tenir compte du phénomène de l'ivresse de l'aventure.

L'aventure peut donc osciller entre le criminel et le sublime. Mais l'art veut saisir le tout de la vie humaine.

La condition humaine s'incarne aussi dans la guerre qui est l'aventure tragique par excellence. La violence existe très fortement dans l'art. Il semble que, depuis toujours, une grande partie de nos forces ait été employée à nous battre entre nous. Fait remarquable selon Souriau, les animaux ne connaissent pas la guerre mais plutôt le meurtre bien souvent utile pour manger ou pour se défendre, sauf dans le cas de certains insectes. De toutes façons, le meurtre fut rituel dans certaines sociétés. La guerre est un acte religieux dans les sociétés primitives. L'art a célébré tout cela. Elle en a exalté la notion d'événement et celle d'aventure. Les artistes chantent aussi l'aspect sportif de la guerre, la notion de héros par exemple. La guerre a encore un caractère pittoresque. Et puis l'art en montre l'aspect individuel et l'aspect collectif. La guerre est bien sûr esthétique mais elle est aussi factice selon Souriau. Elle a un côté spectacle avec des réalités comme la fanfare ou les uniformes.

L'art représente d'ailleurs le plus souvent la

guerre sous une forme allégorique. Selon l'art le plus profond, l'homme doit s'étonner de la guerre. La guerre est plutôt considérée comme une fatalité mystérieuse qui écrase l'homme. La guerre sainte est alors la guerre contre la guerre. Elle empêche l'homme d'être très complètement l'homme, nous confie l'art.

Maintenant, il faudra analyser l'aspect artistique du travail. Souvenons-nous d'ailleurs que la guerre peut être considérée comme une distraction ou une diversion du travail chez certains peuples qui la méprisent. Rappelons-nous aussi que le travail est vu comme un châtiment dans la Genèse. Cependant, Etienne Souriau ne croit pas qu'on puisse se servir de ce terme travail pour l'animal. La tradition évangélique conseille donc à l'homme de se sortir autant que possible du travail. Il semble donc que l'homme se soit constamment interrogé au sujet du travail. Il apparaît d'ailleurs que la philosophie ne nous donne pas de définition exacte du travail. D'ailleurs, étymologiquement, le terme travail désigne un instrument dans lequel on mettait les chevaux pour les ferrer. Travail viendrait donc de "tripalus", mot qui signifie "trois



pieux". Les Grecs et les Latins employaient deux mots pour désigner le travail : ἐργον et opus qui signifiaient travail libéral et πόνος et labor qui voulaient dire fardeau à porter. Plus tard, on a commencé à croire que le travail avait une certaine dignité. On a exalté cette notion depuis la société industrielle. Diderot, dans son Encyclopédie, définissait d'ailleurs le travail comme étant "une occupation journalière à laquelle l'homme est condamné par son besoin, et à laquelle il doit sa santé, sa subsistance, sa sérénité, son bon sens et sa vertu peut-être". Pour Marx, le travail est un remède à l'aliénation. Souriau n'est pas satisfait par ces définitions. Ce n'est que l'aspect phénoménal du travail qui intéresse l'art. Travailler, selon lui, c'est faire quelque chose qui sera utile plus tard. Le travail doit aussi comporter l'effort et la régularité qui impliquent la règle. Il aura donc un rythme. Il peut se faire dans l'enthousiasme mais il se fait aussi dans le dégoût. Il est ambivalent. L'art va donc prendre à son compte la stylisation du geste, de même que les sentiments avec lesquels on fait le travail. Il semble d'ailleurs que les artistes aient surtout été intéressés par le travail physique et musculaire.

L'art a cependant aussi exalté le travail féminin, le travail patient, le travail silencieux et humble. Et Souriau rappelle que, né en Bretagne au dix-neuvième siècle, au moment où il y avait encore des pêcheurs d'Islande, il a vu les paysannes bretonnes assumer seules tous les travaux de l'homme.

Verlaine et Anne Hébert ont célébré les humbles travaux de la maison. Ainsi le thème de la laine a eu une grande importance.

