

## *Puissance du beau, Impuissance de l'esthétique*

### *—Considération sur l'essence du beau naturel—*

Ken-ichi SASAKI

Il y a eu le temps où l'on distinguait d'une manière naïve le beau naturel du beau artistique selon les différences de provenances objectives du beau; le beau naturel est le beau qui vient de la nature et le beau artistique celui qu'on éprouve à travers les œuvres d'art. Mais depuis déjà assez longtemps, cette attitude objectiviste a été discréditée auprès de quelques philosophes du beau. Leur objection vient de l'affirmation que "le *beau* n'est jamais une propriété objective d'une chose<sup>1)</sup>." Parmi ces philosophes, nous pouvons énumérer, par exemple, les noms d'Onishi, de M. Imamichi et de M. Dufrenne. Y. Onishi a proposé, s'inspirant sans doute de Betty Heimann<sup>2)</sup>, de distinguer non plus entre la nature et l'art mais entre "le motif qui donne l'impression de la nature" (das naturästhetische Motiv) et "celui de l'art" (das kunstästhetische Motiv). M. Imamichi a proposé une différenciation des phases du Beau unique; il en énumère trois, celles du beau naturel, du beau artistique, du beau technique; il en ajoute une quatrième: celle du beau personnel<sup>3)</sup>. Et enfin, M. Dufrenne trouve "l'opposition véritable . . . entre la nature et l'artificiel et non point entre la nature et l'art<sup>4)</sup>." La vision commune à nos trois philosophes doit avoir un rapport essentiel au fait qu'il sont tous les trois des esthéticiens d'identité, ayant subi l'influence de la phénoménologie; Onishi a présenté l'esthétique de la "coincidentia oppositorum" (*Kiitsu* en japonais), M. Dufrenne l'esthétique de la *Natura naturans* et M. Imamichi l'esthétique du Beau transcendantal. En cherchant les traits essentiels du beau naturel, les deux premiers inclinent plutôt vers "l'identité" et, paradoxalement en apparence, le troisième, qui se fonde sur le Beau comme l'Identité même, penche davantage que les autres vers "la particularité". Imitant donc ce point de vue de M. Imamichi, nous allons réfléchir sur les particularités essentielles du beau naturel qui s'avèrent authentiquement naturels dans notre expérience.

#### 1. Distinction poétique de la nature et de l'art

Comme nos trois philosophes l'ont remarqué chacun à sa manière, nous rencontrons très rarement dans nos alentours la nature pure ou l'art pur, et nos expériences sont presque toujours mixtes. Mais pour qu'une expérience

soit considérée comme constituée de deux motifs, naturel et artistique, il faut d'abord avoir une notion même confuse de ce qu'est le naturel et de ce qu'est l'artistique. Il s'agit là des différences ontologiques de la nature et de l'art.

Selon Aristote, les platoniciens affirment qu'il n'existe pas de formes (*εἶδος*) pour les choses fabriquées, par exemple la maison et la bague<sup>5</sup>. En d'autres termes, les choses naturelles et celles fabriquées se distinguent les unes d'avec les autres suivant l'existence et la non-existence de formes propres à chacune d'elles. Quelle en est la raison et surtout quelle est la "forme" dans ce sens? Aristote, de son propre point de vue, critique et dénie la conception platonicienne de l'*eidos* (*ἰδέα*) en tant que "l'un au-dessus des multiples" (*ἓν ἐπί πολλῶν*)<sup>6</sup>. Cette critique d'Aristote montre sa conception immanente de l'*eidos*. Cette conception étant radicalement différente de celle des platoniciens, Aristote éclaire d'autant mieux le fondement de l'inspiration platonicienne de l'*idea*, lorsqu'il admet lui aussi l'*eidos* en tant que "l'un au-dessus des multiples" à la technique humaine; pour lui, l'*eidos* d'une maison en tant que sa forme est inséparable de la maison en question, tandis que la technique qui la produit est commune à plusieurs maisons particulières et par conséquent "au-dessus des multiples." Cette admission partielle de la conception platonicienne que fait Aristote nous suggère que l'*idea* platonicienne à savoir "l'un au-dessus des multiples" est originairement conçue à travers la technique. L'*idea* de Platon est alors, avant tout, le modèle exemplaire qu'a consulté le démiurge au moment de la création de l'univers. S'il en est ainsi, nous pouvons dire que l'opposition entre l'*idea* platonicienne et l'*eidos* aristotélicien est poïétique, c'est-à-dire qu'elle est située au niveau de la théorie de la création, ou plus exactement de la formation. Pour Platon qui borne le territoire des *ideai* à la nature, c'est celle-ci qui est considérée comme étant formée. En revanche pour Aristote qui s'oppose à Platon, ce sont les choses fabriquées par les mains humaines qui sont légitimement qualifiées de choses formées.

