

# CRISE DES SCIENCES ESTHETIQUES ET PHENOMENOLOGIE DE LA RAISON ESTHETIQUE

PARTIE II : L'ŒUVRE D'ART COMME OBJET DANS SES  
« MANIERES » ET LE TABLEAU COMME SURFACE DE RIEMANN

CARLOS LOBO



Figure 1

Ces remarques historiques seraient malgré tout de peu d'intérêt si elles ne rejoignaient les considérations plus systématiques de Husserl en matière d'art et d'expérience esthétique. Une telle généralisation du concept de maniérisme ne vient-elle pas contredire les analyses husserliennes en matière de grandes tendances historiques ? Reprenant des distinctions qui affleuraient à l'époque aussi bien chez les historiens que les théoriciens de l'art<sup>1</sup>, mais les réinterprétant de manière originale, Husserl semble adopter l'opposition entre art idéaliste et art réaliste. Comment cette distinction s'inscrit-elle dans le cadre de la vision de l'histoire des idées que développe Husserl et qui semble s'affirmer de plus en plus fortement dans les œuvres tardives ? Mais surtout cette distinction ne contredit-elle pas le « maniérisme » généralisé tel que nous le présentons ? Ces difficultés, comme nous allons le voir, se ramènent à une seule : comment concilier l'idéalité de l'œuvre d'art (quel que soit le style historique particulier) et l'essence de l'œuvre d'art entendue comme « objectivité dans son comment » ? La solution réside dans ce que nous avons nommé ailleurs « platonisme modal »<sup>2</sup>.

À cet égard, deux aspects du système d'objections que nous avons suivi ci-dessus semblent plus pertinents. L'idéalité de l'œuvre n'est-elle pas en porte-à-faux par rapport aux développements de l'art contemporain ? Peut-on reprocher à Husserl une conception de l'œuvre d'art datée historiquement, gravitant autour d'un modèle particulier de l'œuvre d'art, auquel l'historien peut être sensible, à savoir la localité et le contexte d'exposition ? L'art contemporain nous confronte en effet à des œuvres

---

<sup>1</sup> Par exemple, Lobo, « L'idée platonicienne d'eidos selon Husserl », (éd. A. Mazzu et S. Delcomminette), *Les interprétations des Idées platoniciennes dans la philosophie contemporaine*, Vrin, (Collection Tradition de la pensée classique, 2011), pp. 161-186, ainsi que « Individual existence. A Phenomenological and Logical Clarification », *The Existential Husserl* (Dir. Marco Cavallaro & George Heffernan), Springer, 2022, pp. 115-143

<sup>2</sup> À suivre la caractérisation que Panosky propose de la théorie classique de l'art qui se confond en grande partie avec la théorie de l'art classique, l'idée est encore prise de manière non modale, comme objectivité brute, sans que la question du « comment » de sa réalisation ou incorporation ou conception ne se pose. Il appartient en particulier au maniérisme d'amorcer la réflexion et de prendre en charge de manière mélancolique et douloureuse ou joyeuse et ludique ce questionnement. Les mille nuances de maniérisme attestent de ce deuil continu d'un idéal qui échappe dès qu'il est posé et identifié *comme tel*, car alors commence la prise en compte du comment de sa position ; donc du maniérisme logé au sein du moment classique lui-même.

intentionnellement éphémères, des installations ou improvisations, de divers ordres, écrites, mécaniques, programmées, aléatoires, etc... En première approximation, nous pouvons répondre que tous ces dispositifs loin de l'abolir, « jouent » en réalité sur les liens de l'*idéalité* artistique en tant qu'idéalité liée, à ses contextes ou à ses conditions de manifestation. Peut-on, à l'inverse, lui reprocher de ne pas se soucier de fonder ses descriptions d'œuvres essentiellement sur des reproductions, voire de mauvaises reproductions ? En jouant sur les ressources de l'itération, l'art contemporain ne vise-t-il pas à déconstruire le « mythe de l'idéalité » ?

Répondre à ces objections, nous contraint à aborder trois caractères de l'œuvre d'art comme objet d'expérience esthétique : 1) celui d'idéalité objectivée et individualisée ; 2) la dimension modale de « l'objectivité esthétique » ; 3) enfin, comme un aspect de cette dernière, sa dimension axiologique et affective.

## IDEALITE DES ŒUVRES IDEALISTES ET IDEALITE DES ŒUVRES REALISTES

Loin d'être « réaliste », en art comme en science ou en philosophie, Husserl est résolument platonicien, et ses préférences iraient plutôt à ce qu'il nomme l'art « idéaliste ». Ce qui ne veut pas dire qu'il n'apprécie pas le charme de l'art dit « réaliste » ou « naturaliste ». S'applique ici, comme ailleurs, la loi axiologique formelle dite d'absorption<sup>3</sup>. Nous y reviendrons.

Ces mises en garde sont essentielles pour éviter un contresens sur la formule que l'on rencontre dans ce passage comme en d'autres, lorsque, après avoir caractérisé

---

<sup>3</sup> Cf. E. Husserl, *Vorlesungen über Ethik und Wertlehre*, 1908-1914, Volume XXVIII, *Husserliana*, Springer, 1988, p. 129- 137; trad. C. Lobo. P. Lang P. Ducat, *Leçons sur l'éthique et la théorie de la valeur*, Épiméthée, P.U.F., 2009, pp. 217-225 ; 304-314. *Studien zur Struktur des Bewusstseins, Teilband II, Gefühl und Wert, Text aus dem Nachlass (1896-1925)*, *Husserliana*, Band XLIII, Zweiter Teil. Hrsg. Ullrich Melle u. Thomas Vongehr, Springer, 2020, ci-après : Hua 43/2 : 229-233.

les diverses formes d'art, on ajoute, à propos de l'art réaliste : mais « il n'est pas ici question de beauté »<sup>4</sup>, comme s'il s'agissait d'une disqualification du réalisme en art.

Alors qu'il s'agit, *premièrement*, de constater que la fonction expressive peut dominer dans l'œuvre d'art et prendre le pas sur la visée proprement esthétique, et qu'on ne peut développer une « grammaire des styles » qu'à prendre en compte cette dissociation possible entre expérience artistique et expérience esthétique au sens classique d'un rapport à l'idéal de beauté. Or Husserl sur ce point est un moderne, et sait que l'époque du classicisme est révolue ; plus, qu'elle est toujours passée lorsque la réflexion s'empare de l'activité artistique ou que le goût change. Il se borne donc à faire un constat à la fois historique, mais aussi phénoménologique. Historique : le passage à l'art « réaliste », dont les formes sont multiples, se détourne de l'orientation « idéaliste » (vers la beauté). Il n'est donc pas ici question de choix ou de goût personnels, mais d'une analyse de deux tendances générales : réaliste et idéaliste.

En ce sens, le système d'oppositions auquel recourt Husserl pourrait être comparé à d'autres propositions contemporaines en théorie de l'art, que ce soit chez Riegl, Panofsky, ou d'autres gravitant en particulier autour de la revue *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Fondamentalement cependant, toute œuvre d'art ou toute poétique contiennent une proposition de monde, qui s'insère dans l'horizon indéterminé constitutif de tout rapport au monde, y compris le nôtre. Comme l'œuvre d'art fournit des « amorces » de figuration (de remplissement et détermination de cet indéterminé), cette cosmopoïèse n'est pas totalement arbitraire. Il reste cependant que les moyens de figuration employés produisent un premier grand partage, entre l'« art plastique », qui guide le jeu de l'imagination pure (la *Phantasie*), selon les diverses manières de la conscience d'image ou de signe, et l'« art purement

---

<sup>4</sup> La formule se trouve dans Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung (1898 - 1925)*, Hrsg. Eduard Marbach. *Husserliana*, Band XXXIII, Martinus Nijhoff, Kluwer, The Hague, Boston, Lancaster, 1980. Hua 23: 541. Le sens de cette formule s'éclaire par exemple dans Hua 23 : 336. « L'essentiel pour l'attitude esthétique n'est pas l'imagination, mais l'attitude intéressée à ce qui est esthétique » donc aux manières axiotiques et doxiques neutralisées et posées sur un mode *anaxiotique*, en raison de la neutralité affective caractéristique de l'attitude esthétique.

*phantastique* », qui se borne à fournir des *indications symboliques* et sollicite donc principalement l'activité de l'imagination.

Mais plus généralement, c'est notre deuxième point, qu'il s'agisse d'arts plastiques ou d'arts *phantastiques* ainsi compris, deux grandes tendances se dessinent selon la modalité d'articulation entre l'activité de l'imagination motivée et la dimension proprement esthétique, c'est-à-dire axiologique et affective. Si un tel partage s'impose, ce n'est pas en raison de choix esthétiques personnels, mais parce qu'il y va de deux structures d'actes radicalement distinctes : l'une qui explore les *potentialités de la conscience d'image* et cherche au sein du moyen d'expression adopté (littérature, poésie, arts plastiques, musique), du genre et de la forme (comédie, paysage, sonate, etc.), les ressources permettant de guider au mieux l'imagination dans son jeu de *prolongement* des éléments exposés ou exprimés, et cela de manière à alimenter le « *comme-si* » et veiller à ce qu'il s'ajuste au mieux à l'effectivité de l'expérience réelle, de l'attitude naturelle. Dans l'art réaliste, phénoménologiquement, l'activité de l'imagination et l'expérience sur le mode du « *comme si* »<sup>5</sup> se trouvent mobilisée dans la « *cosmopoïèse* ». La fonction d'un tel art, dit Husserl retrouvant l'intuition d'Aristote, est « *théorique* »<sup>6</sup>. Par analogie avec les positions épistémologiques correspondantes, Husserl nomme ces orientations « *empirisme ou positivisme artistiques* ».

C'est dans ce contexte précis que Husserl déclare : « il n'est pas ici question de beauté ». L'art « *réaliste* » en peinture comme en littérature peut cependant être un « *art admirable* », il peut revêtir un certain « *charme* » donc une forme de « *beauté* », mais la beauté n'est pas centrale, elle reste subordonnée, seconde<sup>7</sup>. En raison de son

---

<sup>5</sup> Hua 23 : 540-541.

<sup>6</sup> Allusion sans doute à la *Poétique* d'Aristote, qui attribue à l'œuvre d'art mimétique cette fonction « *théorique* ». Voir l'interprétation d'E. Martineau « *Mimésis dans la Poétique : pour une solution phénoménologique* », *Revue de métaphysique et de morale*, 1976-4, 438-466 et sa reprise par Claudio William Veloso, *Pourquoi la Poétique d'Aristote ? Diagoge*, Vrin, 2018.

<sup>7</sup> Hua 23 : 541

intérêt « théorique », le plaisir que procure ce type d'art est comparable à celui que procure la science ou la philosophie.

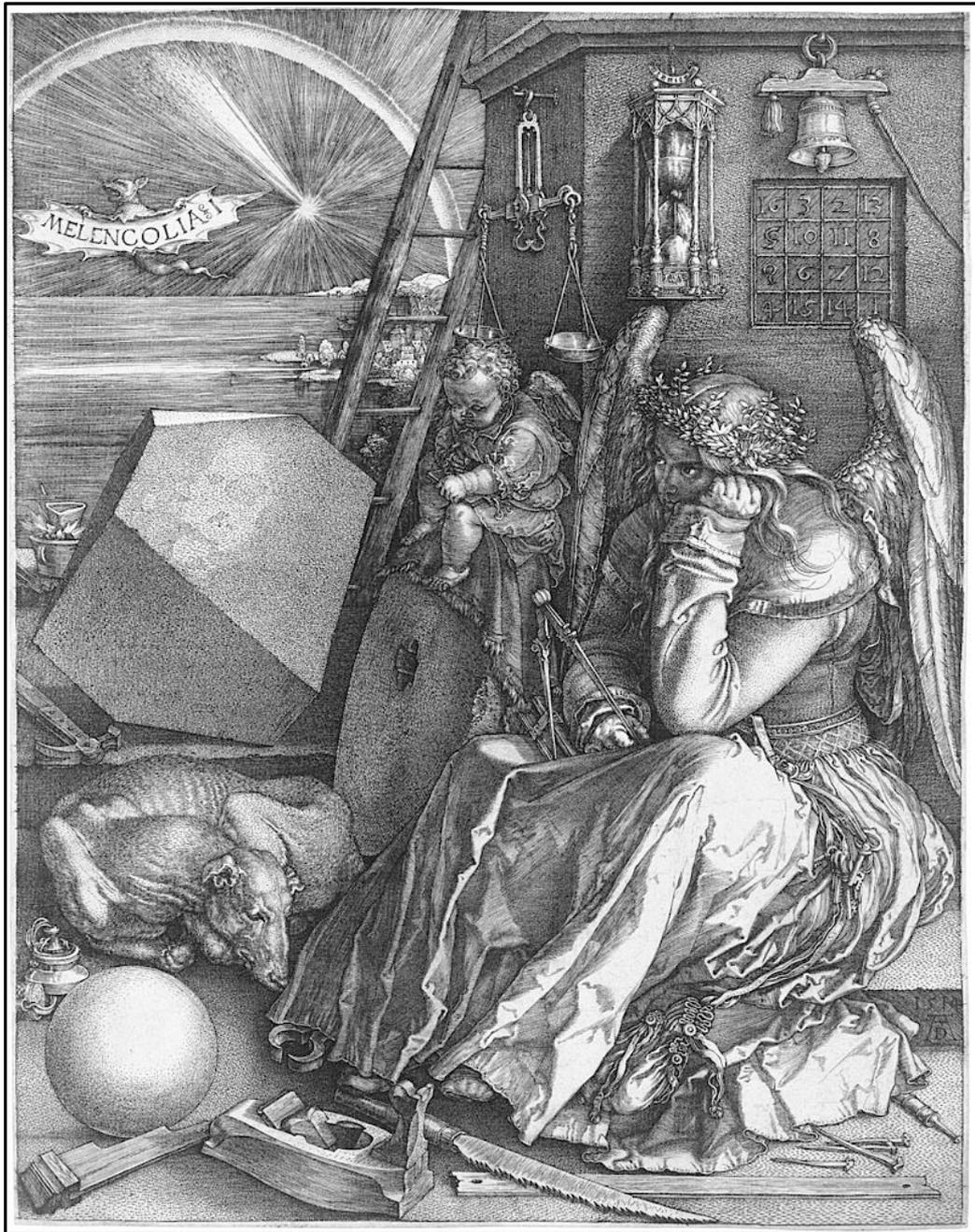


Figure 2

En revanche, dans la poésie et l'art idéalistes, nous sommes orientés par l'œuvre vers des « idées et des idéaux ». Il en va ainsi des peintures allégoriques : *La*

mélancolie ou *Le chevalier, la mort et le diable*, de Dürer<sup>8</sup> ou la *Transfiguration* de Raphaël<sup>9</sup> ; et plus largement les peintures mythologiques ou sacrées, où ce qui importe n'est pas le « sujet de l'image » entendu dans un sens réaliste, que l'imagination complète de manière inductive, mais l'idée ou l'idéal que ce sujet suggère et auquel il fournit *de facto* une base figurative. Nous sommes en présence d'une intuition eidétique au sens précis de la *Sixième Recherche logique*, ou comme le dit Husserl dans ces leçons, d'une *intuition catégoriale modale*<sup>10</sup>, qui, en tant qu'intuition fondée sur une représentation imaginaire ou une perception d'image, est indifférente au type d'acte en jeu, mais exige et présuppose que la « thèse



Figure 3

d'existence » qui pose l'individu figuré (en imagination, en image ou en mots) soit suspendue. Comme en épistémologie, cette idéation à l'œuvre dans l'art peut être interprétée et enrôlée dans un sens réaliste ou positiviste. C'est ainsi que les idéaux sont portés par des individus ou des classes, en raison de leurs caractéristiques supposées<sup>11</sup>, comme dans la littérature réaliste, ou expressionniste qui domine à cette époque.

<sup>8</sup> Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, hrsg. K. Schuhmann, Martinus Nijhoff, Husserliana, III/1, 1976, p. 252.

<sup>9</sup> Allusion dans Hua 23 : 42, sans doute une réminiscence du Nietzsche de la *Naissance de la tragédie* et de son interprétation de la *Transfiguration* de Raphaël.

<sup>10</sup> « 'Kategoriale' Anschauungen, ist das ein passendes Wort? Sollen wir sagen modalisierte Anschauungen oder modale Anschauungen ? » Hua 23 : 418.