Ici aussi, il y a donc une évidente parenté du travail et de l'art. Tout d'abord, le travail, comme le remarque si finement Souriau, a un aspect chorégraphique. Il est aussi musical. Puis il inclut des éléments pittoresques. Inutile de rappeler le rabot du menuisier! Plusieurs travaux sont rythmiques comme celui du forgeron.

Il semble d'ailleurs que le travail inutile soit le comble de la malédiction. C'est le mythe de Sisyphe cher à Camus.

En corollaire au travail, l'art a aussi chanté le repos qui a pris une valeur esthétique. Il y a le repos-oisiveté, le repos-divertissement, le repos glorieux et le sacro-saint repos loisir. Mais il reste que cette dualité travail-repos constitue une part importante

de la réalité quotidienne exprimée par l'art.

Mais, la condition humaine dans l'art s'exprime aussi à travers des notions comme celles de la foule et de la solitude. On s'est demandé souvent et dans toutes sortes de disciplines, jusqu'à quel point chaque homme participait à la totalité de l'expérience humaine. Est-on plus humain si on est avec d'autres ? Auguste Comte disait d'ailleurs, il y a déjà longtemps, que l'humanité se compose de plus de morts que de vivants. L'art rencontre ce problème d'une façon phénoménale. Il est en un sens important pour le théâtre que les théâtres antiques aient accueilli trente milles personnes.

Pourtant, il semble que l'art ait toujours privilégié l'homme isolé. Les artistes sont rarement des hommes de foules ou même des hommes de dialogue. Traditionnellement, c'est une sorte de sage qui se tient loin. C'est celui qui regarde sans participer.

Les romantiques ont exalté la solitude. Ibsen disait que "L'homme le plus fort est celui qui est le plus seul !" Et Louis Lavelle croit que le "contact entre deux êtres est toujours un contact entre deux solitudes".

Mais la solitude peut aussi être considérée comme une dérélliction.

A l'opposé, il y a le groupe. C'est l'église; c'est le sens mystique. L'homme aurait donc tendance à la fois à se trouver avec les autres et à s'en isoler.

Cependant, il semble que les artistes expriment assez facilement les foules. L'art cinématographique y réussit particulièrement bien. Cela est déjà plus difficile pour la sculpture. L'artiste exprime donc plus facilement la solitude. On a aussi véhiculé une notion diabolique de la solitude. C'était l'opinion de Luther que la solitude est dangereuse. Solitude et désespoir ont aussi été très souvent identifiés. La solitude est aussi apparue dans l'art comme une tristesse et une pénitence. On a parlé de solitude esthétique et de solitude mystique. On a eu aussi la solitude panthéiste exaltée par La Fontaine. On a vu souvent la solitude comme une nostalgie de Dieu. La solitude a aussi très souvent été silence. Rilke, par exemple, a été le poète par excellence du silence et Saint Jean de la Croix a été le saint du silence. La solitude apparaît donc à la fois comme morale et symbolique.

D'ailleurs la solitude vécue par l'artiste ne peut être la solitude de l'art qui se doit à un certain moment d'être participation. L'art doit rassembler les hommes selon Souriau.

Mais il se préoccupe avant tout des rapports de l'homme avec la transcendance. Cette idée dont nous avons déjà parlé sous-tend toute l'esthétique d'Etienne Souriau. L'art est sublime. L'art est ce qui dépasse l'homme. Il est ce qui vient au bout de la recherche. Il est aboutissement. C'est l'eau de la soif.

## C O N C L U S I O N

Dans ce travail, nous avons voulu examiner l'oeuvre esthétique de Souriau. Nous avons d'abord réfléchi sur l'art, la beauté et la nature, l'analyse existentielle et transcendantale de l'oeuvre d'art. Nous avons tenté de rappeler le système des beaux-arts tel que vu par Souriau et de comprendre ce qu'il entend par vérité de l'oeuvre.

Puis, nous avons étudié les catégories esthétiques comme le beau, le laid, le tragique, le dramatique, le pittoresque et enfin le sublime. Nous avons constaté que Souriau reprend ici beaucoup de données traditionnelles.

Ensuite, nous avons analysé les sources et le domaine de l'Esthétique en insistant sur l'expérience qui demeure la clé de l'Esthétique souriaulcienne. Nous avons voulu voir cette expérience surtout du côté du créateur sans négliger pour autant l'amateur d'art. Nous avons d'ailleurs toujours considéré le créateur, non seulement comme celui qui est seul en face de son oeuvre, mais comme celui qui participe avec les autres au niveau de sa création achevée.