Le vif de l'opposition des deux philosophes ne se trouve pas dans le principe. Le principe en est commun pour tous les deux: c'est le principe poïétique. Mais ils s'opposent lorsqu'ils l'appliquent aux phénomènes réels. Ils partagent la même logique et conçoivent chacun une vision du monde diamétralement opposée l'une à l'autre. Et voilà une constante tenace de la pensée occidentale. Il est permis de choisir entre ces deux points de vue, l'un chrétien et l'autre profane, mais on est hors de mesure de sortir de l'horizon de la conception poïétique. C'est pourquoi on est toujours amené à penser corrélativement la nature et l'art. Ce qui n'est pas nuisible comme tel à la distinction du naturel et de l'artistique. Ce qui l'est véritablement est d'adopter à son gré les deux visions du monde l'une après l'autre. Et c'est justement cela qui est fréquemment arrivé dans l'histoire de l'esthétique. Il nous faut choisir entre les deux visions, et ayant pris l'une des deux, il faut la garder jusqu'au bout si cela est logiquement possible. Pour notre part, nous choisissons la

vision profane, qui nous est plus familière. Selon cette vision, les œuvres artistiques sont les œuvres formées et les objets naturels ou la nature même en tant qu'entité est considérée comme non-formée. Pour nous la conception platonicienne se fonde sur l'adaptation théorique de la technique humaine à la création de l'univers et le démiurge n'est que l'*idea* du *homo faber*. Pour nous la créature en tant que "créé", ce n'est plus l'homme mais les œuvres de l'homme. Et pour nous enfin, la vision platonicienne nous induit forcément en déformation de la nature puisqu'elle la vise à travers le filtre de l'art.

Cette position profane nous ouvre encore la possibilité d'une précision plus détaillée; il s'agit de la distinction entre la technique non artistique et l'art. Dans la vision d'Aristote concernant les objets fabriqués, il y a l'*eidōs* relativement universel (par exemple l'art de l'architecte) et la forme complètement immanente à chaque individu. Dans cette perspective prise globalement, c'est-à-dire en admettant à la fois l'*eidōs* et la forme (les deux termes pris dans les sens ci-dessus), il nous vient à l'esprit de souligner deux choses: de la part de l'*eidōs*: l'individualité du créateur imprimée clairement dans toutes ses œuvres (c'est la marque de la quasi-universalité de l'*eidōs*), et de la part de la forme: l'unicité des œuvres parmi lesquelles pas une ne ressemble à une autre (il s'agit de l'immanence de la forme). Ces deux traits marquent évidemment l'art et non pas la technique. Ce qui caractérise les produits de technique ou d'industrie, en revanche, est d'abord l'identité de forme pour une grande quantité de produits et la transcendance de l'idée (c'est-à-dire la conception ou le plan) de cette forme. Dans ce domaine peut-on transférer sans aucune crainte de commettre d'erreur la vision platonicienne du démiurge: les "idées" des inventions sont authentiquement "les uns au-dessus des multiples", et elles ne sont en réalité que les "formae formantes" de produits.

Ainsi nous pouvons espérer raisonnablement différencier l'essence de trois modes d'existence: le naturel comme "non-fabrique", l'artistique comme "fabrique unique" et le technique comme "fabrique uniforme". Nous avons ici le point de départ pour une analyse plus avancée.

## 2. Distinction ontologico-épistémologique du naturel et de l'artistique

Etant donné que le naturel et le fabriqué se déterminent l'un contre l'autre, nous nous demandons d'abord ce que sont les déterminations essentielles du fabriqué en tant qu'"être" pour notre conscience; plus faciles à saisir, elles nous éclaireront, en une seconde étape, sur l'essence du naturel.

Comment le fabriqué en général apparaît-il? Un fabriqué nous donne à première vue l'évidence d'être fabriqué. C'est pourquoi, en faisant des fouilles, l'archéologue ne se trompe pas sur ses trouvailles. Les outils de pierre les plus primitifs portent en eux la trace de la main humaine. L'évidence du fabriqué

vient, donc, de la détermination formelle très nette et propre à lui. Il n'existe pas d'objets fabriqués qui soient amorphes. Puis cette précision de forme nous annonce une signification ordinairement très apparente. Pour les objets fabriqués, la signification nous est frappante avant la recherche de toute autre qualité: ou disons plutôt que dans notre vie quotidienne ces qualités sont négligées. Et la signification en ce cas n'est autre que sa fonction. Les objets fabriqués nous entourent de tous les côtés constituant notre milieu immédiat, et sont disposés à nous servir dans des buts nettement limités: nous nous servons d'un verre *pour* boire de la bière et d'un crayon *pour* écrire etc . . . Le mode de vie une fois changé, nous n'aurons plus besoin de telles choses: alors, la chose perd sa raison d'être même ainsi que sa fonction dans notre vie actuelle. Cette remarque nous conduit à deux autres.

D'abord, prenons un fabriqué qui a déjà perdu sa raison d'être, par exemple quelque matériel de liturgie primitive: lorsqu'il est déterré pour la première fois, il nous apparaît comme énigmatique, une énigme qui nous force à nous demander quelle a été sa fonction perdue, qui a cependant été actuelle dans la vie passée. Cela vient de ce que le mode d'être "objet fabriqué", qui est désigné par sa forme précisément formée, est inséparablement lié à une fonction qui est sa signification. C'est-à-dire que cela nous enseigne l'unité des deux premiers caractères que nous venons de discerner ci-dessus de l'objet fabriqué: évidence de la forme formée et présence d'une signification fonctionnelle. En empruntant les termes aristotéliens, nous exprimons cette unité en disant que pour les objets fabriqués la cause finale est incorporée dans la cause formelle. En effet, comme Aristote appelle la fonction d'habitation cause finale de la maison et la définition essentielle de la maison sa cause formelle<sup>7)</sup>, la cause formelle ne peut être que déterminée par la cause finale dans le cas de l'objet fabriqué.