<sup>11</sup> Hua 23 : 542. Voir dans le *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* les allusions à ces débats dans les comptes rendus de Margarete Høerner en particulier : *Manierismus*, *Zeitschrift*, 1924, 262-268, Holbein, Erasmus und der frühe Manierismus des XVI. Jahrhunderts, *Zeitschrift* 1939, 1—14, ainsi que les comptes rendus acérés de H. Hoffmann, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock. Die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts*, Zürich/Leipzig, Verlag. Gebr. Leemann u. Co. 1938, *Zeitschrift*, 1939, p. 281.

La poésie et l'art idéalistes, en revanche, sont principalement tournés vers la beauté, donc vers la dimension *axiologique idéale*. Il s'agit d'un « art visant le beau (*philokalistische*) ». Cette dimension proprement esthétique, à la différence de l'art réaliste, n'est subordonnée ni du point de vue stylistique ni du point de vue thématique. Mais cette visée esthétique peut revêtir deux modalités : naïve et réfléchie. Un art *philocalique* n'est plus réaliste mais pas nécessairement idéaliste. La visée esthétique est une condition nécessaire n'est pas une condition suffisante.

Cela suggère qu'il y a une série de formes intermédiaires, entre un art réaliste indifférent à la beauté et à l'idéal et un art purement « *philocalique* » et « idéaliste » au sens esthétique. Mais surtout cela signifie que l'art idéaliste, parce qu'il vise explicitement l'idée esthétique *au sens husserlien*, revêt une fonction normative pour l'expérience esthétique. Il « dépeint l'idéal et transfigure par la beauté », ce qui suggère une lecture idéaliste de la toile de Raphaël<sup>12</sup>. Poursuivant sur cette voie, Husserl suggère un art qui s'affranchit de cette subordination à l'idéal de beauté – caractéristique du classique —, et deviendrait philosophique. Tel est l'art qui devient praticable à l'époque contemporaine, poussée à la réflexion du fait de la crise générale qui affecte toutes les formes de la raison, y compris la « raison esthétique », et que Husserl croit sincèrement retrouver dans la poésie d'Hofmannsthal. Cette idée-fin (idée-télos) (au sens de la *Krisis*) ou, comme le dit Husserl dans les *Idées I*, cette « *Idée au sens kantien* », permet de comprendre en dernière instance, et sans contradiction, le fondement de la perspective *téléologique et normative* de la conception husserlienne de l'histoire de l'art, ainsi que le point de vue historique sur les modalisations que cette norme subit au cours de l'histoire.

---

<sup>12</sup> Hua 23 : 541 « Und nicht alle kallistische ist ferner idealistisch, normativ, das Ideale schildernd und durch Schönheit erklärend ». Comparer à la caractérisation du monde olympien et du vouloir artistique Grec, qui annonce la lecture de la Transfiguration « die olympische Welt entstehen, in der sich der hellenische 'Wille' einen erklärenden Spiegel vorhielt. »

Pour ces raisons, il faut en venir à la *proposition générale* que la dimension esthétique axiologique n'est pas ce qui caractérise l'art de manière générale, et réciproquement. Par suite, la phénoménologie de l'expérience artistique (réaliste ou idéaliste) se distingue de la phénoménologie de *l'expérience esthétique*. Dans la phénoménologie de la conscience d'image, qui intervient dans les arts plastiques *lato sensu*, Husserl distinguait déjà entre *conscience d'image* et *conscience esthétique*.



Figure 4

S'il n'y a pas d'art plastique sans image, il existe des formes d'art sans image. Mais qu'il s'agisse de conscience iconique ou symbolique, ou de toute autre variante de conscience artistique, celle-ci n'est pas à elle seule une conscience esthétique. Inversement, une conscience esthétique peut se produire indépendamment de toute œuvre d'art. Nous retrouvons ici la version husserlienne de la distinction kantienne entre beauté naturelle et beauté artistique.

Avant de nous intéresser à cette dimension affective et axiologique qui est l'essence de l'expérience esthétique pure, et dans laquelle il conviendra de distinguer l'affectivité et les valeurs thématiques ou présentées selon les diverses modalités évoquées à l'instant et l'affectivité propre à l'expérience esthétique elle-même, celle du plaisir esthétique pur, il nous faut reprendre la caractérisation de l'art comme activité idéalisante (dont il ne faut pas exclure, nous le savons depuis Platon, les techniques ordinaires elles-mêmes) et, corrélativement, le statut d'idéalité que Husserl assigne à toute œuvre d'art en général. Car il faut distinguer l'orientation « idéaliste » et l'idéalité générique de l'œuvre d'art, qui vaut pour aussi une œuvre réaliste ou positiviste. Toute œuvre d'art est « une *idée* 'objective' individuelle »<sup>13</sup>.

Chaque œuvre d'art, du fait de cette idéalité, fonde une norme pour ses interprétations. L'œuvre d'art, parce qu'elle est une « idée », fixe également une norme à ses reproductions. Qu'il s'agisse de gravures d'une œuvre d'art (*Madone* de Raphael), voire de photographie d'une gravure ou de photographie de tableau, elles seront plus ou moins adéquates ou riches ou fidèles, etc. Il en va ainsi pour les interprétations, en musique principalement où la reproduction, l'interprétation et l'exposition de l'œuvre se confondent. Soit, l'exécution d'une sonate de Beethoven par un pianiste. Il peut, déjà à ce stade, être question d'une transposition doublée d'une transcription pour piano. L'idée de la Sonate est « ce que Beethoven visait ».

---

<sup>13</sup> Hua 23 : 543. Ajouter à cela Hua 23 : 158

L'interprétation peut être comprise comme une « conscience d'image » [*reproductive*] de l'idéalité en jeu, elle-même exposée sous forme d'écriture symbolique (partition musicale). Nous pouvons ajouter comme « *sujet* » de la sonate, l'expression de certains types de sentiments ou de dispositions affectives. Mais indépendamment de ces « significations » dont la sonate est l'expression, elle est en elle-même une idéalité face à la multiplicité infinie des interprétations y compris affective, une idée dont chaque interprète se forge une « vision » : c'est ainsi que « chacun a son Beethoven idéal ». Chacun de ces idéaux est lui-même plus ou moins adéquat par rapport à ce qu'est l'idée-fin, mais chaque exécution est elle-même plus ou moins adéquate par rapport au Beethoven idéal de chacun. Ici entre en jeu le processus téléologique du remplissement : adéquat ou inadéquat, plus ou moins adéquat. La norme n'est pas abstraite et extérieure à l'œuvre, mais inhérente, tout comme l'« intention » de l'artiste.<sup>14</sup>

## L'IDEALITE DE L'ŒUVRE D'ART ET LE PROBLEME DE SA REPRODUCTIBILITE

L'idéalité de l'œuvre procéderait de la conjonction de deux facteurs : la *reproductibilité* technique de l'œuvre plastique (imprimerie, gravure, photographie, numérisation, etc.) ou musicale (écriture musicale, enregistrements sur des supports différents, etc.) et les *dispositifs d'exposition* coupant l'œuvre de certains contextes sociaux et culturels (musée, salle de concert, casques, chambre d'écoute, etc.), constituant des limites, bornes ou bords que nous allons retrouver dans la conscience d'image. Sur ce point également, nous devons reconnaître la contribution décisive de la phénoménologie husserlienne.

Il convient de distinguer (1) les diverses modalités de reproductibilité technique susceptibles d'éveiller différents types d'actes et (2) la « reproductibilité »

---

<sup>14</sup> Hua 23 : 159 fin.

phénoménologique tenant à la structure de toute synthèse d'identification individuelle et *a fortiori* intersubjective, qui concerne à la fois les actes requis pour comprendre l'œuvre et leur corrélat, disons le monde de l'œuvre considéré lui-même comme une idéalité. Cette forme de reproductibilité phénoménologique sous-tend la possibilité de reconnaissance et la possibilité de percevoir à plusieurs reprises ainsi que la communicabilité, où le « même » est identifiable par plusieurs sujets comme tel<sup>15</sup>.

Envisageons d'abord la reproductibilité technique. Le texte que nous citons plus haut<sup>16</sup> se termine par une distinction entre plusieurs multiplicités de reproductions, qui ont toutes une dimension technique : exécution instrumentée d'une sonate, reproduction photographique d'une gravure reproduisant un tableau etc. La reproduction et la reproductibilité sont inhérentes à la conscience d'image ou à la conscience de signe. Il en va ainsi de la gravure sur bois « de la madone de Raphaël » dont l'original se trouve à la galerie de Dresde<sup>17</sup>. Le tableau du Titien est également convoqué en tant que reproduction ; une photo qui renvoie à une image (un souvenir ou une imagination) ... d'un tableau du Titien<sup>18</sup>. Nous vivons alors dans une « conscience de signe » : une image renvoie au-delà de soi à une autre image, « qui apparaît dans un autre acte avec lequel l'identification doit et peut se produire ». Plus loin<sup>19</sup>, Husserl précise qu'il la considère « dans une *jolie petite image publicitaire* » (*in hübsches kleines Reklamebildchen*)<sup>20</sup>. Cette reproduction peut elle-même donner lieu à différentes expériences que Husserl parcourt dans une analyse de ce qu'il nomme « images plurielles » ; il convient de distinguer deux sous-espèces 1) la gravure considérée comme une reproduction d'un tableau original (la Madone de Raphaël à

---

<sup>15</sup> Intersubjectivité Hua 23 : 545

<sup>16</sup> Hua 23 : 160

<sup>17</sup> Hua 23 : 35. Voir également Hua 23 : 120.

<sup>18</sup> Hua 23 : 149-150.

<sup>19</sup> Hua 23 : 153-154.

<sup>20</sup> « Je prends l' 'Amour Céleste' (une jolie petite image publicitaire pour des 'chefs-d'œuvre' qui est elle-même reproduction (du) tableau du Titien » (Hua 23 : 153). Ces images « multiples » doivent être comparées aux fonctions à multiples variables à l'origine des surfaces de Riemann.

Dresde) et 2) la gravure dont il existe plusieurs exemplaires, considérée comme l'image, non d'une autre œuvre ou « image », mais de la Madone elle-même.<sup>21</sup> La Madone de Fra Bartolomeo est également une reproduction<sup>22</sup> : de nouveau une « image publicitaire ». Certes il y a entre ce genre d'images et les signes la différence de caractères de *similitude*, mais celle-ci est comparable à celle d'un « mot onomatopéique »<sup>23</sup>.

Plus largement des répertoires d'œuvres comme ceux de l'éditeur de Stuttgart que mentionne Husserl n'ont pas pour but « d'éveiller le caractère d'image interne, ni le plaisir esthétique qui est donné avec », car « il s'agit de tables de matières en images des œuvres de ces grands artistes »<sup>24</sup>. Leur fonction est essentiellement mnémotechnique : ce sont « pour ainsi dire des répertoires illustratifs » (*sozusagen illustrative Schlagworte*), des « aide-mémoire ». Elles agissent, il est vrai, partiellement comme des images, mais elles sont aussi [et surtout] des rappels. Elles doivent du même coup fonctionner de manière associative et *reproduire*, éventuellement en souvenir, une représentation d'image plus complète. On ne vit pas dans ces images, mais on s'en sert comme de tremplins, et le renvoi est à son tour suivi d'un remplissage reproductif ou non. Ces représentations sont symboliques, *au sens ancien du terme*, précise Husserl. Le symbolique (au sens moderne) comme représentation par signe arbitraire n'advient, ajoute Husserl, que « par raffinement et, en outre, par formation de termes *techniques*, de signes algébriques, etc. »<sup>25</sup> qui sont dépourvus de tout rapport de similitude à ce qui est « désigné ». Qui songerait à faire grief à un historien d'art de travailler sur la base d'un catalogue d'image de qualité variable ? A supposer qu'il ait pu et dû les contempler « en chair et en os », cela n'empêchera pas, au moment de rédiger son ouvrage de théorie ou d'histoire, de

---

<sup>21</sup> Hua 23 : 153-157

<sup>22</sup> Hua 23 : 156

<sup>23</sup> Hua 23 : 156

<sup>24</sup> Hua 23 : 35.

<sup>25</sup> Hua 23 : 36.

recourir à des substituts (*Surrogate*) ou représentants (*Repräsentanten*) que sont des reproductions, permettant d'étayer et corriger des souvenirs, et inversement. Qu'il s'agisse par ailleurs d'idéalités liées, à leur incorporation individuelle, qui avant Husserl en a pris conscience et fourni les ressources pour le penser et le dire ?

Les considérations sur la dimension technique de la reproductibilité n'ont rien d'extra-phénoménologique. Elles s'inscrivent dans la perspective d'une phénoménologie de l'évidence technique attentive aux conditions subjectives des « médiations » culturelles, une attention qui remonte à l'époque de la *Philosophie de l'arithmétique*, et se poursuit dans les réflexions ultérieures sur le fondement technique et symbolique de la logique. La conscience d'image représente un cas de médiateté (*Mittlebarkeit*) intermédiaire entre le signe et l'indice, et couvre un continuum de dispositifs intermédiaires : image fonctionnant comme signe, indice fonctionnant comme élément iconique ou amorce de signe etc.

Une analyse des toiles de Twombly s'inscrirait naturellement dans un tel champ d'exemples. Cette médiateté est indissociable de l'idée d'*intentionnalité noématique* et de celle d'*intentionnalité passive*, préconsciente ou inconsciente, originaire ou résultant d'une sédimentation. Ces synthèses passives dont le groupe représente le volet subjectif transcendantal des activités techniques de l'humanité sont décisives pour penser la circulation et la constitution du sens pour *un sujet* concret et pour une communauté de sujets.

On peut regrouper cela sous la notion d'archi-écriture ou d'archi-trace mais cela ne peut dispenser de penser leur fonctionnalité, comme des dépôts d'activité de la subjectivité constituante. Elles sont incontournables pour poser en des termes moins confus le problème de l'intentionnalité de l'artiste (« qu'a-t-il voulu faire ou dire ? »). Car si, prises au sens psychologique, rien des intentions de l'artiste ne subsiste ou, ce

qui revient au même, elles restent contingentes par rapport à l'œuvre, il faut admettre en même temps que rien *de ce qu'il a voulu dire et faire*, en tant que subjectivité *constituante* ou *subjectivité à l'œuvre* – elle-même formée intersubjectivement en retour par les noèmes véhiculés par les œuvres qui l'ont formée, qu'elle parvient à doter d'un sens intersubjectif constitutif –, n'est extérieur à ce qui peut se lire ou s'expérimenter à même l'œuvre<sup>26</sup>. Enfin, le caractère *ouvert* des *interprétations* cesse de constituer une *objection*, car la constitution noématique se poursuit à chaque nouvelle expérience, et s'expose, à chacune d'elles, à ces péripéties du sens noématique que sont les modalisations. Si elle vaut même pour les idéalités mathématiques, qui, elles aussi, sont en un sens, « *contexte-dépendantes* »<sup>27</sup>, elle vaut à *fortiori* pour les idéalités liées par excellence que sont les idéalités artistiques et culturelles.

### L'IDÉALITÉ DE L'ŒUVRE D'ART ET LE PROBLÈME DE SA « PRÉSENTABILITÉ »

L'étude du caractère phénoménologique par excellence qu'est la *présentabilité* ou l'être-exposable (*Darstellbarkeit*) suppose elle-aussi une sensibilité particulière aux dispositifs techniques (graphiques, symboliques, signitifs, indiciels, etc.) dans leur fonction opératoire. Du fait de la neutralité de l'imagination (mode du « *quasi* » ou du « *comme si* »), cette idéalité ne doit pas être confondue avec une idéalité pratique ou théorique. Il faut, là encore, distinguer la dimension *technique* de l'exposition, à commencer par les dispositifs qui signalent une surface ou un volume ou un texte comme *essentiellement* ou *structurellement incomplets*.

Cela se produit, par exemple, du fait de certaines singularités qu'on appelle des *bords*, lesquels sont « perçus » comme ne faisant pas partie de la surface, mais comme

---

<sup>26</sup> Hua 23 : 159

<sup>27</sup> Cf. l'article sur Rota mentionné *supra*. dans *Plastir* n°74.

des interruptions de parcours qu'il serait virtuellement possible de prolonger, et qui sont prolongées de ce fait imaginairement<sup>28</sup>. Suivant l'idée de surface de Riemann, Husserl insiste sur le conflit et la scission des enchaînements.