Enfin, nous avons terminé ces quelques remar-

ques par une analyse de la condition humaine vue à travers l'art. Après avoir cerné ce terme de condition, nous avons insisté sur les différents âges et de multiples aspects de la vie vus à travers l'art, tels que l'enfance, l'épanouissement vital, la maladie, la vieillesse, la mort et la "res vestiaria". Puis, nous nous sommes penchés sur l'humain et l'inhumain dans les choses et avons étudié la tristesse, la joie, l'aventure, la guerre, le travail, la foule et la solitude pour aboutir à la transcendance humaine qui est le couronnement de toute l'oeuvre de Souriau.

La modeste envergure de cette thèse ne nous a pas permis d'insister, par exemple, sur la correspondance des arts qui est l'une des clés de voûte de la pensée de Monsieur Souriau. Nous nous sommes borné à des remarques plus générales et à une présentation simple de l'oeuvre esthétique d'Etienne Souriau.



BIBLIOGRAPHIE

## LIVRES

- E. Souriau. Pensée vivante et Perfection formelle: Paris, P.U.F., 1925.
- \_\_\_\_\_ L'Abstraction sentimentale: Paris, P.U.F., 1925.
- \_\_\_\_\_ L'Avenir de l'Esthétique: Paris, P.U.F., 1929.
- \_\_\_\_\_ Avoir une Ame: Paris, Belles Letres, 1939.
- \_\_\_\_\_ L'Instauration philosophique: Paris, P.U.F., 1939.
- \_\_\_\_\_ Les Différents Modes d'Existence: Paris, P.U.F., 1943.
- \_\_\_\_\_ La Correspondance des Arts: Paris, Flammarion, 1947.
- \_\_\_\_\_ Les deux cent mille Situations dramatiques: Paris, Flammarion, 1950.
- \_\_\_\_\_ L'Ombre de Dieu: Paris, P.U.F., 1955.
- \_\_\_\_\_ Le Sens artistique des Animaux: Paris, Hachette, 1965.
- \_\_\_\_\_ Clefs pour l'Esthétique: Paris, Seghers, 1970.
- \_\_\_\_\_ La Couronné d'Herbes: Paris, 10/18, 1975.

## ARTICLES

- E. Souriau. "L'Identité", Etudes philosophiques, nov. 1926.
- \_\_\_\_\_ "Le Rêve et l'Action", La Psychologie et la vie, mai 1928.
- \_\_\_\_\_ "La construction du Moi", Etudes philosophiques, mai 1930.
- \_\_\_\_\_ "L'Art de Vivre", Six articles, Revue des Cours et Conférences.
- I. "Le Style et l'Action", 28 fév. 1930.
- II. "La journée longue", 15 mars 1930.
- III. "La lucidité", 15 avril 1930.
- IV. "La Personnalité", 15 juin 1930.
- V. "La composition dramatique de la Vie", 30 janv. 1931.
- VI. "Le contrepoint des Ames", 15 mars 1931.
- \_\_\_\_\_ "L'Art et la Pensée", Revue de l'Université de Lyon, déc. 1932.
- \_\_\_\_\_ "Art et Vérité", Revue philosophique, janvier 1933.
- \_\_\_\_\_ "L'Art et l'existence", Actes du Congrès international d'Esthétique, 1936.
- \_\_\_\_\_ "L'Art et la vie sociale", Cahiers internationaux de sociologie, 1948.
- \_\_\_\_\_ "La nostalgie comme sentiment esthétique", Revue d'Esthétique, avril-juin 1949.
- \_\_\_\_\_ "L'insertion temporelle de l'Oeuvre d'Art", Journal de Psychologie, janvier-juin 1951.
- \_\_\_\_\_ "Passé, Présent, Avenir", Revue d'Esthétique, juillet-décembre 1951.
- \_\_\_\_\_ "La place de Ch. Lalo dans l'Esthétique contemporaine", Revue d'Esthétique, 1953.

E. Souriau. "Art et Philosophie", Revue philosophique, janvier-mars 1954.

\_\_\_\_\_  
"Le Beau, l'Art et la Nature", Revue internationale de philosophie, n. 31, Fasc. I, 1955.