Mais, comme second point à remarquer, il faut se rappeler le fait qu'un objet fabriqué peut perdre sa fonction qui constitue sa raison d'être par suite du changement de mode de vie. Cela veut dire que chez lui toute son existence étant comme tendue vers une fin, celle-ci s'avère comme une force qui l'attire de son extérieur. Extériorité de la fin dans l'objet fabriqué, voilà ce qu'a affirmé M. Imamichi en disant qu'il lui manque la finalité<sup>8)</sup>.

En résumant les quatre traits que nous venons de noter pour l'objet fabriqué, nous pouvons le définir comme un "être pour" apparent qui, attiré par sa fin, se dirige vers son extérieur; ce "pour" est sa signification et cet "extérieur" est sa fonction en tant que sa fin essentielle; et cette constitution se manifeste dans sa précision formelle.

Cette définition est parfaitement applicable à l'œuvre d'art qui est un objet fabriqué. L'œuvre d'art, étant un objet fabriqué, possède une signification bien nette: toute œuvre d'art est *pour* être posée comme un objet esthétique par notre attitude esthétique. C'est là sa signification en tant que "fabriqué".

Voilà le fondement ontologique de l'affirmation répétée que l'œuvre d'art est objet esthétique beaucoup plus stable que la nature; sa destination esthétique est inscrite dans son existence même. Affirmation partielle, car comme la signification d'un fabriqué se fonde sur sa fonction et, par conséquent, est appuyée de l'extérieur, l'œuvre d'art a besoin d'être métamorphosée en objet esthétique. Ici, ce qui est décisif est notre attitude personnelle et non pas l'œuvre d'art dont la force se limite au premier abord à une sollicitation d'efficacité peu certaine et qui n'est valable que dans le cadre culturel. Nous reviendrons plus loin à ce problème.

Il faut maintenant tourner notre attention à la nature qui est notre thème central. Nous espérons trouver les déterminations essentielles de la nature à l'antipode de celles de l'objet fabriqué.

Il est évident qu'on ne peut questionner la signification d'un objet naturel. On peut fort bien énoncer, par exemple, "quelle est la signification d'un objet?" mais cette proposition est un non-sens lorsqu'elle est prise comme une question actuelle. Certes on peut expliquer la signification du bosquet, par exemple. Mais en ce cas, le bosquet n'est pas simplement un ensemble d'arbres, il est incorporé dans un plan dressé par l'homme. C'est pourquoi il n'est plus un être purement naturel, mais retouché de la main humaine. En cette qualité seulement, les arbres parviennent à exercer une certaine fonction. Toute fonction vient de la part de l'homme: de ses désirs et de son système social constitué pour les réaliser. Toute chose a une possibilité d'être appelée à une fonction. Mais tout objet fabriqué en a une réelle. Nous pouvons dire qu'un objet fabriqué a une utilité précise posée avant son existence même comme son but essentiel, tandis qu'un objet naturel n'a que des utilisabilités très vagues. Intrinsèquement indéterminé, un objet naturel ne devient objet esthétique que grâce à notre attitude esthétique émanant de notre initiative<sup>9)</sup>. Ce point doit être retenu pour notre discussion future.

Cette indétermination fonctionnelle de l'objet naturel lui ouvre dans une vision poétique un horizon de l'expérience religieuse. M. Imamichi dit que la finalité foncière de l'objet naturel est à l'opposé du manque de finalité pour l'objet fabriqué<sup>10)</sup>. En ce sens, la finalité dite de l'objet naturel n'est que l'épanouissement vital et par conséquent elle lui est complètement immanente. Il n'est donc pas un "être pour" un autre. Or, qui demande non pas le sens mais la signification d'une chose, en cherchant ce qu'elle signifie, se dirige vers une autre extérieure à celle-là. Mais, comme nous venons de le confirmer, il n'existe pas cette autre pour l'objet naturel. Si, malgré cela, on ose encore le saisir comme un signifiant, alors son signifié est à chercher ailleurs que dans ce monde. On parvient ainsi à la Providence comme le projet divin de l'univers. Ici la nature apparaît sous l'aspect de la créature par excellence, et son existence n'est déchiffrée qu'à l'aide d'une lumière théologique. Mais il faut noter qu'il s'agit là d'une transposition de la nature dans la dimension du fabri-

qué, puisque cette mise en question sémiologique de l'objet naturel consiste à supposer qu'il ait une signification, en d'autres termes, à le prendre pour un quasi-fabriqué dont l'auteur présupposé reste caché. C'est justement le point de vue que nous avons écarté dès le début comme confusion du naturel et de l'artistique. Pour nous, il faut nous assurer de la dimension purement naturelle de la nature. Mais où se trouve-t-elle?

Nous sommes en chemin d'établir les déterminations essentielles de la nature à l'antipode de celles du fabriqué, et il nous reste encore à examiner la précision évidente de la forme du fabriqué. Comme nous l'avons remarqué, elle se relie essentiellement à la signification fonctionnelle bien déterminée que le fabriqué en question propose. La raison en est claire: tout fabriqué a été formé pour qu'il remplisse la fonction désirée. On dirait que la forme, c'est l'homme même, tandis que la matière offerte de la nature apparaît comme ce qui est à former, ce qui est encore sans forme c'est-à-dire informe. C'est notre intention visant une utilité qui découpe une forme nette dans la vaste mer matérielle de la nature.