« Il convient de noter en particulier que cette réflexion exprime en termes indirects ce qui fait manifestement partie du caractère de la conscience physique de l'image. Notez surtout que, de fait, l'environnement de l'image est conscient, que, de fait, l'objet de l'image apparaît à la manière d'un objet de perception, et avec lui, pour ainsi dire, le sujet qui y est interprété. Et c'est ainsi que nous avons des appréhensions perceptives qui, conformément à l'expérience, s'unissent. Visuellement, conformément à la continuité des contenus sensoriels dans le champ de perception visuelle, toute l'objectivité apparaissant, celle de l'image et celle de l'environnement de l'image, s'inscrit dans un seul et même contexte objectal. Un contexte objectal qui se divise cependant en deux contextes selon la valeur de la réalité. Partons de l'image, avec les figures, les paysages, etc. qui représentent et sont représentés. Ce monde idéal est un monde en soi. Mais pourquoi ? Qu'est-ce qui le caractérise phénoménologiquement comme tel ? Eh bien, notre champ visuel est plus large que le champ de l'image, et ce qui s'y trouve a également un rapport avec l'image. Il y a le cadre. Il encadre le paysage, la scène mythologique, etc. Nous regardons à travers le cadre comme à travers une fenêtre dans l'espace de l'image, dans la réalité de l'image. Ces mots expriment manifestement quelque chose du phénomène. »<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Hua 23 : 46

<sup>29</sup> « Besonders zu beachten ist für diese Überlegung, dass sie in Umschreibung, in indirekt begrifflichen Reden ausdrückt, was ganz sichtlich zum Charakter des physischen Bildbewusstseins gehört. Achten Sie vor allem darauf, dass faktisch die Umgebung des Bildes bewusst ist, dass faktisch das Bildobjekt in der Weise eines Wahrnehmungsobjekts erscheint und mit ihm gleichsam das hineingedeutete Subjekt. Und so haben wir lauter Wahrnehmungsauffassungen, die erfahrungsgemäß in Einheit treten. Visuell ordnet sich, entsprechend der Kontinuität der Sinnes-inhalte im Gesichtsempfindungsfeld, die ganze erscheinende Gegenständlichkeit, die bildliche und die der Bildumgebung, in einen einzigen gegenständlichen Zusammenhang ein. Ein gegenständlicher Zusammenhang, der sich aber nach Realitätswert in zwei Zusammenhänge spaltet. Gehen wir vom Bild aus, mit den darstellenden und dargestellten Figuren, Landschaften usw. Diese ideelle Welt ist eine Welt für sich. Warum aber? Wodurch ist sie phänomenologisch als solche charakterisiert? Nun, unser Gesichtsfeld reicht

Passage aussi célèbre qu'apparemment banal. Or ici l'essentiel se résume dans une indication marginale de Husserl, aussi énigmatique que celle qu'on peut lire dans les leçons sur la constitution de l'espace. *Le tableau ou l'image comme surface de Riemann*. Il faut, pour se rapprocher d'une compréhension de cette analogie, relever que le *bord* fonctionne comme limite ou interruption, et que c'est en lui que s'opère le recollement des deux « contextes » ou « enchaînements » synthétiques (perceptif et imaginatif respectivement), formant un plan complexe, où, par entrelacement, les lignes interrompues situées plans antérieurement disjoints retrouvent une forme continuité. J'imagine le paysage qui se prolonge au-delà du cadre. Cette analogie, à notre sens, ne fait qu'un avec la définition de l'objectivité esthétique comme « objectivité dans le comment ».

### L'OBJET ESTHETIQUE COMME OBJECTITE « DANS LE COMMENT ».

D'un point de vue noématique, toute œuvre d'art est un objet dans son « comment », c'est-à-dire un objet dans ces *modes ou manières*. Cela suppose l'entrée en jeu d'une modification spécifique, le « *comme si* » ou le « *quasi* » qui, comme la neutralité de l'épochè, permet de convertir en thème l'ensemble de tous les actes et modes de visée. Dans le cadre de l'expérience esthétique qu'elle soit ou non couplée à une forme de conscience d'image, une forme de neutralité intervient qui conditionne l'accès au registre axiologique spécifique de l'expérience esthétique. Dans ce cadre, toutes les formes d'affectivité et de valeur, tous les actes de conscience peuvent se dérouler, toutes les modalités de croyance, toutes les formes de volitions, de sentiments ou d'actes trouvent à s'exprimer.

---

doch weiter als das Bildfeld, und was darin vorkommt, hat seine Beziehung auch zum Bild. Da ist der Rahmen. Er umrahmt die Landschaft, die mythologische Szene usw. Wir blicken durch den Rahmen gleichsam wie durch ein Fenster in den Bildraum, in die Bild-Wirklichkeit hinein. Mit diesen Worten ist offenbar am Phänomen etwas ausgedrückt. » (Hua 23 :46 ) Je souligne. Voir également (Hua 23 : 45)

Dans tous les cas, l'attitude esthétique est orientée sur « objectité dans son comment »<sup>30</sup> ; sur « l'objet représenté dans le comment de l'être-représenté » sans que l'intérêt se tourne vers le statut ontologique (existence ou même quasi-existence). Cela vaut pour les œuvres d'art comme pour les beautés naturelles<sup>31</sup>. Dans le cas où l'expérience esthétique se produit sous forme de « représentation » (*Abbildung*), le « représenté » esthétique n'est pas le « sujet » éventuel de l'image, ou son « être représenté », mais « le comment de l'être représenté ». C'est ainsi que l'imitation (*Nachhamung*) comme « application » (*Abbild*) détermine « la limite de ce qui apparaît comme tel », c'est-à-dire « ce qui est représenté dans le comment de la représentativité »<sup>32</sup>.

Ces phrases énigmatiques s'éclairent partiellement par la conséquence négative qu'en déduit Husserl : à la différence de ce qui se passe dans l'imagination libre, la pure *Phantasie*, qui est sans bord et sans limites, ici « mon imagination n'est pas libre de poursuivre » de manière arbitraire (*nach Belieben*), mais se trouve liée par les amorces données dans le « dessin » ou son « esquisse » : si je veux, comme je le dois pour l'interpréter, m'engager dans le monde imaginaire de l'œuvre qui dépeint par exemple un paysage, je dois certes puiser dans les ressources de mon imagination, mais « je suis lié ». Par quoi ? Réponse : par « le style de l'accord avec le dessin préparatoire » aussi schématique soit-il. Il en ira de même dans le cas d'une œuvre littéraire ou poétique : « Il en va de même dans un récit, une nouvelle ou autre. Je peux aller au-delà du récit dans la mesure où j'approfondis, où je me rapproche de la chose racontée en tant que telle, du paysage, des personnages, etc. Mais mon imagination n'est pas libre de poursuivre ou 'prolonger' (y compris dans le style de l'accord avec le dessin préparatoire) ; je suis lié, il doit toujours s'agir de la chose

---

<sup>30</sup> « Das Wesentliche ist für die ästhetische Einstellung also auch nicht die Phantasie, sondern die Einstellung auf das, was ästhetisch interessiert, Gegenständlichkeit im Wie. » Hua 23 : 591.

<sup>31</sup> Hua 23 : 586.

<sup>32</sup> Hua 23 : 586.

racontée en tant que telle et rien d'autre, de l'unité des apparitions en tant que représentées. Sinon, je continue à poétiser et je ne suis pas dans la poésie de l'artiste »<sup>33</sup>.

Cette caractérisation va au cœur de l'expérience artistique, à son essence, comme y insiste Husserl. S'affranchir de cette règle ou norme fixée par l'œuvre reviendrait à laisser libre cours à l'imagination et à toutes les transformations modales noétiques et noématiques, pour peu que le « *als Was* » soit préservé. Mais si l'œuvre d'art expose le « ce que » dans le « comment » (*im Wie*), voire se limite à l'exposition d'un « comment » dont le « ce que » n'est qu'un prétexte, l'enchaînement propre des modalités ou manières devient régulateur et définit le style propre de l'œuvre. Le « comment », c'est-à-dire l'unité synthétique des manières, contraint, régule une imagination par ailleurs libre. Il détermine à la fois le contenu et la forme de l'œuvre<sup>34</sup>.

## OBJECTITE DANS LE COMMENT ET SURFACE DE RIEMANN

Cette notion d'objectité dans le comment s'éclaire par la note cryptique assimilant l'image à une surface de Riemann. Elle explicite la notion de manière et le maniérisme

---

<sup>33</sup> Hua 23 : 586 et 588.

<sup>34</sup> Pour reprendre les catégories fondamentales de H. Wölfflin dans la conférence « Das Problem des Stils in der bildenden Kunst », publiée in *Sitzungsberichten der Kgl. Preuß. Akad. der Wissenschaften*, Bd. XXXI (1912), p. 572 et sq., critiquées par Panofsky dans sa recension de 1915, déjà citée. Ce dernier montre ainsi que « la manière » de l'artiste, élément de la forme, fait déjà partie de la dimension de l'expression qui s'impose à l'artiste, malgré lui. En dépit de leurs différents, l'iconologue et l'historien se rejoignent pour reconnaître le primat de la question du « comment » (*Wie*), de la manière, sur celle du « contenu » (*Was*) si l'on entend par là l'objet exprimé ou représenté. Voir O. Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, tr. Fr. Jean Lacoste, Ed. Macula, Paris, 1996, p. 68. Critiquant la méthode supposée livresque de l'iconologie, en cas de discordance trop flagrante entre la manière de représentée d'une époque et ceux que nous supposerions praticables, un cas de non-contemporanéité, l'iconologue « se réfugie dans l'iconographie, avec l'espoir de dénicher une tradition littéraire différente du texte qui rapporte cet événement originellement, et qui conviendrait mieux à la représentation énigmatique que l'on a sous les yeux. Ou bien l'on s'efforce de découvrir quelque exégèse savante de la Bible qui éclaircirait les anomalies de l'image. Mais on prend souvent, à cette occasion, une direction tout à fait fautive. Il faut savoir que, si l'on cherche de tels textes, on cherche encore une fois la solution de l'énigme dans le contenu [*im Was*] de la représentation, et non dans la manière [*im Wie*]. Le recours — aujourd'hui plus que jamais fréquent — à l'iconographie répond en réalité à un désir secret : celui du toucher au but sans avoir à pratiquer une difficile conversion du regard ».

généralisé dont nous avons proposé plus haut le concept. Le contexte dans lequel cette note intervient est celui de l'analyse de la conscience d'image et de la modalité du « comme si ». Même dans le cas d'une imagination claire et pleinement déterminée, nous avons simplement l'impression que c'est « complètement comme si ». En raison de son caractère décisif, citons ce texte *in extenso*.

« Oui, certes, nous regardons les choses avec une imagination claire, nous avons tout à fait l'impression que ce sont tout à fait ces choses elles-mêmes, *mais seulement 'tout à fait comme si'*. L'apparition a encore un caractère qui empêche de la prendre pour l'apparition en personne au sens le plus propre. *A minima*, les différents enchaînements intentionnels (*intentionalen Zusammenhängen*) auxquels ils sont rattachés provoquent une scission (*Zwiespältigkeit*) de la conscience ; ils empêchent que se constitue une intention d'objet simple. En lieu et place, nous avons une duplicité (*Doppleheit*) également en recouvrement [*sondern eine sich bestenfalls deckende Doppelheit*] ; recouvrement dans les moments d'égalité ressentie sans différence, donc dans les moments d'image exacte, au mieux dans tous les moments internes, mais séparation dans les caractères intentionnels entrelacés qui confèrent à l'apparaître et au visé un complément à différentes objectivités ayant cours. C'est ainsi que l'apparaître devient en quelque sorte un objet-image (*Bild-objekt*) pour lui-même, c'est-à-dire pour cela même en tant que quoi il apparaît là, sauf qu'il se situe ailleurs et ne peut donc pas être le même en stricte identité, mais seulement quelque chose de semblable »<sup>35</sup>.

Nous sommes en quelque sorte sur deux plans différents, avec solution de continuité. Il y a un « dédoublement » ou une *ambivalence* de la conscience, une *Zwiespältigkeit*, analogue aux dédoublements des fonctions à plusieurs variables

---

<sup>35</sup> Hua 23 : 33

complexes. Chaque branche peut se développer de façon continue, jusqu'à ces points où elles n'ont pas de valeur. Ici aussi les « enchaînements intentionnels » respectifs de la conscience perceptive et de la conscience d'imagination « empêchent que se constitue une simple et unique conscience d'objet ». L'ambiguïté ou le dédoublement dont il est question ici, qu'il s'agisse de conscience d'image ou d'imagination, correspond à la dualité [*Doppleheit*] qui se recouvre dans le meilleur des cas, comme la fonction à valeurs multiples, et donne lieu à des développements analytiques qui se recouvrent en partie, à l'exception de certains points où se produit une coupure, ce qui correspond au « *divorce dans les caractères intentionnels entrelacés qui attribuent à l'apparaître et au visé un complément à différentes objectivités en vigueur* » ; l'entrelacement des caractères intentionnels qui permettent de compléter le visé et l'apparaissant au moyen du complément qui leur manque, – au-delà des « objectivités » qui ont validité, donc de ce qui est réellement ou objectivé ou donné –, correspond à l'opération de recollement (et d'entrelacement) par lequel se forme une surface de Riemann.

Nous sommes donc bien en présence d'une description en termes phénoménologiques d'un *analogon* d'une surface de Riemann. Mieux : la surface du tableau ou de l'image est une telle surface, du point de vue de l'articulation des actes en jeu. Ainsi « l'apparaître devient en quelque manière, un objet-image pour lui-même, c'est-à-dire pour le même objet-image que celui qui apparaît, sauf qu'il appartient à un *autre endroit* et ne peut donc pas être le même en *stricte identité*, mais seulement quelque chose de semblable »<sup>36</sup>. L'entrelacement de l'imagination et de l'image-objet visée forme, par recollement des deux plans complexes, une surface de Riemann.

---

<sup>36</sup> « So wird das Erscheinende zum Bildobjekt gewissermaßen für sich selbst, nämlich für das- selbe, als welches da erscheint, nur dass es wo anders hingehört und somit doch nicht in strenger Identität dasselbe, sondern nur ein gleiches sein kann » Hua 23 : 33.

Cette caractéristique vaut pour toute conscience d'image, et elle prend une tournure particulièrement extrême, voire hyperbolique, dans le cas des trompe-l'œil, comme ceux que nous avons analysés ailleurs<sup>37</sup> et demanderaient à être repris dans la perspective actuelle. Il reste que, comme y insiste Husserl, ni dans un cas ni dans l'autre, nous n'avons affaire à quelque chose d'esthétique, et donc d'artistique, pour autant que la recherche de l'effet esthétique continue d'y jouer un rôle<sup>38</sup>. Dès lors, le maniérisme ne saurait résider dans ou se réduire à l'usage de trompe-l'œil qui ne sont que des « effets de foire », de recolllements. « L'apparence esthétique n'est pas une tromperie des sens »<sup>39</sup>.

Telle est la raison pour laquelle Husserl affirme qu'il n'y a pas d'art plastique sans « image » :

« Imitant la réalité effective le plus exactement possible, couverts d'habits réels, pourvus de véritables cheveux etc., les personnages de cire donnent des apparitions perceptives d'hommes qui coïncident si parfaitement avec ceux figurés en image que les moments de la différence ne peuvent pas produire une conscience pure et claire de la différence, c'est-à-dire une conscience sûre de caractère d'image. C'est cependant le fondement essentiel de la possibilité de sentir esthétique dans les arts plastiques. Sans image, pas d'arts plastiques. *Et l'image doit se séparer clairement* de la réalité effective empirique, et enlevé dans le monde pareillement intuitif du caractère d'image. L'apparence esthétique n'est pas une tromperie des sens. La joie que procure la déconvenue massive ou conflit cruel entre ma réalité effective et l'apparence, où tantôt l'apparence fait passer pour réalité effective, tantôt la réalité effective pour apparence, réalité effective

---

<sup>37</sup> Voir analyse du « mannequin de cire » du *Panoptikum*, dans *Le phénoménologue et ses exemples*, Kimé, 2000, chap. VII et VIII, et « Du maniérisme épistémologique au maniérisme esthétique. Quelques propositions et quelques exemples pour une exploration phénoménologique de l'espace de jeu artistique », *La part de l'œil*, p. 124-130.

<sup>38</sup> Hua 23 : 41

<sup>39</sup> Hua 23 : 41

et apparence jouant pour ainsi dire à cache-cache l'une avec l'autre, c'est l'opposé le plus extrême du plaisir esthétique qui se fonde sur la conscience paisible et claire de caractère d'image. Les effets esthétiques ne sont pas des effets de foire »<sup>40</sup>.