\_\_\_\_\_  
"Formes nouvelles", L'Art nouveau, n. 91, mars 1955.

\_\_\_\_\_  
"A general methodology for the scientific study of Aesthetic appreciation", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Sept., 1955, n. 1, vol. 14.

\_\_\_\_\_  
"Le problème de la notation mathématique de la musique", Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale, Offerts à P.M. Mason, éd., Richard Masse, 1955.

\_\_\_\_\_  
"Radio, musique et société", Cahiers d'études de radio-télévision, n. 3-4, 1955.

\_\_\_\_\_  
"Notes sur le cheval dans l'art", Revue d'Esthétique, n. 4, 1955.

\_\_\_\_\_  
"Du mode d'existence de l'oeuvre à faire", Bulletin de la société française de philosophie, janvier-mars 1956.

\_\_\_\_\_  
"L'Univers filmique et l'art animalier", Revue internationale de filmologie, n. 25, janvier-mars 1956.

\_\_\_\_\_  
"De l'invention en philosophie", Revue des Sciences Morales et Politiques, 1<sup>er</sup> semestre 1956.

\_\_\_\_\_  
"Les limites de l'Esthétiques" Actes du III<sup>e</sup> Congrès International d'Esthétique de Venise, 1956.

\_\_\_\_\_  
"Les valeurs esthétiques et l'action", Mélanges G. Jamati, éd., C.N.R.S., 1956.

\_\_\_\_\_  
"Ingres et Mozart, L'Année Mozart en France, livre d'or du bi-centenaire, 1956.

\_\_\_\_\_  
"Culture et cinéma", Revue En France, mai-juin 1957.

\_\_\_\_\_  
"Les limites de l'esthétique", Atti del LII Congresso internazionale di Estetica, 1957.

- E. Souriau. "Les grands problèmes de l'Esthétique", Encyclopédie française, Larousse T. XIX, 1957.
- \_\_\_\_\_ "L'invention en philosophie", Encyclopédie française, Larousse T. XIX, 1957.
- \_\_\_\_\_ "L'Education esthétique", Actes du 10<sup>e</sup> Congrès international pour l'éducation artistique, Bâle, 1958.
- \_\_\_\_\_ "Le rire du point de vue esthétique", in Rire, phénomène humain, Flammarion, 1959.
- \_\_\_\_\_ "Essai sur les limites de l'art", la Table ronde, 1959.
- \_\_\_\_\_ "Via pulchritudinis", Les Etudes Philosophiques, juil.-sept. 1959.
- \_\_\_\_\_ "Bergson et l'art", lecture faite à la séance annuelle des cinq académies, le lundi 26 octobre 1959, Didot, impr.
- \_\_\_\_\_ "Paysages shakespeariens et paysages raciniens", Revue d'Esthétique, janvier-mars 1960.
- \_\_\_\_\_ "La vie et les travaux de Maurice Pradines" Notice lue dans la séance de l'Académie des Sciences Morales et Politiques du 28 mars 1960 (Didot impr.).
- \_\_\_\_\_ "L'indice de Dieu", L'âge nouveau, 1960.
- \_\_\_\_\_ "Utilité et application pratique de l'Esthétique" Actes du IV<sup>e</sup> Congrès international d'Esthétique, sept. 1960.
- \_\_\_\_\_ "La part de la contemplation", Revue philosophique de la France et de l'étranger, sept. 1961.
- \_\_\_\_\_ "L'art et les nombres", Revue d'Esthétique, juillet-septembre 1961.
- \_\_\_\_\_ "Y a-t-il une palette française?", Art de France, n. 11, 1962.