On protestera sans doute contre nous en alléguant qu'il existe des formes naturelles. Certes, c'est un fait incontestable. Comme la forme du fabriqué apporte l'évidence d'être fabriquée, la forme naturelle celle d'être naturelle. En effet, la forme des choses naturelles sert à l'histoire naturelle du principe de discernement pour les classifier. Il est aussi certain que l'esthétique de forme, à partir de celle de Kant jusqu'à celle de M. Souriau par exemple, cherche à unifier son domaine à l'aide de la notion de forme. Pour elle la forme est le fondement de l'expérience du beau naturel aussi bien que du beau artistique. Mais la forme qui nous est donnée est toujours la "forma formata" (M. Pareyson) et ceci est vrai même lorsque nous ne prenons pas conscience de la formation qui se cache en arrière de la forme formée. La nature n'apparaît comme le résultat d'une formation que sous une optique particulière. Chez un objet fabriqué, la forme qui annonce sa signification fonctionnelle est sa raison d'être même. En revanche dans la nature, les formes sont à découvrir par notre curiosité scientifique ou esthétique. "Dans l'art, dit Betty Heimann, nous détachons la forme du monde et l'apportons à l'existence indépendante et absolue; dans la nature délivrons-nous le monde—et nous mêmes—de la forme<sup>11</sup>." Poser un objet naturel comme forme esthétique, c'est déjà faire face à la nature d'une manière propre à l'expérience artistique. La dimension purement naturelle de la nature s'ouvre dans l'horizon de l'informe.

### 3. Traits essentiels de l'expérience du beau naturel

Nous éprouvons la nature informe dans le travail agricole, par exemple, ou à l'occasion de l'ascension d'une montagne. Mais notre conscience y est

presque endormie, ayant perdu l'intentionnalité objective, à cause de la monotonie du mouvement corporel. L'expérience pleinement consciencieuse de la nature est nécessairement celle du beau naturel. (La raison en sera éclairée dans le développement qui suit.)

Nous avons ci-dessus mentionné l'argument que nous avons besoin d'adopter une attitude esthétique de notre initiative vis-à-vis d'un objet naturel. Cet argument est valable autant qu'il vise à l'objet *esthétique*, car l'objet esthétique est à regarder et que regarder de cette manière, c'est avant tout poser l'objet au delà d'une distance qui doit être creusée dans l'état ordinaire de contact étroit entre le sujet et l'objet (ce que Heidegger appelle "Ent-fernung"). Mais analysant nos expériences, nous devons dire qu'il y a des spectacles naturels qui nous charment jusqu'à l'extase même à première vue. Ce n'est pas là la nature transformée en objet esthétique par notre regard esthétique, mais la *belle* nature qui nous force à arrêter le travail journalier et à la regarder. Voilà l'impuissance et la passivité de l'esthétique et la puissance et l'activité du beau.

La belle nature est la nature authentiquement naturelle et par conséquent la nature informe. Alors la conscience qui saisit cette nature ne peut être celle qui contourne des objets. Nous devons dire, avec Heimann, l'infinité ou au moins l'indéfini de la nature. La première condition de la conscience est d'être déterminée; sans une détermination, elle sera tombée dans l'inconscience. Dans notre cas, cependant, malgré que notre conscience est fortement vivifiée par la beauté de la nature, elle perd autant que possible les déterminations objectives. C'est pourquoi, en traitant le sublime en tant que "non comparative magnum", Kant a cru devoir chercher le fondement épistémologique de la possibilité de penser l'infini comme une totalité<sup>12)</sup>.

Pour des exemples concrets de cette expérience du beau de la nature informe et infinie, nous pouvons alléguer les cas des rougeurs du ciel crépusculaire, du grand océan, du ciel profondément bleu, du paysage de neige, etc.. Devant ces spectacles, la conscience ne montre qu'un seul état: admiration continue. Nous employons le mot admiration non seulement dans le sens ordinaire d'émerveillement, mais aussi dans le sens cartésien de surprise comme la première dans l'ordre des passions. Qu'est-ce qui nous surprend et émerveille? Du côté de noéma, c'est évidemment le beau de la nature. Mais il faut tout de suite y ajouter que c'est aussi, dans le côté de noésis, l'élargissement subit du champ de conscience; devant le beau de la nature informe, notre conscience dont l'état ordinaire consiste en concentration sur tel ou tel objet, perd cette concentration et par conséquent s'élargit jusqu'à toute l'étendue de l'horizon de ce beau naturel. C'est justement ainsi que Kant, situant le sublime dans l'intérieur du sujet, l'explique par l'élargissement de l'imagination<sup>13)</sup>. Or, écoutons Descartes: "parce que cela [c'est-à-dire l'admiration d'un objet nouveau] peut arriver avant que nous ne connaissions aucunement si cet objet nous est

convenable ou s'il ne l'est pas, il me semble que l'admiration est la première de toutes les passions<sup>14</sup>." De là, on peut conclure que l'admiration ne dure pas ordinairement, puisque la considération de la convenance de l'objet chez nous, suit immédiatement "la première rencontre". Dans notre cas, cependant, l'admiration esthétique continue. Cela doit venir de ce que ce n'est pas nous qui faisons paraître le phénomène esthétique mais le beau même de la nature qui nous force à prendre une attitude esthétique et que par conséquent il ne nous est pas facile de rompre cette relation esthétique et de rentrer dans les besognes quotidiennes. En un mot, cette expérience du beau se nourrit du beau même et non pas de la fragilité psychologique du sujet esthétique.