## DU COMMENT COMME « COMME SI » ONTOLOGIQUE

Parce qu'il s'agit d'expérience esthétique et que la médiation artistique passe nécessairement par la forme sensible, on aurait tort de considérer que le « comment » du mode d'apparition réside exclusivement ou même principalement dans le *substrat sensoriel*. La dimension modale est fondamentale, mais prise en son sens ontologique elle pose un certain nombre de difficultés que Husserl affronte dans les années 1909, dimension qu'il désigne de manière tout aussi programmatique qu'énigmatique comme « le modal » à l'occasion d'une analyse de la conversion du « modal » du souvenir en celui d'une imagination correspondante<sup>41</sup>. Cette sphère modale contient la sphère de la positionnalité qui constitue le noyau de l'activité de la raison. En elle réside la « *raison cachée* », comme activité de « *position de croyance cachée* »<sup>42</sup>. Aussi, partout où de l'activité positionnelle est à l'œuvre, selon des registres divers, se cache une forme de raison correspondante<sup>43</sup>. Or l'esthétique développe une « perception du modal » comme tel, qui suppose une neutralisation, puisque, comme nous l'avons dit, le modal ne devient thématique que par une neutralisation *explicite* spécifique : celle du « comme si ».

Quel est le modal de la conscience d'image ? Quel est le modal de la conscience d'image artistique ? *L'image artistique* désigne ici *tout dispositif* permettant de

---

<sup>40</sup> Hua 23 : 41

<sup>41</sup> Hua 23 : 229. « *das Modale der Erinnerung in entsprechendes Phantasma verwandelt* »

<sup>42</sup> Hua 23 : 458

<sup>43</sup> Hua 23 : 558

suspendre l'intentionnalité orientée vers le « Was », le *quid* ou le *ce que*. Que l'image fonctionne de manière réaliste, ou idéaliste (allégorique, symbolique ou « tautégorique »), elle est esthétique précisément dans la mesure où elle est orientée sur le modal des autres formes d'intentionnalité. Cette orientation suppose une neutralisation de la *tendance* de la conscience à la position doxique et axiologique. Comme nous le révèle une lecture attentive des leçons sur cette thématique, Husserl hésite longtemps entre une conception que nous qualifierions volontiers de sartrienne, en plaçant au principe du blocage de la positionnalité et des modalisations qui en forment la base, un conflit et une « nullification », ou production de « néantité »<sup>44</sup>.



Figure 5

Au tournant de l'année 1909, à propos d'une analyse de la conscience d'image, celle d'une reproduction du *tondo* de Michel-Ange<sup>45</sup>, ce caractère de conflit et de « néantité » (*Nichtigkeit*) se trouve peu à peu remplacé par la neutralité, entendue comme une « mise hors-circuit »<sup>46</sup> impliquant à la fois une « mise en jeu » de « thèmes et thèses neutralisés »,

qui est l'œuvre de l'imagination (modification du « *quasi* »)<sup>47</sup>. Husserl est alors en possession de cette modification *sui generis* à l'origine de la coupure ou partage

<sup>44</sup> Cette analyse court à travers les leçons qui vont jusqu'à l'année 1908. Hua 23, Texte 4.

<sup>45</sup> L'année 1909 semble décisive dans ce tournant modal. Il suppose la maîtrise explicite de la modification de neutralité. Il s'agit du texte 7, in Hua 23 : 245 passim. Comme Husserl le verra plus nettement ensuite, la négation quelle qu'en soit les formes est elle-même une modalisation, ce que n'est pas la neutralisation.

<sup>46</sup> Hua 23 : 368

<sup>47</sup> Hua 23 : 377

radical au sein de la conscience qu'il expose dans les *Ideen*, la neutralité. Surgit cependant une première difficulté : cette neutralité semble suspendre toute position, y compris affective et donc axiologique, elle implique donc aussi une « *anaxiose* » (*Ibid.*), une « mise hors circuit avec *inaxiose* »<sup>48</sup>, c'est-à-dire abstention de position de toute valeur. Or l'expérience esthétique doit être à la fois neutre axiologiquement et cependant positionnelle ; elle doit poser des valeurs neutres existentiellement. Qu'est-ce à dire ? Et cela n'est-il pas contradictoire dès lors qu'entre en jeu la mise hors-jeu ?

Figure 5bis



Un premier élément de solution réside dans la distinction entre deux régimes ou formes d'imagination : avec ou sans *axiose*<sup>49</sup>. Il est par ailleurs possible, en dépit ou en raison de la neutralisation imaginaire, d'aboutir à des prises d'attitude (actuelles doxiques)

immédiates. Ces prises de position peuvent en outre être totalement arbitraires ou motivées, selon que nous restons en régime d'imagination pure (explorant des possibilités idéales pures) ou en régime d'imagination motivée. Il faut donc concevoir un jeu plus subtil entre modalités et neutralité<sup>50</sup>.

Nous sommes ainsi en mesure d'aborder l'analyse approfondie de la *conscience esthétique*<sup>51</sup>, où notre difficulté prend une tournure particulièrement radicale : qu'en est-il de « la conscience esthétique », en tant que conscience ontologiquement et axiologiquement neutre, du fait de « son insensibilité envers l'être ou le non-être »<sup>52</sup> ?

<sup>48</sup> Hua 23 : 371

<sup>49</sup> Hua 23 : 377-378

<sup>50</sup> Hua 23 : 558 passim

<sup>51</sup> Texte de 1912, Hua 23 : 387.

<sup>52</sup> Hua 23 : 390

L'attitude esthétique est dirigée sur un thème : la beauté et autres dimensions axiologiques afférentes, c'est-à-dire dimensions axiologiques neutres<sup>53</sup>.



Figure 5ter

La résolution de cette difficulté est obtenue en dégageant une certaine parenté entre l'intérêt esthétique et l'intérêt théorique. D'où une autre parenté : comme l'attitude théorique phénoménologique, l'attitude esthétique est attentive aux modes et mutations modales des caractères originaires. Ces modalités « deviennent

---

<sup>53</sup> Hua 2 3 ; 392

objectales ». Ces intuitions sont, par analogie avec les intuitions catégoriales, des « intuitions modalisées ou modales »<sup>54</sup>. Plus loin Husserl considère les « intuitions » esthétiques comme des « intuitions affectives »<sup>55</sup>. Ces réponses sont, en l'état, insatisfaisantes, mais nous pouvons du moins retenir que ce *régime affectif* est le propre de l'attitude esthétique, par opposition au jeu libre ou motivé de l'imagination et aux formes diverses de conscience d'image.

## LE PROBLEME DU « COMME SI » COMME MODALITE AXIOLOGIQUE

Nous sommes en mesure d'aborder et interpréter les déclarations de Husserl touchant l'esthétique<sup>56</sup>. Comme Husserl y insiste, la caractérisation de la constitution de l'objet artistique comme « objet dans le comment » n'est pas complète, tant qu'elle ne prend pas en compte la dimension *modale axiologique* propre à l'expérience esthétique. Pour neutre que soit l'attitude esthétique, la position de valeurs neutres n'en demeure pas moins le télos de l'activité artistique, aussi bien dans sa production que dans sa consommation. Si l'artiste doit sélectionner un « aspect », un « comment », c'est en raison de la recherche d'un tel *idéal axiologique, philocalique*<sup>57</sup>. L'artiste doit chercher « l'optimum », la « plus belle pose », la perspective la plus intéressante et la plus belle, l'intonation la plus pertinente esthétiquement pour tel arrangement de notes, etc.

C'est dans cette direction que s'orientent les entretiens avec J. Daubert et A. Fischer lors de leur visite à Göttingen le 17 avril 1906. Ces réflexions proviennent pour l'essentiel des propos tenus par les deux interlocuteurs de Husserl, ce qui explique l'attitude des éditeurs qui tendent à minorer son importance. Mais la discussion a

---

<sup>54</sup> Hua 23 : 418

<sup>55</sup> Hua 23 : 420

<sup>56</sup> cf. formule que Pieper " „Von Schönheit Ist Hier Keine Rede“ Husserl Und Das Problem Der Ästhetischen Einstellung.", reprend comme nous allons le voir, à contresens.

<sup>57</sup> Hua 23 : 37

donné lieu à des approfondissements et des renforcements non négligeables de la part de Husserl, qui semblent poursuivre ce dialogue, en particulier avec Geiger. Donc si l'on refuse de considérer les textes en question comme husserliens, il est tout à fait possible de se tourner vers d'autres en plus grand nombre et plus approfondis<sup>58</sup>, ce que nous ne manquerons pas de faire dans la suite.

Examinons néanmoins les propositions essentielles de ce court texte. Le problème est celui de la « *Constitution de l'objectivité axiologique-esthétique* » ; qu'il définit (a) comme « objet imaginé » et (b) contribuant « à exciter des pensées, des humeurs, etc. », qui forment pour ainsi dire un « halo » affectif autour du *fictum*, à quoi il convient d'ajouter (c) des « valeurs esthétiques » qui se constituent dans des « appréciations esthétiques », valeurs que « l'objet et son 'halo' fondent ». L'objectivité dans le *comment* est constituée de ces trois composantes.

Le *comment* des modes d'apparition comporte non seulement les « contenus primaires », mais charrie « d'emblée une *hylé affective* », une excitation « de sentiments » ; en outre, ce qui apparaît fonctionne à son tour comme relais pour des formes d'affectivité supérieure et fondée (donc également motivées) : ce qui compte, c'est ce qu'elle « vise esthétiquement ». C'est-à-dire « ce par quoi elle apparaît de tel ou tel côté et de telle ou telle manière, ce par quoi elle excite telles ou telles pensées, telles ou telles images ou substituts d'images ; ce par quoi elle excite, sans apparaître du tout intuitivement, telles ou telles pensées et images ou situations, etc. : *j'ai dit*, ce par quoi elle *fait 'apparaître'*, en apparaissant ainsi ou en se donnant symboliquement, *telles ou telles valeurs* »<sup>59</sup>. Cette dernière précision émane visiblement de Husserl.

---

<sup>58</sup> Dans Hua 23 et surtout le volume Hua 43/2 que nous allons examiner à présent.

<sup>59</sup> Pieper, „Von Schönheit Ist Hier Keine Rede“ Husserl Und Das Problem Der Ästhetischen Einstellung.“. p. 171-172.

La strate d'objectivité *fondatrice* et des représentations intuitives ou signifiantes dans tous les cas, insiste Husserl, « ce n'est pas l'objet en tant que tel qui importe, mais la *manière dont l'objet est donné*, son 'mode d'apparition' ». Du fait de ce mode de fondation *sui generis*, le sentiment « esthétique » fondé est « neutre axiologiquement », c'est-à-dire, et là réside une difficulté, qu'il pose des valeurs neutres, des valeurs esthétiques. La représentation qui est toujours en même temps représentation du comment de l'apparition ne reste pas en prise sur ce *qui est représenté*, se détourne de la synthèse continue d'identification, pour s'engager dans une synthèse de *jeu* qui permet de susciter et développer « le sentiment esthétique ». La composante de représentation n'est qu'un relais, une médiation, un centre « d'irradiation d'humeurs, de pensées, etc. qui, à leur tour, produisent *l'objectivité esthétique* » et contribuent au sentiment esthétique dans lesquels la « valeur » apparaît<sup>60</sup>.

La suite du texte insiste sur l'activité affective comme « position de valeur » et sur la manifestation de valeur. L'objectivité esthétique est donc ce « *complexe de valeurs qui apparaît dans l'apparition de valeur* ». Nous retrouvons ici la *racine phénoménologique* de la distinction entre art réaliste et art idéaliste comme art « *philocalique* » pur ; qui, une fois constitué, peut se mêler à d'autres ingrédients et apparaître « en combinaison avec l'objectivité dans le sens précédent ». Mais le point le plus important est de comprendre que, bien que neutre, l'attitude esthétique aboutit à des « prises de position » égologiques (*Stellungnahmen*) et aux positions (*Stezung*) de valeurs correspondantes. Or cette position de valeurs existentiellement neutres est soumise à la synthèse universelle de remplissement et aux péripéties que sont les modalisations, ne serait-ce que dans son niveau passif.

---

<sup>60</sup> « Et c'est cela qui porte, justement, cette représentation, cette excitation de l'apparition, le sentiment esthétique. Mais bien sûr, elle n'est pas seule, elle est le point d'irradiation des humeurs, des pensées, etc. qui, à leur tour, produisent l'objectivité esthétique, dans la mesure où cette complexité de pensées et de représentations est porteuse des sentiments *dans lesquels la 'valeur' apparaît* ». (Je souligne)

La tendance de l'expérience esthétique est fixée par son téléos : elle est tournée vers une donation de valeur de plus en plus adéquate :

« Si je suis dans *la prise de position esthétique*, si j'ai perçu l'objet tel que je le conçois (c'est-à-dire de l'autre côté, avec la signification cachée, avec le souffle qui éveille les sentiments esthétiques que l'artiste veut faire naître), *alors l'objet esthétique m'apparaît dans l'un et l'autre sens*. Mais cela contient de *nombreuses intentions de valeur inauthentiques*, je jouis de la valeur et je l'éprouve, je la 'contemple' de manière plus ou moins complète et 'parfaite'. Si je poursuis les différentes directions, si je poursuis les intentions de valeur et si je les amène progressivement au remplissement, *l'objet axiologique m'est donné de plus en plus, de tous les côtés, je m'approche de l'idéal de la pleine donnée de l'objet axiologique.* »<sup>61</sup>

Dans le cas d'une œuvre d'art, le déroulement de l'expérience esthétique commence par un « éveil » : par le biais des trois composantes que nous avons décrites, « une certaine valeur est éveillée » ; un halo d'humeurs, de pensées, etc. suscite sélectivement de « nouveaux sentiments de valeur » qui sont motivés par l'œuvre, à l'exclusion de tous les autres : « Ce ne sont *pas toutes les émotions esthétiques* qui doivent être éveillées, mais précisément celles-là, ce ne sont *pas toutes les associations esthétiquement significatives* qui doivent être éveillées, mais précisément *celles qui appartiennent à l'objet esthétique unique et à la valeur que l'œuvre d'art doit éveiller* »<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Pieper, art. cit.. p. 172-173.

<sup>62</sup> Pieper, art. cit.. p. 173.

## LE PROBLEME DE « L'APERCEPTION KALLISTIQUE »

Pour saisir la spécificité de l'expérience esthétique dans l'expérience de l'œuvre d'art quelle qu'elle soit, il faut revenir à ce que Husserl nomme dans ces textes « *aperception kallistique* »<sup>63</sup>. L'ensemble des actes de l'affectivité (*Gemüt*) (désir, volition, plaisirs de tous ordres) sont des actes de « valuation » (non pas des jugements de valeurs, mais des actes pré-judicatifs et antéprédicatifs de « position » de valeur). Plusieurs problèmes se posent à ce propos, certains largement débattus, mais pas toujours dans des termes satisfaisants, d'autres passés inaperçus, faute d'une prise en compte de ces analyses. Évoquons-les.

### 1. Le premier et le plus massif est le caractère fondé des actes de l'affectivité.

Il convient de distinguer plusieurs plaisirs pris à des œuvres d'art. De nombreuses configurations sont possibles, y compris des actes de valuation de premier niveau, ou des actes objectivants fondés sur des actes de valuation primitifs<sup>64</sup>.

Pour nous restreindre au cas de la jouissance esthétique, plusieurs situations peuvent ainsi se présenter: « il y a une différence dans la 'jouissance' d'une œuvre d'art picturale, selon qu'il s'agit de la pure conscience de la beauté (l'appréciation de la valeur de la beauté) ou qu'elle est regardée avec les yeux du collectionneur ou de l'amateur, qui jouit de la satisfaction ou du 'bonheur' de l'avoir acquise et de la posséder ». Ces attitudes peuvent se mêler ou se dissocier. Dans le premier cas, il s'agit d' « une jouissance impure, souillée par la convoitise »<sup>65</sup>. Il n'en demeure pas moins que, quel que soit le cas de figure, « en règle générale ... la jouissance esthétique suppose une *représentation* ». Il est même possible que le sentiment

---

<sup>63</sup> Dans l'Appendice LIX, Hua 23 : 542. Mais surtout le volume Hua 43.2 : 516-519.