- E. Souriau. "Le souvenir de l'enfance"; Journal de psychologie, n. 1-11, janvier-mars 1962.
- \_\_\_\_\_ "Architectonique de l'expression"; Revue internationale de philosophie, n. 59, fasc. I, 1962.
- \_\_\_\_\_ "Le problème du Beau dans la nature"; Bulletin de psychologie, n. 18, T. XV, juin 1962.
- \_\_\_\_\_ "Musique, physique et mathématiques"; Sciences, n. 23, janvier-février 1963.
- \_\_\_\_\_ "L'Esthétique de Gaston Bachelard"; Annales de l'Université de Paris, janvier-mars 1963.
- \_\_\_\_\_ "Valeurs philosophiques et valeurs esthétiques"; Etudes Philosophiques, n. 11, avril-juin 1963.
- \_\_\_\_\_ "L'art comme source d'énergie"; Annales d'Esthétique, Bulletin annuel de la Société hellénique d'Esthétique, vol. II, 1963.
- \_\_\_\_\_ "L'artiste est-il irremplaçable?"; Journal of Aesthetics and Art criticism, vol. XXIII, 1964.
- \_\_\_\_\_ "Poésie et pensée implicite"; Revue philosophique, T. 154, 1964.
- \_\_\_\_\_ "Propos liminaires"; Annales Sciences de l'Art, T.I. 1964.
- \_\_\_\_\_ "Sur l'étude des émotions esthétiques intenses"; Annales Sciences de l'Art, T.I. 1964.
- \_\_\_\_\_ "Don et carrière"; Education nationale, n. 33, nov. 1964.
- \_\_\_\_\_ "Die Rolle der Konstruktion im philosophieren"; Studium generale, année 18, n. 7, 1965.
- \_\_\_\_\_ "Sur l'esthétique des mots et des langages forgés"; Revue d'Esthétique, nouvelle série, Fascicule I, 1965.

E. Souriau. "Défense de l'orthographe française", Revue d'Esthétique, nouvelle série, Fascicule III-IV, 1965.

\_\_\_\_\_  
"Le théâtre antique et la grandeur de l'homme", Dionisio, 39<sup>e</sup> année, fasc. I-IV, 1965.

\_\_\_\_\_  
"Art et Liberté", Rivista di Estetica, XI, 3, sept.-déc. 1966.

\_\_\_\_\_  
"L'Art dans la société contemporaine", Art et Travail, quatre articles in Revue politique et parlementaire, n. 775 à 778, février-mars 1967.

\_\_\_\_\_  
"Sur la sincérité du poète", Studia Estetyczne, Varsovie, 1967.

\_\_\_\_\_  
"La conscience", Quaderni della biblioteca filosofica di Torino n. 17, edizioni di "Filosofia", Turin, 1967.

\_\_\_\_\_  
"L'ange devant les philosophes" in Anges, démons et êtres intermédiaires, alliance mondiale des religions, 3<sup>e</sup> colloque, janvier 1968, éd. Labergerie.

\_\_\_\_\_  
"L'enfant observateur", Créativité et Guérison, Travaux du colloque de la société de recherche psycho-thérapeutique de langue française, éd. L'Expression scientifique française, Paris, 1968.

\_\_\_\_\_  
"Specificita scientifica dell'estetica sperimentale" in Estetica sperimentale, Actes du congrès de Verrucio, éd. Capelli, 1969.

\_\_\_\_\_  
"Petits et grands phénomènes esthétiques", Médecine de France, n. 205, octobre 1969.

\_\_\_\_\_  
"Vico et Chateaubriand", Notiziario culturale italiano, Istituto di cultura, Parigi, n. 1, 1969.

\_\_\_\_\_  
"Sur le béotisme", Revue d'esthétique, 1970, I, janv.-fév.

\_\_\_\_\_  
"La musique est-elle un langage?" International Review of music aesthetics and sociology, Zagreb, vol. I, n. 1 (1970).

E. Souriau. "Sur les philosophies non écrites", Revue philosophique, oct.-déc. 1970, pp. 379-393.

---

"La notion d'oeuvre", Recherches poétiques. Tome I, Klincksieck, 1975, pp. 213-223.

## Articles sur Etienne Souriau

Bayer, Raymond: "Les idées directrices de l'Esthétique d'Etienne Souriau et l'Instauration philosophique", Mélanges d'Esthétique et de Science de l'Art, (offerts à E. Souriau, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses amis et ses disciples). Paris. Nizet, 1952.

Guérault, Martial: "La voie de l'objectivité esthétique", Mélanges.

Lalo, Charles: "L'oeuvre de M. Etienne Souriau", Mélanges.

Ngô-Tieng-Hiên: "Art et vérité dans l'oeuvre d'Etienne Souriau", Revue philosophique de Louvain, février 1971.