L'admiration étant la première des passions, le beau admirable nous frappe avant toute qualité objective. Il faut distinguer deux modes de connaissance: connaissance de l'être présent et celle de ses propriétés, ou celle de la substance et celle de ses qualités. Écoutons Henri Gouhier: "Un homme est là. J'affirme qu'il est grand, mince et brun; j'interviens à peine pour affirmer qu'il est là: sa présence s'affirme en moi. Je le connais comme grand, mince et brun; je le connais aussi comme existant et présent: mais les deux connaissances sont bien différentes. La première est un savoir détaillé et progressif; je découvre peu à peu ce qu'est cet homme, puis qui est cet homme. La seconde est une et instantanée: cet homme est là, rien de plus, rien de moins<sup>15</sup>." La connaissance des qualités d'un objet s'accumule petit à petit et s'avance progressivement; elle relève de la perception. Or, dans la plupart des cas de notre vie journalière, cette connaissance est cherchée pour être annulée; dès qu'elle est acquise, on la dépasse pour tenir l'objet dans les mains. Et en revanche, dans l'attitude esthétique qui pose son objet pour regarder, la perception s'épanouit pleinement et on ne la poursuit pas ici pour la dépasser mais pour y demeurer. Ainsi, les propriétés d'un objet sont perçues et goûtées comme qualités esthétiques.

Quant au beau de la nature, il nous frappe avant les propriétés, d'autant qu'il provoque en nous une admiration qui est première des passions. Il est donc évident que le beau n'est pas une des propriétés. Or, les propriétés sont des qualités esthétiques virtuelles. Il doit, donc, y avoir une différence ontologique du beau qui ne relève pas des propriétés et de l'esthétique qui en relève, bien que le beau soit nécessairement éprouvé d'une manière esthétique. Elle ne peut être que ceci: le beau qui nous touche dans la nature avant les propriétés doit être un autre nom de l'être même. Suivant, donc, la différence de niveau de la connaissance, le beau se distingue de l'esthétique: il correspond à l'être tandis que celui-ci aux propriétés. Et il est à noter que l'être d'une chose dépourvue de ses propriétés est exempt de toutes les déterminations sauf une seule qui est celle de l'existence individuelle de la chose même. Nous rejoignons ici les deux faits précédemment confirmés; l'un est un fait poétique que la dimension essentiellement naturelle de la nature s'établit le plus loin



possible des déterminations formelles: l'autre est un fait épistémologique que l'admiration suscitée par le beau, consiste en élargissement subit de la conscience, dont l'état ordinaire est de se concentrer à un des aspects divers de son objet. Il faut maintenant assigner à ces faits comme leur fondement ontologique la troisième remarque que nous venons de faire: c'est-à-dire que le beau est un autre nom de l'être. Ceci nous rappelle la vieille proposition que le beau et l'être sont convertibles l'un à l'autre. Et la vérité de cette proposition métaphysique est presque directement vérifiée dans l'expérience même; lorsque nous admirons les rougeurs du ciel crépusculaire, notre conscience plane au-dessus des particularités formelles. Voilà que le beau naturel est, comme dit M. Imamichi, le beau de l'atmosphère et qu'il est sans doute l'unique possibilité de l'expérience de l'être qui nous soit permise<sup>16</sup>.

L'expérience du beau naturel est très caractéristique aussi sous son aspect noétique. Il n'y a plus de relation sujet-objet. Condamnés à une admiration contemplative, nous sommes pour ainsi dire enveloppés dans le beau atmosphérique de la nature. Comme le beau de la nature est trouvé au plus loin possible des déterminations, notre conscience l'est aussi de sa part; il ne lui reste plus que la détermination qui constitue formellement la conscience et sans laquelle celle-ci sera tombée dans l'inconscience. C'est comme si la nature et la conscience s'unifient dans l'être qui n'est pas autre que le beau. Heimann a raison d'affirmer que tous les sens participent à l'expérience du beau naturel<sup>17</sup>, puisque toute exclusion d'une ou des facultés sensitives est une abstraction qui apporte à l'existence consciencieuse inévitablement des déterminations. Par conséquent, l'"Einsfühlung"<sup>18</sup> dont il s'agit dans l'expérience du beau de la nature est la sensation de toute l'existence qui est englobée dans l'univers naturel.