<sup>64</sup> Husserl les évoque dans le volume Hua 43/2.

<sup>65</sup> Hua 43/2 : 228

esthétique se fonde sur « un jugement objectivant ». En raison de l'origine brentanienne de la problématique, il semblerait que toute forme d'affectivité et donc de « position » de valeur selon des modalités variables, soit *fondée* sur des représentations, donc des « objectivations », et éventuellement des jugements de nature objectivant, voire, si l'on suit la théorie brentanienne du jugement, posant une existence. Or plusieurs correctifs sont explicitement apportés par Husserl à cette théorie.

Il faut d'abord tenir compte de la médiation de « l'imaginaire » qui entre en jeu dans l'expérience esthétique, ce qui change profondément le sens de ce « fonder ». Par ailleurs l'imagination est « une condition préalable » du sentiment, mais pas une condition suffisante. Je ne vis pas dans l'imagination en tant que telle, mais en premier lieu dans le ressenti et dans l'imagination seulement comme « *condition préalable* » du sentiment. Je contemple un paysage de manière esthétique, et dans l'unité du sentiment esthétique, un certain support de *représentation est nécessaire*<sup>66</sup> ; mais « là encore, ajoute Husserl, il y a une différence : le support de la représentation, la représentation comme condition préalable, fait partie du thème esthétique, *mais seulement comme condition préalable*. Ce n'est pas la représentation qui constitue elle-même le thème, bien qu'elle y contribue et de manière essentielle, mais d'abord le sentiment »<sup>67</sup>. Cette condition nécessaire n'est en outre pas au premier plan : la conscience n'est pas *thématiquement* orientée sur la représentation ou le représenté, mais, sur le comment et sur les modalités affectives-axiologiques de ce *comment*. Enfin, la représentation présumée, dans le cas d'une expérience esthétique réussie, n'est pas au centre de l'attention et ne fonctionne plus comme objectivante. À la question qui demande s'il n'y a pas implication réciproque entre *être au centre de l'attention* (remarqué), *être-thématisé* et *être objectivé*, il faut répondre par la

---

<sup>66</sup> Hua 43/2: 156.

<sup>67</sup> Hua 43/2: 156.

négative : un remarqué primaire qui attire l'attention peut fort bien ne pas être thématifié et donc non objectivé<sup>68</sup>.

Nous débouchons ainsi sur deux concepts de l'intentionnalité en tant que relation ou référence à un objet. Au sens large, l'intentionnalité comporte une direction vers des « objets » ; cette relation fondamentale peut devenir « remarque » et orientation-vers ; mais cette orientation se fait selon deux modalités parallèles : affective ou représentationnelle, non-objectivante ou objectivante. Husserl ajoute : « en tant qu'attention (*Bemerkbarkeit*) à quelque chose dans la sphère 'théorique', la sphère de la représentation » ou bien « en tant qu'orientation du sentiment, orientation vers, orientation de la volonté vers, dans la sphère de l'affectivité »<sup>69</sup>. La thématification s'opérerait donc selon ces deux directions : affective-axiologique et représentationnelle-objectivante. La thématification dans l'attitude affective-axiologique est donc possible et le parallélisme est préservé : « l'intentionnalité au sens général doit dire 'relation à des objets', mais à y regarder de plus près, elle est toujours relation à des objets, mais aussi, en son genre, dans la sphère du sentiment, relation à la valeur, dans la sphère de la volonté, relation à des buts »<sup>70</sup>.

Les sentiments sont donc intentionnels et axiologiquement thématif. Le problème de la relation entre la thématification axiologique et l'objectivation est repris dans un texte de 1923<sup>71</sup>, qui distingue deux états de l'expérience affective, latent et

---

<sup>68</sup> « Peut-on dire que tout ce qui est *thème* est remarqué dans la sphère de l'objectivation, de la 'représentation' ? » Et la réponse n'est pas moins ferme : « *On peut certainement dire l'inverse* : ce qui est remarqué, voire *remarqué de manière primaire*, peut aussi être quelque chose qui n'est pas un thème, comme lorsque je remarque quelque chose et que je m'y intéresse momentanément sans que cela devienne pour autant un *thème* (ce qui est aussi un caractère propre à la chose). Ce qui est nouveau fait partie du thème, tout comme ce qui est tenu fermement (*Festgehalten*). Mais même ce qui est tenu fermement, cela peut-il être un 'retenu transitoire' ? » Hua 43/2 : 156

<sup>69</sup> Hua 43/2: 160.

<sup>70</sup> Hua 43/2: 160 - 161

<sup>71</sup> « Annexe VII Objectivation et sentiment évaluatif. L'expérience affective est prise en ces deux états: latent et patent, et l'objectivation est elle-même prise comme tendance. » Ces analyses sont à mettre en regard de celles que Husserl développe à la même époque dans ses leçons de séminaire sur la logique, connues sous le titre de *Leçons sur la synthèse passive*.

latent, dans lequel l'objectivation toujours possible reste à l'état de « tendance ». Nous sommes clairement au début de ce texte dans le terrain des « synthèses passives » d'identification, d'où les guillemets qui affectent tous les termes relevant de l'intentionnalité objectivante. « Le moi qui aspire passivement (*tend, in-tendant*) dans le 'dévoilement' d'une 'conscience d'objet' latente. L' 'objet', un 'même, affecte. Affection en direction de synthèses de l' 'identification'. Dans la passivité, de telles affections se produisent, se dévoilant de telle sorte que des *objets sont obtenus* et se *déterminent* progressivement comme objets de jugement, *sont appropriés, pris en compte et reconnus* »<sup>72</sup>. Cette tendance à l'objectivation est présente dans toute expérience esthétique, dont le noyau affectif-axiologique est premier, et à partir duquel peut se déployer une *représentation d'image-objet* puis *d'imagination*, pour donner lieu ensuite à une appropriation plus pleine et adéquate, et éventuellement des jugements descriptifs ou axiologiques.

Le primat de l'intentionnalité objectivante ne vaut donc que comme tendance, comme intentionnalité *latente*, une conscience d'arrière-plan. Cela va de pair avec la réaffirmation, un peu plus bas, du rôle fondamental de la doxa et des modalités doxiques sur les modalités axiologiques. Mais généalogiquement, pour ainsi dire, les niveaux primitivement actifs de la conscience sont ceux de la sphère affective et donc de l'axiologie. Ceci est *a fortiori* le cas si l'on s'engage dans l'exploration des niveaux passifs de l'affectivité que sont les pulsions<sup>73</sup>. Cette tendance à l'objectivation est en effet toujours à l'œuvre, mais elle ne signifie nullement que des actes objectivants préalables éventuellement transformés en habitus soient toujours présumés, comme fondement des actes *intrinsèquement* évaluatifs mais pré-judicatifs que sont les sentiments : « Dans la vie absolue et son flux, il y a toujours une synthèse, une synthèse continue et discrète, il y a toujours une 'conscience d'objet' latente, il y a

---

<sup>72</sup> Hua 43/2 : 210.

<sup>73</sup> Voir les textes dans les mêmes volumes et dans d'autres des Hua 43/2. Texte 44 au sujet du « *Triebgefühl* », voir également 224, 255. Quant à son intervention dans l'expérience esthétique : 503 *passim*. Qui en propose une typologie. Hua 42 : 124-129.

toujours une conscience de, c'est-à-dire à l'arrière-plan »<sup>74</sup>. Il en va donc de même dans l'expérience esthétique : « Les sentiments sont des moments d'expérience dans lesquels, en tant que conscience de, des objets quelconques sont conscients. Par exemple, les expériences de la perception extérieure en tant que synthèses s'écoulant continuellement, dont l'unité objective est une chose ou un processus matériel, sont en même temps des expériences sentimentales dans la mesure où l'objet est conscient pour moi comme *charmant*, agréable, beau, bon »<sup>75</sup>.

Énonçant une objection qui ne voit dans cette expérience du « charmant, agréable, beau, bon » qu'une nouvelle forme d'objectivation posant les valeurs ou propriétés axiologiques comme propriétés objectives, Husserl rétorque aussitôt en annonçant un nouveau programme de réfutation : « On aimerait maintenant dire (réfutation plus loin) : Qu'y a-t-il ici d'autre qu'une objectivation fondée ? »<sup>76</sup> Quelle est cette réfutation ? S'y annoncent des difficultés nouvelles : car on peut dire par extension que sans une nouvelle base objectale, sans l'objectivation du comment de l'apparition, il n'y a pas de position de valeur possible. La solution de repli consiste à considérer qu'au fondement de ces actes est à l'œuvre « une 'objectivation' hylétique et, fondée sur elle, une 'objectivation' de sentiment. Il n'y a pas de doute à ce sujet »<sup>77</sup>. Autrement dit, « il peut y avoir une *tendance à l'objectivation explicite*, aux jugements. D'autre part, le sentir n'est pas seulement objectivant, se tenant dans des unités synthétiques, ou capable d'y entrer. Le moi accomplit le sentiment *en tant que sentiment, en tant qu'évaluation de l'objet qui le fonde* (le substrat du sentiment) ». Mais « il s'agit là encore que d'une *tendance à l'objectivation*, car, en rigueur de terme, il n'y a pas d'objectivation à proprement parler », « c'est autre chose que l'accomplissement (*Vollzug*) de l'objectivation de la valeur »<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> Hua 43/2 : 211.

<sup>75</sup> Hua 43/2 : 211.

<sup>76</sup> Hua 43/2 : 211.

<sup>77</sup> Hua 43/2 : 212.

<sup>78</sup> Hua 43/2 : 213.

Nouvelle objection : qu'en est-il de cette objectivation, une fois accomplie, ne révèle-t-elle pas après coup que ce *qui* est exprimé dans le jugement d'évaluation explicite c'est-à-dire la position judiciaire de la valeur et de son fondement comme objets, était déjà là comme fondement ? « Ne dois-je pas dire que je ne parviens à l'objectivation de la valeur, en tant qu'explicitation, patente, que si, après m'être tourné vers l'objet fondateur et la détermination fondatrice concernée, j'accomplis d'abord 'en jouissant' le sentiment d'évaluation », et que c'est alors et « alors seulement [que] je peux passer à l'attitude de jugement de valeur » ? Donc même si l'objecteur concède que le sentiment en tant qu' « évaluation n'est pas d'emblée une objectivation », il maintient cependant qu'existe « déjà, dans son arrière-plan latent, un fondement dans l'objectivation ». Cette reformulation de l'objection appelle une nouvelle réfutation. L'accomplissement est une transformation d'acte, une transformation d'une « objectivation » latente et entre guillemets, en un acte et d'un sentiment posant des valeurs en jugement, qui sont des objectivations explicites et effectives de ces valeurs elles-mêmes et de l'objet qui les fonde. Mais dans tous les cas, elle ne l'était pas effectivement ni explicitement : « dans la *patence* [sic], *l'objectivation est devenue jugement* et le sentiment est *devenu sentiment actif* (valeurs actuelles), qui n'est cependant pas libre, mais qui, *fondé sur le jugement objectivant, est devenu plaisir, jouissance de l'objet* »<sup>79</sup>. Il y a donc une illusion rétrograde à laquelle succombent une psychologie ou une phénoménologie qui ignoreraient la dimension génétique de la formation des actes et de la constitution du sens.

Le parallélisme se trouve donc maintenu et même radicalisé. La thèse de l'analogie ou parallélisme des sphères d'actes est réaffirmée et développée de manière plus systématique un peu plus loin<sup>80</sup>, dans la perspective d'une élucidation

---

<sup>79</sup> Hua 43/2: 212.

<sup>80</sup> Hua 43/2 : 271 sq.

de la dimension esthétique de l'expérience artistique. En vertu de cette analogie entre la sphère de l'affectivité et des valeurs et celle des actes objectivants, la donation des valeurs dans le sentiment devrait être considérée comme une « saisie-de-valeur » analogue à la saisie du vrai qu'est la perception (*Wahr-nehmung*). Comme dans les *Recherches logiques*, au moment où il prend conscience de la dimension modale de la perception, Husserl propose de nommer la saisie ou position de valeur (« *Wert-nehmung* »). « Les valeurs sont données » et « actes de l'affectivité [...] se rapportent à des objets représentés de telle sorte qu'ils ont une valeur, ou sont des valeurs » ou encore « une *Wert-nehmung*, pourrions-nous dire, comme analogue à la perception ». « Aux intentions objectivantes correspondent alors des intentions de valeur », résume Husserl en note.

Mais nouvelle objection, puisque le plaisir esthétique se produit à l'occasion et à propos d'une œuvre d'art, cette « saisie-de-valeur » coexiste nécessairement avec une « perception de l'œuvre d'art ». Ce qui oblige à approfondir l'analyse, car ce qui est en jeu c'est peut-être moins une saisie de valeur fondée sur la perception d'une œuvre, que l'inverse : une objectivation « fondée » sur une saisie de valeur (non objectivante)<sup>81</sup>. Des analyses phénoménologiques justifient-elles une telle assertion ? Le premier point à relever est que la saisie de valeur est plus ou moins justifiée, adéquate ou inadéquate, en fonction du déroulement de l'expérience affective elle-même et non des objectivations perceptives ou judicatives qui les accompagnent.

Ces dernières, qui entrent en jeu de l'interprétation active d'une œuvre d'art, seront guidées et confirmées par la saisie de valeurs partielles et constitutives de la valeur globale qui s'impose à moi. Tel paysage de Corot m'évoque irrésistiblement un sentiment de « *beauté mélancolique* » sans que je sache pourquoi ni ne comprenne le sens de cette dénomination, voilà le sentiment qui s'impose et que je

---

<sup>81</sup> Hua 43/2: 275

retrouve éventuellement dans tel autre tableau de la période dite de Barbizon, sentiment que les autres qualités esthétiques partielles du paysage (son aspect *paisible*, ses couleurs douces, sa lumière triste, etc.), explicitent et confirment, comme sentiment adéquat. Cette analyse est certes accompagnée de perceptions d'image locales, amorçant une analyse du tableau, mais ce qui vaut confirmation de la justesse, ce sont ces éléments de valeur fondant la valeur globale correspondant au choc affectif initial. Comme le précise Husserl, une « perception de valeur serait une perception proprement dite, qui n'aurait pas d'intentions de valeur non satisfaites. Si l'on conçoit les perceptions de valeur comme quelque chose qui se rapporte au particulier individuel, comme la perception, nous devons ajouter les actes de vision de valeur qui se rapportent au tout commun ». Mais le détail particulier est lui-même « une composante de valeur », pas un être mais une valeur. Mais comme nous l'avons dit et vu sur notre exemple, des saisies de valeur et des perceptions proprement dites alternent. Mais, précise Husserl, « la situation est ici plus compliquée, *puisque les activités de l'affectivité sont à la base d'actes objectivants*'<sup>82</sup>. L'expression langagière de cette expérience se produit dans une parole inévitablement « confuse » et métaphorique qui tend à substituer des éléments « objectifs » aux constituants de valeur qui fondent la position globale de valeur et la pertinence de la sélection opérée par le regard objectivant – c'est-à-dire l'émotion esthétique initiale. La confusion tient principalement à la difficulté que nous avons à exprimer une valeur sans la convertir en être ou en objet. Elle est générique et rejoint la proverbiale résistance de la vie affective à un regard objectivant, qui encourt le risque de le convertir en ce qu'il n'est pas et le modifie. Nous retrouvons ici une objection traditionnelle contre l'introspection et en particulier l'auto-observation de la vie affective (Comte, Geiger, Piaget, etc.). Quelles que soient les difficultés, l'expression des actes affectifs et des

---

<sup>82</sup> Hua 43/2: 271.

valeurs attestent d'une telle position de valeur comme résultat et corrélat de toute forme d'acte affectif, de toute intentionnalité de l'ordre du sentiment<sup>83</sup>.

*2. Deuxième problème : le plaisir esthétique implique-t-il une réflexion thématissant le plaisir ?*

Plus globalement la valeur en jeu dans l'expérience esthétique artistique est le beau. On peut distinguer deux phases dans le déroulement de cette expérience : « ce plaisir a sa source dans le beau, dans la conscience de la beauté ; par la suite, il passe à l'humeur joyeuse, élevée, qui a également sa source, non pas dans le beau, ou plutôt non pas dans la conscience de la beauté, dans l'attention portée à celle-ci, dans sa saisie et dans le fait d'en avoir conscience, mais dans le plaisir ». Un sentiment découle de la saisie initiale de la valeur. « Le plaisir du beau, la jouissance, est le point d'irradiation, la source d'une humeur, il est éventuellement une excitation, en tout cas un 'plaisir', et de lui émane une autre excitation ». L'expérience esthétique est une expérience directe de la beauté ou de la valeur procurant le plaisir, comme la jouissance d'un bien pratique a pour corrélat immédiat la « valeur pratique » dont elle jouit. La deuxième phase induite par la première correspond à une sorte de réflexivité purement sentimentale, interne à l'affectivité, et qui ne suppose nullement que je la perçoive ou la juge : « je me réjouis de l'œuvre d'art, de la vision (saisie évaluative) du beau » comme « je me réjouis de la bonté de cette personne (d'elle, qui est consciente en tant que beau valorisé) »<sup>84</sup>.