Ainsi M. Dufrenne a raison de dire que "dans l'expérience esthétique de la nature, il nous révèle la plénitude de l'être, et que le néant, néant que nous sommes, est, comme dit Sartre... «postérieur à l'être»<sup>19</sup>." Le beau enfle l'être si bien que cette "plénitude de l'être" apparaît à nous comme un mystère: elle suscite une question concernant le fondement de ce beau admirable. Mais la voix de l'interrogation est absorbée dans le vide et pas de réponse n'y fait écho. C'est encore M. Dufrenne qui dit comme suit: "la nature me parle non seulement «dans la mesure où nous restons nous-mêmes muets», comme dit Schelling, mais dans la mesure même où elle est muette, sauvagement...<sup>20</sup>." Ce silence abondant de la nature vient de ce que l'être en est tellement plein qu'y est rebutée toute articulation linguistique comme autres déterminations quelles qu'elles soient. La plénitude de l'être en question comprend aussi celle de la conscience qui demeure sans mot dire.

Le beau de la nature s'avère ainsi vivacité admirable de l'ambiance atmosphérique.

#### 4. Forme et style

Nous avons exploité la dimension véritablement naturelle de la nature dans la vue informe de la nature, et nous avons au surplus découvert que le beau est éprouvé dans l'expérience de l'être. En disant que de regarder dans sa chambre une feuille cueillie de l'arbre, cela ne constitue pas une expérience du beau naturel. M. Imamichi<sup>21)</sup> a doublement raison; d'abord parce que ce n'est plus l'expérience de la nature, et puis, que ce n'est plus l'expérience du beau mais de l'esthétique. Nous ne prétendons point qu'il n'existe pas de formes dans l'univers de la nature. Dans la symphonie du beau naturel, les formes jouent une partie obligée mais pas obligatoire. Toute forme, cependant, soustraite à la totalité naturelle ne peut plus nous offrir le beau mais simplement une qualité esthétique. Elle est morte comme la feuille l'est, découpée de la branche. C'est pourquoi l'esthétique de la forme risque d'oublier l'être ou le beau au profit des propriétés chosales et de ses qualités esthétiques. À tout le moins, elle a une forte inclination à confondre le naturel et l'artistique. Nous en rencontrons un cas typique dans l'esthétique de Kant, fondateur véritable de l'esthétique moderne de l'Europe.

En remontant du beau à la forme, de la forme à la loi qui gouverne la forme, de la loi de la forme à la technique qui la produit, Kant arrive ainsi à la notion de la nature comme l'œuvre d'art du Dieu. Voici son argument: "Le beau de la nature indépendant nous révèle une certaine technique de la nature. Cette technique nous fait concevoir la nature comme un système qui fonctionne suivant des règles, dont le principe ne se trouve nulle part dans notre entendement. C'est-à-dire que la nature est alors vue comme un système qui suit des règles dont le principe est celui de la finalité qui est appliquée lorsqu'on fait emploi du jugement vis-à-vis des apparences pour que celles-ci soient jugées comme ce qui appartient à la nature non seulement en tant qu'un mécanisme sans fin mais aussi en tant qu'une analogie de l'art<sup>22)</sup>."

De l'autre côté, Kant naturalise l'art, en proposant le paradoxe de l'universalité du jugement de goût. Lui-même le discute dans sa "Dialectique du jugement de goût", mais nous le faisons sous un autre angle; il s'y agit, pour nous, de l'historicité essentielle du goût. On qualifie de bon goût les produits d'artiste et surtout d'artisan qui se conforment à la mode actuelle et plus souvent à la mode légèrement démodée. Lorsque cette notion a été importée en Allemagne, selon le Dictionnaire de Grimm, on regardait comme de bon goût les choses du style Louis XIV. Ceci montre assez que le goût est corrélatif au style. Alors, de prétendre la validité universelle du goût, cela comporte inévitablement la suppression de la diversité stylistique qui s'attache originellement au concept de goût. C'est justement ce qu'a fait Kant. Kant a pu le faire parce qu'il a développé son analyse du jugement de goût en se référant le plus souvent aux phénomènes du beau naturel<sup>23)</sup>. Cette argumentation a été

profondément efficace, puisqu'il n'y a jamais de diversité stylistique dans la nature.

Dans la nature, il n'y a pas de diversité stylistique mais seulement celle de climats; la différence entre les vues d'un iceberg et d'un désert tropical, des montagnes continentales et d'un île océanique n'est pas celle de deux styles. Et face à un paysage de nature, nous ne discutons jamais sur la qualité de goût, et jamais nous ne comparons les goûts de dieux qui ont tous créé à leur manière les diverses natures des nations. Le beau de la nature est foncièrement universel, tandis que la diversité stylistique est essentielle à l'art qui est cultivé et développé dans le cadre de la culture et de la civilisation. Voilà ce qui sépare la *natura* de la *natio*. C'est lorsqu'on saisit l'art à travers la nature qu'est née l'illusion, comme si le langage artistique, si on peut le dire, était universel.

Kant a ainsi naturalisé le beau artistique et établi le statut unifié de l'esthétique, et de l'autre côté, saisissant le beau naturel comme un beau artistique, il a consolidé le formalisme. Et au point de jonction de ces deux tendances s'établit cette thèse très célèbre et qu'on peut regarder comme le phare qui envoie sa lumière à tout le domaine de l'esthétique moderne. "La nature a été belle lorsqu'elle semblait en même temps être un art; et on peut appeler l'art beau lorsque nous avons conscience que, l'art étant l'art, et malgré cela, il semble être nature<sup>24</sup>." Ici sont exprimées au moins trois choses: d'abord la compréhension moniste de la nature et de l'art; puis le point de vue poïétique appliqué à la nature; et enfin le fait de regarder cette nature comme l'idéal de l'art. Ici la nature est un système des formes. Les formes, étant les propriétés objectives et la visée de la perception, nous offrent des qualités. L'esthétique moderne de l'Europe qui s'est développée sous l'influence décisive de Kant est l'esthétique moniste de forme et la philosophie non pas du beau mais de l'esthétique. La perception de l'esthétique s'avance progressivement mais à pas sûrs; on est là dans un monde paisible. Toutefois, demeurant dans ce perspective, on ne rencontrera jamais le beau.

## 5. Possibilité du beau de l'art

Nous avons affirmé deux séries de conceptions: d'une part, le naturel-le beau-l'être-l'admiration-la puissance, et de l'autre, l'artistique-l'esthétique-les propriétés (les formes)-la perception-l'impuissance. L'être est la substance du beau et il se montre quasi-directement dans le beau de la nature. L'expérience en est toute proche de celle de la religion qui rencontre Dieu non pas en tant que Créateur mais qu'Être. En revanche, l'art le plus simple est une formation, donc son produit ne peut être qu'une forme. Cette forme, ou cette constitution de formes se présente à la conscience journalière comme une chose à regarder; c'est là sa signification au niveau du fabriqué. Si nous

répondons à cet appel d'une attitude esthétique, la forme apparaît esthétique. C'est pourquoi l'œuvre d'art a dans son mode d'existence comme un fabriqué sa finalité qui vise l'esthétique et elle se métamorphose très facilement en objet esthétique. Or, en tant qu'une chose à regarder, l'objet esthétique n'a pas sa fin en son extérieur mais en son intérieur: il est la fin de soi-même. C'est la première différence ontologique entre l'œuvre d'art et les autres objets fabriqués: celle-là se signifie soi-même par l'intermédiaire du mode d'existence de l'objet esthétique, tandis que ceux-ci signifient quelque chose d'autres qu'eux-mêmes comme leurs fins. On peut dire, cependant, que ce n'est pas une différence très importante, puisque les autres choses fabriquées sont possibles d'être posées comme des objets esthétiques par notre attitude esthétique. Même chez l'œuvre d'art où on est sollicité par la signification qu'elle propose, en tant qu'un fabriqué, à prendre une attitude esthétique, nous avons besoin de répondre à cette sollicitation. La différence spécifique de l'œuvre d'art aux autres choses fabriquées doit être cherchée ailleurs que dans sa qualité esthétique.

On a presque toujours trouvé l'essence de l'œuvre d'art dans le beau. Si cette pensée est vraie, nous pouvons espérer distinguer l'œuvre d'art des autres choses fabriquées en ayant recours à la différence entre le beau et l'esthétique; il s'agira de la différence de portée—l'une nous amène jusqu'au beau tandis que les autres ne peuvent le faire que jusqu'à l'esthétique. Ayant déjà établi la solidarité du beau, de l'être et du naturel, il nous faut maintenant réfléchir à la possibilité du beau de l'œuvre d'art. L'œuvre d'art n'a pas d'autre fin qu'elle-même. Cette détermination doit lui investir un propre mode de constitution existentielle. Chez tout fabriqué, sa forme est choisie pour réaliser sa fin. Alors, nous devons dire que la forme d'une œuvre d'art doit être choisie pour *se* réaliser. En ce cas, *se* réaliser—distingué de réaliser quelque chose d'autre que soi-même—ne peut avoir d'autre signification que d'atteindre cette "plénitude de l'être". Ce qui nous ouvre logiquement la possibilité du beau de l'œuvre d'art, mais cela ne dissout pas le paradoxe foncier du beau de la forme. Comment ceci est-il possible?

L'œuvre d'art se signifie et par conséquent elle a un sens en dehors de la signification fonctionnelle qu'elle propose comme un fabriqué. Ce sens est lui-même l'unité des significations formelles. Ce qui vient de ce que l'œuvre d'art est un système sémantique et que toutes ses parties expriment chacune des significations. Ce sens n'est donc pas localisé à une partie de l'œuvre mais à sa totalité intégrale. Alors c'est lui qui est décisif à délivrer l'œuvre d'art de ses déterminations et à lui ouvrir ainsi l'horizon du beau. Ce sens doit être profond aux deux sens du mot: d'abord au sens de "significatif" et puis au sens spatial. Ce sens doit être riche et inépuisable, sinon l'œuvre ne sera pas regardée assez longtemps et sera jugée dans une détermination simple. C'est pourquoi l'œuvre d'art est très souvent regardée comme l'expression de l'ineffable. Le sens de l'œuvre d'art est profond aussi dans le sens qu'il n'est pas

exposé d'une manière dénudée. Il est couvert des formes et à découvrir à travers ce voile. Alors comment s'effectue ce dévoilement? Comment pouvons-nous surpasser les précisions détaillées de formes pour atteindre ce sens qui doit se trouver nécessairement dans l'horizon de l'être et par conséquent qui n'est pas autre que le beau de l'œuvre?