*3. Troisième problème. Le remplissement de l'intentionnalité axiologique conduit à une évidence positionnelle, donc apparemment à une forme d'objectivation.*

---

<sup>83</sup> « L'objet présenté de telle ou telle manière apparaît comme une valeur, et il s'avère qu'il vaut vraiment, que la valeur lui revient, qu'elle lui appartient ». Hua 43/2: 271

<sup>84</sup> Hua 43/2 : 172.

La saisie de valeur à l'œuvre dans cette expérience, nous l'avons dit, peut-être adéquate ou non ; les relations universelles de remplissement et d'intention vide entrent ici en jeu, mais selon les modalités propres de la vie affective. Le sentiment est susceptible de degrés de remplissement, jusqu'à *l'évidence du sentiment*. Ce qui nous conduit à un nouveau problème, voire un paradoxe : car s'il est vrai que le remplissement s'expose à des péripéties que sont la confirmation, le renforcement ou la vérification ultime, même en admettant une transposition analogique de ces termes, ce processus modal ne signifie-t-il pas que la saisie de valeur est positionnelle et donc thétique.

Or n'avons-nous pas posé comme caractère générique de l'expérience esthétique sa neutralité axiologique — et non seulement ontologique ? Même si l'on évite le piège brentanien de fonder l'affectivité sur des jugements de valeur, donc sur la position existentielle d'objet et de valeur fondée sur cette objectivation, et qu'on pose un parallélisme complet entre la sphère des actes affectifs et celle des actes objectivants, le problème subsiste et se pose en ces termes : comment comprendre la « position de valeur » dans le cadre d'une expérience supposée « anaxiotique », neutralisante ne posant pas de valeurs. N'y a-t-il pas contradiction ? Et cette contradiction ne se radicalise-t-elle pas du fait que l'expérience esthétique n'a rien d'une expérience passive, mais constitue une véritable activité de la conscience aboutissant à des prises de position (*Stellungnahme*) de la part de l'égo, des prises de parti (*Teilnahme*), d'engagement sur le mode du sentiment en faveur de telle valeur<sup>85</sup>. Il faut en venir ici à une analyse plus fine des constituants modaux de l'expérience esthétique.

---

<sup>85</sup> « Prise de position = comme prise de parti. Prendre parti peut signifier approuver ; mais je peux aussi prendre parti, me déclarer d'accord, me mettre du côté de celui qui juge, prendre parti pour son point de vue, m'engager sentimentalement pour lui. Mais je peux aussi m'intéresser à un contenu de jugement qui s'impose à moi, avoir un intérêt à l'adopter, à le faire valoir, à le juger » Hua 43/2 : 186.

Husserl développe le parallèle entre les processus ou péripéties modales doxiques et les modalisations de l'affectivité, laquelle comporte « des modalités analogues » à celle de la doxa : une évaluation sur le mode de la certitude, une évaluation sur le mode du doute, une évaluation sur le mode de la présomption ou de la vraisemblance » qu'il faut se garder d'entendre en un sens doxique. Mais la solution proposée par Husserl reste encore hésitante<sup>86</sup>. Husserl revient sur ces difficultés à cerner le spécifique du royaume de l'esthétique dans « l'être-apparu » en 1925<sup>87</sup>. La première thèse concerne la « beauté esthétique », dont la « beauté artistique est un exemple », comme « valeur de beauté » saisie « dans son essence de valeur » et l'intérêt qui l'appréhende sur le mode du sentiment ; le plaisir esthétique se fonde sur la saisie affective, sentimentale, de cette valeur dans son essence et, à la différence du bien, elle se détourne « du contexte de l'existence », car « la valeur d'un bien est fondée dans la croyance en l'existence (et dans les modalités de la croyance) ; l'acte de l'entendement possède alors le caractère d'un acte intéressé, d'un acte désirant au sens le plus large, dans lequel il faut donc aussi compter la joie de l'existence réelle (à savoir comme désir accompli)<sup>88</sup>. 2) Le plaisir est motivé par le mode d'apparition axiologique de l'objet. « *C'est le domaine de l'esthétique spécifique* » (Ibid.). 3) La seconde phase, que nous avons appelée réflexivité affective, survient alors sous la forme d'une réjouissance d'un tel plaisir. 4) Survient éventuellement une troisième forme de modification affective dérivée des

---

<sup>86</sup> « Mais en ce qui concerne les modalités de jugement, il s'agit bien sûr de nouveaux "modes de conscience" ou de modes d'intentionnalité du moi. Je suis un moi qui suppose et non qui juge avec certitude, je suis un moi qui doute, qui interroge, etc. Mais l'affectivité n'a-t-elle pas des modalités analogues : évaluer avec certitude, évaluer en doutant, vivre dans la présomption de valeur, etc. Je reviens donc à l'ancienne position : nous avons des formes fondamentalement différentes de conscience dans le sens suivant : 1) Conscience comme positionnelle, comme conscience de la réalité et conscience comme fantaisie - modes de la positionnalité ; 2) Modes d'originalité et de non-originalité, d'anticipation ; la valeur peut également être originale et anticipatrice ; 3) Modes de certitude, qui se transforment en modes de certitude du jugement dans la sphère de la valeur. Par contre, la différence qui traverse toutes les modalisations, celle qui détermine les classes fondamentales objectivation et sentiment (jugement, valeur). » Hua 43/2: 213

<sup>87</sup> « Annexe XX L'auto-détermination d'une valeur de beauté dans la vision de l'être propre d'un objet. Le fondement d'une valeur de bien dans une modalité d'être. L'être-objet et l'être-apparu comme le royaume de l'esthétique spécifique. Le plaisir de la possession de soi d'un objet [environ 1925 - note de l'éditeur]. Séparons plus clairement et décrivons ce qui peut être présent ici de manière compréhensible. » (Hua 43/2 : 257)

<sup>88</sup> Hua 43/2 : 257.

précédentes et dont le corrélat est une valeur relative ; la « jouissance » d'un objet est médiate et relative, par ce que l'un est par exemple un moyen de réaliser un autre qui a une valeur en soi, et dont je jouis pour elle-même. L'objet peut être le signe annonciateur ou le signe mnémonique d'objets ayant une valeur intrinsèque, par exemple « une valeur esthétique »<sup>89</sup>. On devine, entre les lignes, qu'une œuvre d'art peut fonctionner comme un tel objet, ayant une valeur médiate et devenir une promesse d'une valeur esthétique (et de la jouissance afférente). Le cas est analogue à celui des reproductions envisagées plus haut, à ceci près que nous avons égard ici à la dimension axiologique et affective du processus. Le « joli » de la reproduction renvoie présomptivement à la « beauté » de l'original.

#### 4. Le quatrième problème touche au caractère idéal et de la rationalité de la valeur en jeu dans l'expérience esthétique.

Nous abordons un point plus délicat encore que le précédent : le caractère idéal ou idéal de la beauté en tant que valeur en soi<sup>90</sup>. Parce que désir et *a fortiori* volonté sont une « aspiration à la réalisation du réel ou à sa modification », il ne peut pas à proprement parler y avoir de désir ou volonté d'art ou de l'œuvre d'art, donc pas de *Kunstwollen*. Je peux désirer qu'une représentation théâtrale à laquelle je me rends réalise une œuvre comme le *Faust* de Goethe, mais je « ne désire... pas l'œuvre d'art »<sup>91</sup>. De même, je peux distinguer la joie d'être au théâtre et d'assister à la représentation, parce que, par hypothèse, elle est réussie, mais cette joie ne doit pas être confondue avec celle de « l'abandon à l'œuvre idéale elle-même, dans laquelle je l'éprouve moi-même dans sa valeur pure »<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> Hua 43/2 : 257

<sup>90</sup> Voir par exemple l' « Annexe XVI » daté de 1923/24, intitulé « La joie comme mode de jouissance. Plaisir de l'idée pure. Beauté des idées. Vouloirs et désirs orientés vers le beau ». Hua 43/2 : 240

<sup>91</sup> Hua 43/2 : 241.

<sup>92</sup> Hua 43/2 : 240. La fin du fragment semble cependant revenir sur ces assertions. Husserl poursuit au point 6 « Désirer et vouloir le beau - c'est ce qui est voulu, mais le vouloir a son domaine pratique. Le vouloir humain en tant que vouloir universel orienté vers l'ensemble du Dasein qui aspire et veut. Le vouloir absolu et sa relativité.

Mais s'agit-il de l'idée que porte l'œuvre, qu'incarne l'œuvre, dont nous avons vu qu'elle était elle-même une idée dans le comment des modalités doxiques, ou bien d'une *idée de nature axiologique* ? Et qu'est-ce que cela veut dire ? Peut-on pousser l'idée d'un platonisme modal jusqu'à ce point ? De fait, Husserl semble vouloir pousser ici le parallélisme, jusqu'à poser la beauté comme valeur non seulement idéale, mais *comme* idéalité. On comprend du moins que s'il doit y avoir un art *idéaliste purement callistique*, c'est qu'il doit y avoir une forme d'expérience esthétique affective pure (un pur plaisir esthétique ou une saisie-de-valeur qui, analogiquement, soit un analogon de l'intuition eidétique ou catégoriale), donc également une évidence axiologique pure et, analogiquement, une « certitude » affective pure. Un premier niveau de pureté est assuré par la médiation de l'imaginaire. Mais cela n'y suffit pas. Viennent alors ces pages difficiles et en même temps admirables, qui ne proposent rien de moins qu'une fine analyse phénoménologique de la *Stimmung*.

« Une telle idée [axiologique] n'est pas quelque chose de simple comme [...] une idée de son, et les multiples éléments idéaux dans lesquels elle se construit dans sa temporalité d'idée peuvent toucher différemment le sentiment et l'aspiration et donner un ensemble de 'tonalités affectives' tantôt harmonieux, tantôt disharmonieux. Je vis dans le monde imaginaire 'pur', dans l' 'image' pure, et en outre dans l'unité de la 'tonalité affective' qui, appartenant purement à l'idée, a son corrélat idéal dans la valeur – mais il y a là tantôt unanimité, tantôt discordance, disharmonie qui ne se dissout pas dans l'unité de l'harmonie, et

---

Le vouloir absolu est-il beau ? La volonté orientée vers le vouloir absolu est belle, elle est une valeur. Une vie humaine que nous appelons éthique est également belle. Mais sa "valeur éthique" est-elle une valeur consécutive à la beauté, à la "joie" dans l'abandon affectif, ou dans l'idée, grâce à l'idée ? Faire quelque chose pour la beauté" ne signifie-t-il pas réaliser le beau et, en le réalisant, vouloir le contempler et s'en réjouir - comme au théâtre ? »  
Hua 43/2 : 241

*c'est là le fondement de la joie et du déplaisir (insatisfaction) esthétiques. La beauté de la nature ne réside pas dans la simple idée »<sup>93</sup>.*

La constitution de ce que Husserl appelait « autrefois » (sic) « saisie-de-valeur » (*Wertnehmung*) suppose qu'on élimine « tout comportement de sentiment ou d'aspiration qui a d'autres sources », que la base affective-axiologique. Car ce qu'envisage Husserl ici c'est une « saisie-de-valeur » en soi, un « beau en soi » et non un beau en contexte, ou un beau relatif (par exemple, le meuble dans l'ensemble de l'ameublement de la pièce).

La nature de l'intentionnalité esthétique se trouve résumée dans un texte qui va nous occuper ensuite dans une autre perspective, celle de l'histoire de l'art.

« Les beautés sont des corrélats intentionnels d'intentions esthétiques, constituées originellement dans un remplissement purement unanime de celles-ci. Je parle aussi d'aperceptions esthétiques, de perceptions esthétiques, dans la mesure où il est essentiel qu'un ensemble de données fonctionnant esthétiquement soit affecté d'intentions esthétiques, et que, comme pour la perception extérieure des choses, il soit nécessaire de passer par des 'perceptions' multiples, dans l'unité de conscience desquelles se présente unanimement la même formation esthétique : non seulement la même chose ou la même apparence momentanée, mais la même unité de plaisir, se manifestant, se mettant en évidence, se donnant dans le passage. Certes, cela ne donne tout d'abord que l'unité objectale d'un beau au sens de l'identique plaisant, déterminant de manière toujours identique le sujet dans le sentir, le plaire, avec ses caractères sensibles ou insensés, ou bien cela donne la même chose,

---

<sup>93</sup> Hua 43/2 : 241.

solidement fondée dans les moments correspondants, qui élève de manière également plaisante. »<sup>94</sup>

Ces analyses du plaisir artistique comme plaisir esthétique pur se poursuivent. Elles exigent une distinction entre ce plaisir et d'autres formes de plaisirs qui prennent également les œuvres d'art pour objet. Le plaisir d'apprendre ou de maîtriser un art, de la part de l'amateur ou du dilettante dans l'art. Le plaisir de la création ou du savoir-faire artistique. Le plaisir de l'exploit ou de l'adresse, comme un plaisir sportif, le plaisir comparatif de l'émulation, « à cela s'ajoute éventuellement et en règle générale le plaisir de la reconnaissance publique et de l'hommage rendu à l'excellence ». Mais l'artiste par vocation n'est pas mu, à titre principal, par la recherche d'un plaisir de cette nature, pas même d'un plaisir esthétique pur, mais par la poursuite d'une certaine valeur, d'un *certain genre de valeur de beauté*<sup>95</sup>. Comme il doit la *produire*, le concept de *Kunstwollen* retrouve ici sa pertinence.

##### 5. Cinquième problème : vers une critique de la raison esthétique.

Les dynamiques intentionnelles propres à l'intentionnalité esthétique débouchent sur la problématique de la raison esthétique, et des principes formels qui la régissent. Ce tournant est amorcé par une formule décisive : « *Mais le beau*

---

<sup>94</sup> Hua 43/ 2 : 518-519.

<sup>95</sup> Hua 43/2 : 243. « Le royaume des valeurs de 'beauté' a ses particularités génériques, mais ce royaume a des limites régionales ; dans un certain sens, les valeurs 'hétérogènes' sont comparables dans ce royaume, bien qu'elles ne soient pas mesurables. Les plaisirs déterminés par différents types de contenus (plaisirs au sens ontique) se trouvent dans une relation de plus haut et de plus bas, dans des gradualités de la valeur de beauté, auxquelles suit légalement la préférence de la raison (contre Brentano), *nota bene*, si justement la valeur de beauté est seule en question de volonté (comme motif de volonté en question). On peut en outre dire : à chaque champ pratique, qui appartient à chaque présent concret en tant que plus pratique, appartiennent toujours des valeurs et des non-valeurs de beauté, et elles appartiennent au champ universel de la raison pratique. La question est de savoir comment elles doivent y être 'évaluées' en fin de compte. On voit déjà qu'elles ne peuvent jamais être totalement éliminées. Il est également clair qu'elles sont en relation d'essence avec les 'valeurs' éventuellement différentes, les valeurs absolues, qui ont été mentionnées plus haut sous le titre des valeurs 'professionnelles', des valeurs de conscience. *Le scientifique et l'artiste appelés, travaillant par vocation, ne refuseront pas qu'on leur dise qu'ils travaillent pour le public, qui veut jouir du beau, et ainsi, en général, pour l'utilité générale, le bien commun* » (Hua 43/2 : 243-244.)

esthétique renvoie à l'idée d'un meilleur. (De même, dans la sphère des biens, nous avons le parfait, le non seulement bon, mais meilleur) »<sup>96</sup>.

La « saisie-de-valeur » est une « aperception callistique », une « ouverture d'une région de beautés particulières ». Cette ouverture renvoie au phénomène de la « *question esthétique artistique* », comme modalité d'un questionner, qu'il faut distinguer de la question de volonté (*Willensfrage*), de la question de souhait (*Wunschfrage*) ou de la question de savoir (*Wissensfrage*). La question ou « *problème esthétique artistique* » est décisive pour comprendre la dynamique et les caractéristiques essentielles de l'histoire de l'art, sa singulière finitude, ainsi que la rationalité à l'œuvre dans le champ de l'art. Parce qu'il y a des problèmes artistiques, il y a des tâches artistiques, mais ce sont des tâches infinies mais finies parce que « la beauté réside dans le fini, dans le subjectif immanent »<sup>97</sup>.

Les principes formels de l'axiologie, la loi formelle d'accroissement, de préférence, d'absorption, du quart exclu, de modalisation, etc. exposées dans les *Leçons sur l'éthique* des années antérieures aux *Idées* se trouve ici mobilisés et mises à l'épreuve de cette nouvelle exploration de la sphère esthétique, principes qui régissent la « *raison callistique* », dont le corrélat est l'idée fin de beauté, « la beauté en tant qu'idée ». Husserl précise : « *le plus beau dévalorise le moins beau 'correspondant' ; le moins beau, après que j'ai joui du plus beau, me fait ressentir un manque, son infériorité. Là où j'avais le choix, je suis maintenant insatisfait. Le beau artistique, en particulier, est une création basée sur un choix ou une évaluation du meilleur possible, et l'artiste est guidé par une idée du meilleur - appartenant à un cadre, un thème, une tâche artistique. En dehors de ce 'cadre' limitatif (et dont le sens doit être précisé), il n'y a pas de divorce, pas de meilleur et de pire (roman, drame,*

---

<sup>96</sup> Hua 43/2 : 519

<sup>97</sup> Hua 43/2 : 516.

poème lyrique), bien que le 'genre' tout entier permette ici et là une comparaison de valeur, dont il faudrait d'abord déterminer la source »<sup>98</sup>. Plus loin, il ajoute : « *c'est une 'exigence' de la 'raison' de choisir la plus grande [valeur] possible. Celui qui choisit autrement choisit de manière déraisonnable, insensée, stupide ; il choisit le moins, là où il aurait pu choisir le plus, le meilleur (ainsi, bien sûr, lorsque l'excellence est claire, évidente)* ». Il y a donc une raison esthétique, un « rationnel esthétique » et un « vrai esthétique »<sup>99</sup>.

Or, « la raison est une 'faculté systématique'. Les actes de la raison peuvent être isolés, mais ils s'organisent aussi en des structures supérieures. Un axiome logique ou mathématique est 'évident' et n'est pas très éclairant, mais il en va autrement de la théorie logique, de la théorie géométrique, du système des théories, etc. *De même dans les sphères parallèles : la diversité des valeurs esthétiques dans l'unité d'une œuvre d'art, dont la beauté se constitue en raison parfaite par de nombreuses thèses axiologiques s'organisant, se construisant les unes sur les autres et s'élevant et se réhaussant l'une l'autre. La compréhension et la jouissance vagues ne le font pas ; la sensualité secondaire doit être transformée en spontanéité systématique et ce qui n'a pas encore été pleinement mis en valeur doit être extrait des profondeurs et prédiqué. Ainsi, c'est le sujet qui se rapporte activement à l'horizon infini de la raison, à la production de valeurs systématiques toujours plus élevées, à la science, à l'art, à la création de valeurs sociales, etc. et non pas le sujet en tant que sujet d'actes individuels de la raison, qui certes a déjà une valeur considérable.* »<sup>100</sup> Ce qui assigne au sujet une tâche éthique, celle de transformer sa passivité en spontanéité.

---

<sup>98</sup> Hua 43/2 : 516-517.

<sup>99</sup> Hua 43/2 : 514

<sup>100</sup> Hua 43/2 : 511.

## L'HISTORICITE DE L'ŒUVRE D'ART

En nous fondant sur ces analyses minutieuses, nous devrions être en mesure de mieux comprendre les déclarations de la *Krisis* touchant l'histoire de l'art et l'historicité spécifique de l'œuvre d'art, par rapport à celles d'autres objets techniques d'une part, et celles des « œuvres » de l'esprit scientifiques, d'autre part. Leur enjeu principal, dans notre perspective, est de cerner les contours de la « raison esthétique » ou « callique » qui est le présupposé caché des débats au sein et entre disciplines esthétiques, le véritable « ordre caché »<sup>101</sup> de l'art.

Reprenant et détournant l'idée kantienne de « finalité sans fin » par laquelle l'auteur de la *Critique de la faculté de juger* caractérise la beauté, et plus largement toute « chose » manifestant, pour la réflexion, une qualité esthétique (sublime, jolie, charmante...), Husserl envisage l'histoire de l'art comme un processus transgénérationnel d'historicisation, impliquant par conséquent la constitution intersubjective d'une « tradition » (transmission) et d'une « communication » (mise-en-commun, avec ses moments de socialisation, des distributions de rôle et interactions que la sociologie explore).

Alors que Panofsky commence par assigner une problématique à l'histoire de l'art fondée sur une série de couple d'opposés, de concepts fondamentaux (*forme/plénitude*), dont dérivent des problèmes fondamentaux<sup>102</sup>, et dont la déduction transcendantale est supposée acquise, Husserl s'efforce plutôt de dégager

---

<sup>101</sup> Pour reprendre le célèbre titre d'Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art, Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, 1967, tr. Fr. F. Lacoue-Labarthe et C. Nancy, Gallimard, 1976 ; qui affirme explicitement que cet ordre caché est celui d'une raison à l'œuvre dans la substructure d'un univers apparemment chaotique.

<sup>102</sup> Panofsky, « Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Contribution au débat sur la possibilité de « concepts fondamentaux de la science de l'art », trad. fr. P. Rusch, in *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales*, 6 : 2010, p. 3-4. Selon un schéma constructif typiquement néo-kantien, l'apriori est conceptuel

*l'a priori* de l'historicité comme telle, un *a priori* corrélationnel<sup>103</sup>. C'est pourquoi, outre les problèmes de constitution de la base documentaire et de son exploitation à des fins de connaissance historique, la phénoménologie doit aborder le problème de l'historicisation en tant que telle, celle-ci implique la formation de « traditions », comme processus intersubjectifs de « transmission générationnelle ». Corrélativement, ces processus supposent comme condition de possibilité la formation de dispositions et d'habitus, ainsi que la « sédimentation du sens » dans des objectités (*Dokumentierung*) consistant, d'un point de vue subjectif constituant, en la *conversion noématique* d'une intentionnalité initialement noétique. Cette conversion du noétique en noématique est au fondement de l'énigme des processus de symbolisation et, plus largement, de phénomènes de médiations et structures de renvoi (écriture, images, expression, etc.), sans qu'il faille en exclure dans les niveaux plus élémentaires et supposément pré-culturels, la constitution de traces *comme indices*, donc de données perceptibles, en porteur de médiation (*Mittlebarkeit*)<sup>104</sup>.

Telle est le cadre général, dans lequel se trouve posé le parallèle de l'art et de la science, tous deux envisagés comme des « activités professionnels », des « *Berufen* », et éventuellement des professions à vocation (*Beruf auf Rufung*), sur le sol du monde de la vie, de la *Lebenswelt*. L'utilité d'une telle stratégie par rapport à une approche trop directe de l'histoire des sciences ou de l'art est de ne pas se laisser emprisonner dans une vision objectiviste qui tend à effacer, ou à psychologiser (naturaliser), l'activité subjective constituante, une subjectivité en fonction dans la production d'œuvres. Loin de dissoudre l'activité concrète de l'art ou de la science dans

---

<sup>103</sup> Le germe s'en trouve dans l'élaboration de la notion d' « histoire transcendante » dont la cellule rythmique réside dans ce que nous avons nommé , « génoème », en nous fondant sur les *Leçons sur la synthèse passive* », génoème qui consiste non seulement dans la double conversion – au plan de la passivité – conversion du noétique en noématique, et incorporation, intégration du « comment » ou *quomodo* (*im Wie*) en constituant du « quoi » ou « ce que » ou *quid* (*als Was*), ou, comme c'est le cas pour l'objet esthétique, ou, encore les objets mathématiques, en *quid*.

<sup>104</sup> Cela confirme, s'il en était besoin, l'importance d'une anthropologie de la « ligne » pour une histoire de l'art et de la technique, comme l'a superbement développée Tim Ingold, dans *Une brève histoire des lignes*, trad. fr. par Sophie Renaud, Zones Sensibles, 2011-2013, Douzième édition augmentée, 2022.

l'abstraction d'une théorie en apesanteur, le fait d'envisager ces activités intersubjectives socialisées sur le terrain du monde de la vie et dans le cadre de l'*a priori* *corrélational* (noético-noématique), permet d'aborder la dimension transcendante de ce qu'on appelle technique. On est ainsi en mesure de discerner, dans les attendus transcendants de la révolution galiléenne, une rupture au sein de la *technè* qui affecte toutes les sphères de l'activité, aussi bien les sciences que les arts, et parmi les sciences non seulement la physique et les sciences de la nature, mais l'ensemble des sciences formelles, à commencer par les mathématiques elles-mêmes. De même que la naissance de la géométrie suppose une mutation au sein de la technique, par idéalisation des processus de mesure (on peut affiner une ligne jusqu'à la rendre sans épaisseur, on peut prolonger une ligne à l'infini, une ligne droite peut être a priori tirée entre deux points quelconques, etc.), une scission au sein de la *technè* survient, qui est une scission au sein de l'eidétique liée à ce que Husserl nomme *algébrisation*. Les lignes, comme on le voit dans la géométrie de Descartes, revêtent une portée sans commune mesure avec celle de la géométrie ancienne. La théorie cartésienne renferme déjà l'analyse et la représentation par systèmes de coordonnées, et annonce la géométrie algébrique moderne ainsi que la diagrammatique<sup>105</sup>.

Cette révolution a pour conséquence que la « subjectivité » devient paradoxalement et simultanément le nom et la solution du problème de l'épistémè moderne. Le problème de la connaissance scientifique se pose en termes nouveaux, ceux de l'objectivité. La révolution scientifique s'interprète ainsi, à tort, comme *élimination* de toute subjectivité, ce qui marque le début de l'objectivisme ou naturalisme moderne, qui dans sa variante ultime débouche sur les formes de positivisme qui se succèdent entre le XIXe siècle et nos jours. En dépit du refoulement

---

<sup>105</sup> La théorie formelle de l'ordre (sans mesure) comme la généalogie formelle des *Regulae* donnée en exemple par Descartes est quant à elle un échantillon de théorie des graphes.

de la subjectivité constituante, cette subjectivité constituante ne cesse d'insister, cependant, au cours de l'histoire de la philosophie moderne, sous la forme d'un fantôme métaphysique (les différents *cogito* transcendants) et de la série parallèle des variantes diverses de psychologisme empiriste ou psychologisme transcendantal (de Locke à Brentano, en passant par Kant et les diverses théories transcendantales qui lui succèdent). La phénoménologie transcendantale représente une ultime tentative pour réactiver le *cogito*, en y cherchant les racines de la crise dont le symptôme en art est le réalisme (ou positivisme).

Dans le retour husserlien au *cogito*, la technique et par suite l'art représentent donc des questions centrales. Mais elle ne saurait être envisagée dans les cadres usuels de l'histoire de l'art ou de l'anthropologie, aussi essentielle que soit leur contribution. Le défi pour la phénoménologie est de tenter d'élucider de manière fine et différenciée une authentique ergologie transcendantale, c'est-à-dire d'analyser et de comprendre les articulations propres des activités subjectives constituantes dans le cadre de l'a priori corrélationnel<sup>106</sup> : à savoir une élucidation effective de la subjectivité à l'œuvre dans la technique, sans se contenter de vagues analogies, et de donner ainsi un lexique précis aux sciences empiriques qui interprètent l'activité constituante en termes des « produits » de cette constitution, ou développent des analogies non systématiques.

Contre l'unilatéralisme de l'attitude « objectiviste » incapable de comprendre les points qui précèdent, une nouvelle tâche s'impose à la philosophie : éclairer une mutation survenue au sein du monde de la vie et de l'univers de la technique, qui a fini par imposer à l'intelligence philosophique ces œillères, comme des prothèses gnoéséologiques qui, en tant qu'habitus, sont devenues une seconde nature. Le point

---

<sup>106</sup> Edmund, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* (ed.) Walter Biemel. Husserliana, Band VI. The Hague: Martinus Nijhoff, 1950, p. 113. (= Hua 6 : 113)

de vue transcendantal correctement compris développe une *hypersensibilité* aux stratifications de sens et donc à l'historicité (transcendantale et empirique). En s'incorporant des techniques d'écriture, d'observation ou de mesure, les sciences deviennent elles-mêmes hautement techniques, acquièrent un sens nouveau théorique, produisent une scission au sein de la technique : des techniques homogènes incorporant dans leur sens d'être l'opérativité de la science moderne mathématisée et instrumentée, se distinguent radicalement des beaux-arts et de l'artisanat<sup>107</sup>.

La critique de la raison (logique, pratique et esthétique) que poursuit la phénoménologie transcendantale est donc vouée à l'échec si elle ne prend pas en compte la subjectivité<sup>108</sup>. En accord avec les exigences élémentaires de l'histoire de l'art, une telle approche de la subjectivité n'a de sens qu'à la penser dans son articulation avec le « contexte ». Mais que veut-dire contextualiser d'un point de vue phénoménologique transcendantal ? Cela renvoie à la thématique des modalisations, de la motivation et de l'historicisation. Or ici se manifeste une distinction essentielle entre science et art. Elle tient à la différence de statut de leurs « productions ». Alors que, comme l'avait clairement aperçu Descartes, chaque vérité scientifique sert à en établir d'autres, ce qui suppose qu'elle se convertisse instantanément en « moyen » (en règle) en vue d'une autre fin (une autre vérité)<sup>109</sup>, l'œuvre d'art peut certes inspirer, déclencher des processus divers chez le spectateur ou l'artiste, mais elle reste une « fin en soi ». L'œuvre d'art trouve sa fin en soi-même et est donc finie.

---

<sup>107</sup> Hua 6 : 197.

<sup>108</sup> Hua 6 : 505.

<sup>109</sup> Descartes *Discours de la méthode, Pour conduire la raison, et chercher la vérité dans les sciences*, éd. AT. Tome VI, Paris, Vrin, 1996, p. 20-21. Sur ces questions de conversion du logique en opératoire : « *Locus communis*. De la crise des sciences à l'analytique de l'évidence technique. », *In difesa dell'uomo*, volume de l'Accademia Vivarium Nostrum, à Frascati, Rome, sous la responsabilité de L. Miraglia, L. Boi, L. Maffei, U. Curi, *In Difesa dell'Umano, Problemi e Prospettive*, 2022, p. 1003-1036.

De là découlent les profils singuliers et les rythmes de développement spécifiques de l'histoire des sciences et de l'histoire de l'art et de la technique. L'un est infini, tandis que l'autre est fini, quand bien même le second pas plus que le premier n'ont de fin assignable. Corrélativement : la subjectivité vouée à des tâches infinies, porteuse de la science, est de droit, sinon de fait, une *subjectivité infinie* ; celle de l'art, que ce soit dans la destination de l'œuvre ou dans sa production, même si l'histoire de l'art est elle-même sans fin, est *par essence* une subjectivité finie.

Cette distinction extrêmement générale et pauvre en première approche est cruciale pour la constitution de la discipline nommée « histoire de l'art », elle ne l'est pas moins pour une « théorie de l'art » cherchant à se constituer en « science de l'art », car cette dernière ne peut pas davantage faire l'économie de l'historicité de son objet. L'élucidation épistémologique de la constitution d'une discipline historique doit par ailleurs rendre compte de l'opération (*Leistung*) subjective sous-jacente par laquelle l'historien s'élève à la conscience historique. Comme nous le rappelle Husserl, cette « formation » de l'esprit n'a de sens qu'à présupposer une histoire universelle humaine et, corrélativement, une compréhension du processus de « *déposition* » du sens (*Dokumentierung*) que présuppose le travail de « documentation » et de « contextualisation » mis en œuvre par l'histoire critique<sup>110</sup>.