Est-ce que c'est la constitution de l'œuvre même qui nous conduit à sa profondeur et nous révèle sa beauté? En un sens oui et en un autre non. L'œuvre d'art qui est réussie doit constituer une unité à travers la diversité des aspects formels; ainsi, toutes ses parties convergent dans un point où bat la vie de toute l'œuvre. Ce qui postule dans l'œuvre un centre qui n'est pas simplement un point physique mais aussi un point métaphysique en tant que le centre des significations et le centre de la radiance du beau. On peut réaliser dans son œuvre par sa manipulation un centre physique mais non pas un métaphysique. Celui-ci n'est là que comme un résultat heureux de la manipulation. Tout ce qu'on peut compter directement faire, c'est de former ses matières selon un projet. A proprement parler, l'activité artistique consiste à élaborer la forme au point de surpasser la forme et d'ouvrir l'horizon du beau au delà de la forme perceptible. C'est pourquoi, l'esthétique du "skéuopoétique" ou celle de la "formativité" n'est valable qu'en tant que "philosophie de l'art" et non pas en tant que "philosophie du beau". La seule esthétique qui est valable comme philosophie du beau artistique est celle de "l'ontopoétique".

Pour éclairer notre pensée avec un exemple concret de l'art, nous pouvons citer les efforts que Monet, à son bel âge, a payé pour surpasser la forme. Dans le sous-sol du Musée de l'Orangerie à Paris, on voit les "Nymphéas" de Monet. Le peintre y a cherché à fixer dans les toiles presque informes l'expérience du beau naturel<sup>25)</sup>. C'est justement l'idéal qu'il s'impose à lui-même en tant qu'artiste du beau. Pour l'art, la nature doit être initiatrice au beau en même temps que le but idéal du beau artistique. Lorsque l'art décline après avoir atteint l'apogée d'un style, il doit retourner à la nature et y puiser l'inspiration pour des possibilités d'un art nouveau. Le beau de la nature, c'est la Terre d'Antée pour l'art.

## Notes

- 1) Yoshinori Onishi: *Esthétique*, t.1, 1959 Tokyo, p. 145.
- 2) Betty Heimann: *Das ästhetische Naturerlebnis*, in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1920. Les termes allemands ci-dessus qui sont employés par Onishi même, sont en fait de Heimann. Onishi a d'ailleurs donné un résumé de l'article de celle-ci et de sa critique dans son livre, objet de la note (1) (pp. 173~176). La pensée de Heimann est, à notre avis, vraiment remarquable. Mais ne connaissant pas toute son esthétique, nous ne citons pas ici son nom parmi les philosophes "anti-objectivistes".

- 3) Tomonobu Imamichi: *Phases du Beau et l'art*, 1968 Tokyo, Chap. I. et *Développement de l'Identité*, 1971 Tokyo, pp. 80~98, surtout pp. 84~87.
- 4) Mikel Dufrenne: *L'expérience esthétique de la nature*, in *Esthétique et philosophie*, 1967 Paris, p. 47.
- 5) Aristote: *Métaphysique*, 991<sup>b</sup>6.
- 6) *Ibid.*, par exemple 1040<sup>b</sup>29. Cf. les chap. XIV~XVII du tome "Z".
- 7) *Ibid.*, 996<sup>b</sup>5~8.
- 8) T. Imamichi: *Développement de l'Identité*, p. 15.—M. Imamichi a affirmé, dans la discussion qui a suivi à notre exposé, la distinction entre la finalité et la "Zweckmäßigkeit". (L'objet fabriqué n'a qu'un des "Zweckmäßigkeiten".)
- 9) Cf. M. Dufrenne: *Ibid.*, pp. 41~42.
- 10) T. Imamichi: *Ibid.*, p. 150.
- 11) B. Heimann: *Ibid.*, p. 236.
- 12) Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 26.
- 13) Kant: *Ibid.*,
- 14) Descartes: *Les Passions de l'âme*, § 53.
- 15) Henri Gouhier: *L'Essence du théâtre*, Paris 1962<sup>2</sup>, pp. 18~19.
- 16) Toujours dans la discussion qui a suivi notre exposé, M. Tertulian a appelé notre attention sur "la position métaphysique devant l'être". Mais, à notre avis, elle ne peut pas être une expérience de l'être parce qu'elle vise, en tant que l'activité philosophique, à déterminer l'être.
- 17) B. Heimann: *Ibid.*, p. 233.
- 18) Toshio Takéuchi: *Nature in art*, in *Atti di III Congresso internazionale di estetico*, 1965, p. 278. N. B. Il ne s'agit pas d'*Einführung*, mais d'*Einsführung*.
- 19) M. Dufrenne: *Ibid.*, p. 50.
- 20) M. Dufrenne: *Ibid.*, p. 52.
- 21) T. Imamichi: *Phases du Beau...*, p. 63.
- 22) Kant: *Ibid.*, § 23.
- 23) On peut compter, par exemple de la manière suivante, les exemples proposés par Kant dans la partie de "l'Analyse du jugement de goût".
 

Architecture	6 fois	son et bruit	3 fois
fleurs	5	meuble	2
jardin	4	vêtement	2
figure géométriques	4	musique	2
animaux	4	poésie	2
couleurs (le vert de la plaine et le violet)			3
- 24) Kant: *Ibid.*, § 45.
- 25) Nous nous rappelons aussi que Monet avait déjà essayé de peindre la lumière même dans les deux séries de "Meules" et de "La Cathédrale de Rouen" et d'autres tableaux. On y discerne presque à peine les formes objectives.

*University of Saitama*