Ces analyses se trouvent approfondies et précisées dans des textes contemporains publiés dans le volume 29 des *Gesammelte Werke* ; Husserl y approfondit l'analyse des relations entre historicité et générativité<sup>111</sup>. L'historicité de toute activité culturelle suppose une transmission inter- et transgénérationnelle. Les distinctions et le parallèle entre œuvres d'art et écrits scientifiques respectivement

---

<sup>110</sup> Cette « opération » que les historiens rencontrent dans leur réflexion épistémologique (Bloch, De Certeau, Marrou, Aron, etc.) fait l'objet d'analyse dans E. Husserl, « Sur la méthode de la considération historique. Notes pour un projet de suite à la *Krisis* », de E. Husserl, Texte N° 21, *Husserliana* XXIX, pp. 227-244, *Alter, Revue de phénoménologie*, n° 8, 2000, pp. 267-284.

<sup>111</sup> Husserl, *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Ergänzungsband: Texte aus dem Nachlass 1934-1937*, Husserliana Band XXIX, Kluwer, Dordrecht, 1993, p. 57-59. (Hua 29 : 57-59)

que nous venons de voir doivent y sont plus nettement envisagées dans la perspective de la « *traditionalisation* » et de la générativité, que dans la *Krisis*. Celles-ci s'effectuent elles-mêmes au sein d'autres traditions et histoires. Le technicien, savant ou artiste, en tant que personne et en tant que professionnel, fait lui-même partie du « sens constitué » et transmis. Mais tandis qu'on peut éliminer (par abstraction) le technicien et le savant de son produit, qui conserve son sens en dépit de cet anonymat, l'artiste ou l'artisan en des modalités diverses ne peuvent être écartés de l'interprétation et de la communication du sens de leur « œuvre ». À la différence des sciences qui sont délibérément anonymes, l'anonymat en art est toujours possible, mais il est accidentel et contingent, tandis qu'il est structurel et essentiel dans le premier cas.

Il y a donc un « *lien intérieur* » à l'œuvre et à la traditionalisation, un lien à comprendre dans le cadre de l'a priori corrélationnel. Se trouvent ainsi élucidés, phénoménologiquement, à la fois le phénomène banalement connu sous le titre d'« influence », mais aussi le statut d'idéalité liée de certaines productions culturelles, enfin le lien de « motivation », qui va constituer dès lors une notion centrale de la phénoménologie de la constitution intersubjective. Or motivation et influence sont impensables sans médiation, donc l'existence de certaines relations de moyen à fin. Sans pouvoir nous y appesantir, rappelons que contrairement à ce qu'a cru Kant à un moment, ces rapports de moyen à fin ne sont pas analytiques, mais bel et bien synthétiques. Husserl critique cette méprise de Kant dans les leçons sur l'éthique<sup>112</sup>. La motivation est elle-même une connexion synthétique, dans laquelle les œuvres techniques interviennent comme des médiations. Elles sont donc à la fois fins et moyens. Prises au sein d'une culture, en particulier nationale, les œuvres constituent

---

<sup>112</sup> Mais, c'est ce dont Kant se rend compte lui-même dans la *Troisième critique*, comme l'attestent l'introduction et la modification qu'il opère au sein des impératifs. En particulier la distinction entre impératifs techniques et impératifs de la prudence. La notion d'impératif technique et donc de technique, au sens subjectif transcendantal, s'en trouve modifiée. Voir introduction à la traduction des *Leçons sur l'éthique et la théorie de la valeur*, *op. cit.*

des « moyens » et leur finalité, se trouver alors bornée, limitée. Comme nous le constatons plus haut, c'est en cette *liaison synthétique* que résident les spécificités d'une « volonté d'art ». Les rapports de « moyens-fins » qui intervenaient dans le parallèle de la *Krisis* sont repris ici.

Il est possible de proposer une caractérisation plus fine de l'historicité de l'œuvre d'art, tenant compte des « usages » multiples dont elle est susceptible. L'art est une culture finie, elle est un infini dans l'horizon fini du « national ». La science est une culture infinie, dans un horizon infini transnational<sup>113</sup>. Si nous nous tournons vers le processus de constitution de ce sens comme sens « communicable » partageable, nous observons les différences suivantes. À la différence de la science, toute technique, parce qu'elle ne pose qu'une idéalité liée, contextualisée et finie, s'inscrit dans un horizon de « communautisation » finie, d'une tradition finie du point de vue de la synthèse de connexion (*Zusammenhang*) moyen-fin. Et cela vaut pour tout art supérieur ; artisanat et beaux-arts. Toute œuvre d'art porte certes une fin en soi et n'est pas moyen en vue d'une autre fin. Cela revient donc à reconnaître le caractère absolu de l'œuvre d'art (comme de la personne). La science en revanche appartient à une humanité infinie. Aucune théorie ou proposition scientifique ne constitue une fin en soi, un absolu. Mais toute prestation scientifique s'inscrit dans le cadre d'un travail d'une humanité infinie<sup>114</sup>.

Quelles sont les conséquences de ces considérations sur la science ou théorie de l'art. Toute science de l'art qui cherche à inscrire l'art dans un horizon infini, ne serait-ce que méthodologiquement, alors que thématiquement, elle considère toute œuvre d'art et toute époque de l'art comme finies, historiquement déterminée, se trouve dans une situation paradoxale. En transformant l'art comme thème d'une science

---

<sup>113</sup> Hua 29 : 283-291.

<sup>114</sup> Hua 29 : 283-291.

possible (iconologie, théorie de l'art, sémiologie, ou autre) l'humanité est invitée, par-delà le piège de l'objectivisme et du relativisme (historicisme) à s'élever à la pure considération de l'art comme appartenant à l'horizon d'une humanité infinie.

Cette tentative peut alimenter une vision de l'histoire universelle dont l'une des variantes correspond à l'esthétisme. Cette approche se profile chez Schopenhauer en raison de son pessimisme et se radicalise chez Nietzsche. Cet esthétisme s'inverse éventuellement en crise sceptique ou en relativisme à l'égard de toute norme absolue, y compris esthétique.

Sursaut face à cette situation, les considérations husserliennes retrouvent leur portée véritable. Comme nous l'avons aperçu précédemment, la délimitation de l'expérience esthétique au sein du phénomène artistique poursuit un objectif qui est de soustraire l'histoire à l'historicisme ou au relativisme, en exhumant la raison cachée et finie à l'œuvre dans cette activité humaine. L'objectif, en dépit de telle ou telle déclaration de Husserl, n'est cependant pas de proposer une « norme du goût »<sup>115</sup> ou une hiérarchisation des styles, mais de comprendre les fondements de la normation (*Normierung*) en art et en esthétique, telle qu'elle s'est produite historiquement.

L'ensemble de cette problématique se résume en celle du « progrès de l'art ». Quel sens y a-t-il à parler de progrès de l'art ? Les disciplines esthétiques nous apprennent à nous défaire de cette vision naïve de l'art. La notion de progrès n'a de sens qu'à envisager que l'art comme la technique ou la science affrontent des problèmes qu'il se propose de résoudre. Seulement, la nature des problèmes, les connexions entre problèmes artistiques hétérogènes et la portée de chaque solution diffèrent de celles de celles qui valent pour la science et les techniques, en raison

---

<sup>115</sup>Lobo, « Relativity of Taste without Relativism. An Introduction to Phenomenology of Aesthetic Experience », *Miscellanea, Antropologica & Sociologica*, 2018, Tom 20, Varsovie, 46-81

précisément de la dimension esthétique dont nous envisageons ici l'historicisation paradoxale. Dans différents registres, des *optima* sont atteints par des pratiques artistiques spécifiques (grands modes d'expression, genres artistiques, poétiques, musicaux, formes, etc. etc.)<sup>116</sup>. Ces maxima ou optima axiologiques peuvent subir une modification de sens du fait de certaines mutations techniques, par exemple, l'apparition de procédés de reproduction qui « trivialisent » en quelque sorte les œuvres et les « beautés » ainsi produites<sup>117</sup>. Les problèmes artistiques appellent des solutions. En cela, la situation ne diffère pas de celle des sciences, en particulier des mathématiques, où « *une solution générale à un problème englobe une infinité de problèmes particuliers, dont la solution particulière n'a plus aucun mérite* »<sup>118</sup>. Les solutions peuvent être de portée plus ou moins longue, mais, et là réside la racine de la forme d'historicité propre à l'art ; ce dernier est enfermé dans des *problèmes particuliers* auxquels elle propose des *solutions particulières*.

Il n'en reste pas moins que nous avons sur le plan proprement esthétique un *analogon* de ce qui vaut dans le domaine scientifique, d'où le caractère de finitude *sans fin* évoqué plus haut. En un autre sens, on doit reconnaître une « infinité des problèmes artistiques et du monde de la beauté. » Certes « dans l'art, il n'y a pas de problème général avec une solution générale correspondante, *mais il y a la possibilité*

---

<sup>116</sup> « Beautés spéciales de même niveau, différents poèmes lyriques également achevés, etc. Chacun, en étant considéré comme beau par excellence, est conçu comme un optimum qui ne laisse aucun défaut sensible, qui ne renvoie donc à aucun élément supérieur qui serait véritablement beau par rapport à lui ». Hua 43/2 : 517.

<sup>117</sup> « Une certaine dévalorisation de la beauté pure par la trivialisatoin du fait que, dans l'essence, le même type de beauté peut être réalisé en exemplaires toujours nouveaux, mais pas 'individuellement identiques' (reproduction). » Hua 43/2 : 517.

<sup>118</sup> Cf. à ce propos la typologie des problèmes mathématiques proposée par Jean Dieudonné, « Mathématiques vides et mathématiques significatives », in *Penser les mathématiques*, Paris, Point Seuil, 1982, p. 25-29. Les problèmes qui restent posés (typiquement les conjectures non résolues). Les problèmes résolus, mais sans fécondité particulière. Les problèmes dont la résolution entraîne l'invention d'une méthode ; cette conversion opératoire correspond à ce qu'envisageait Descartes sous le titre de méthode. Enfin les problèmes qui ouvrent des champs nouveaux (aussi bien sur le plan des idées ou domaines mathématiques que des méthodes), l'un des exemples en donné par la recherche d'une explication aux résolutions des équations de degré  $n$ , que l'on parvenait à calculer mais sans chercher la raison pour laquelle le nombre de racines correspondait au degré de l'équation. La résolution de ce problème a poussé les algébristes à penser en termes d'opération et de théorie des groupes (voir op. cit., p. 29).

*de contempler*, dans un cas particulier de beauté, le *type* du problème et le *type* d'innombrables beautés particulières et de particularités du 'même' problème. C'est ainsi qu'un grand artiste ouvre la voie, ouvre une région de beautés particulières dont on se lasse pourtant. » Par ailleurs, du côté de l'amateur d'art : « on exige de nouveaux problèmes, de nouveaux types de beauté, que l'on puisse à nouveau comprendre de manière vivante et primitive et 'savourer' dans la joie ». Le moteur essentiel de l'histoire de l'art, expliquant l'apparition de problèmes nouveaux, est indiqué en passant ; il tient au caractère affectif de l'expérience esthétique qui à la fois le condamne à la finitude et à cette infinitude. Ce moteur est la lassitude. C'est elle qui pousse au renouvellement et à l'ouverture de nouveaux problèmes artistiques.

La perspective historique sur l'art est cependant différente de celle de l'amateur d'art ou le spectateur d'art « contemporain » à l'art de son temps. Qu'en est-il de l'amateur d'art en tant qu'historien d'art ? Telle est la question que nous devons aborder à présent, pour mesurer la portée d'une approche phénoménologique de l'expérience esthétique pour les disciplines esthétiques. Il faut pour cela examiner l'« appréciation historique » comme « joie dans la connaissance esthétique dans le retour à l'origine des différents problèmes et solutions esthétiques, dans la compréhension et l'empathie originellement vivantes et dans la nouvelle jouissance esthétique de l'ancien ». Comme l'exige Riegl selon Pächt, l'historien d'art ne doit pas se contenter d'une connaissance « verbale » (intellectuelle) des goûts du passé, il doit être neutre pour ne pas juger et apprécier à l'aune d'un goût et la transformer en norme absolue ; mais il ne peut pas davantage parachever son travail s'il n'arrive à réactiver par empathie une expérience esthétique conforme à ce qu'étaient l'appréciation et le goût de l'époque. Ce qui rejoint la perspective de Husserl :

« *L'amateur d'art en tant qu'historien de l'art, n'a pas de goût fixé dans le temps, mais a en lui non seulement la connaissance de l'histoire, quelque chose*

comme un savoir verbal et un savoir matériel, mais, en tant que véritable connaisseur de l'histoire de l'art, il a décidé (comme condition nécessaire) de comprendre intuitivement le goût de tous les âges et les appréciations artistiques de tous les âges, et a reproduit en lui le développement de la succession des étapes des figures du goût. Il comprend chaque goût, comme chaque œuvre particulière d'une époque, en le vivant en lui, en le reproduisant en lui, en le développant, il le comprend à partir du développement qu'il doit avoir développé en lui-même et dans son goût, etc. »<sup>119</sup>.

L'approche du développement historique des arts par problème-et-solution revêt ici toute son importance. Elle nous contraint à considérer la dimension cachée de l'art comme celle d'une rationalité à œuvre. « C'est la seule raison pour laquelle il est question de problèmes et de solutions ». La science de l'art « est une sphère de la raison, de l'activité, de l'action créatrice, orientée vers la réalisation d'idées ». De nouveau, le parallèle ressurgit : il y a une rationalité à l'œuvre dans l'art comme dans « la connaissance scientifique », qu'il s'agisse de physique ou de science esthétique comme « science callistique ». Les productions de l'art sont plutôt comparables aux vérités scientifiques, qu'il faut distinguer des traités ou ouvrages scientifiques qui les exposent et consignent. Mais les livres sont comme les œuvres d'art des biens (de consommation), les vérités ou les théories, non.

Il faut donc distinguer dans l'œuvre d'art ce qui en fait un bien soumis aux aléas des choses consommables et ce qui en fait un produit supra-temporel. En tant que « bien », l'œuvre d'art est une chose, qui n'est pas en elle-même belle. La beauté concerne uniquement l'« image » ou « l'être supra-temporel » qui s'y expose. Dans les arts plastiques, les « contenus » figurables et appréciables dans le plaisir esthétique sont en eux-mêmes supra-temporels, comme les théories ou les vérités

---

<sup>119</sup> Hua 43/2 : 518.

scientifiques, et cela quand bien même leur « modèle » ou « objet » respectif est temporel. L'instant et l'aspect *optimum* d'un sourire ou d'un geste éphémère deviennent ainsi supra-temporels, comme la nouvelle qu'on peut lire de manière répétée<sup>120</sup>. « Les constructions de la science sont elles aussi hors du temps. Les livres sont des biens, mais pas les théories. Ce sont des produits de la connaissance, mais des produits intemporels. Ce sont des vérités (ou des faussetés). ».

## ICONOGRAPHIE :

**Figure 1** : Rafael : *Madonna Sixtina* (Gemäldegalerie Alter Meister, Dresden, 1513-14. Óleo sobre lienzo, 265 x 196 cm). [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:RAFAEL -  
\\_Madonna Sixtina \(Gem%C3%A4ldegalerie Alter Meister, Dresden, 1513-  
14. %C3%93leo sobre lienzo, 265 x 196 cm\).jpg#filelinks](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_(Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister,_Dresden,_1513-14._%C3%93leo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm).jpg#filelinks)

**Figure 2** : *Mélancolie* de Dürer  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/D%C3%BCrer\\_Melancholia\\_I.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/D%C3%BCrer_Melancholia_I.jpg)

**Figure 3** : Dürer, *Le Diable, le Chevalier et la mort*  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Chevalier, la Mort et le Diable#/media/Fichier:Albrecht D%C3%BCrer, Knight, Death and Devil, 1513, NGA 6637.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Chevalier,_la_Mort_et_le_Diable#/media/Fichier:Albrecht_D%C3%BCrer,_Knight,_Death_and_Devil,_1513,_NGA_6637.jpg)

**Figure 4** : Transfiguration de Raphaël  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Transfiguration \(Rapha%C3%ABl\)#/media/Fichier:Tr  
ansfiguration Raphael.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Transfiguration_(Rapha%C3%ABl)#/media/Fichier:Transfiguration_Raphael.jpg)

**Figure 5**: Tondo Pitti (1504-1505)  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Tondo\\_Pitti#/media/Fichier:Pitti Tondo \(casting in Pus  
hkin museum\) by shakko\\_01.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tondo_Pitti#/media/Fichier:Pitti_Tondo_(casting_in_Pushkin_museum)_by_shakko_01.jpg)

---

<sup>120</sup> L'art crée des 'images', des 'figures imaginaires', mais pas au point de créer des réalités possibles qui plairaient en tant que telles, qui seraient 'bonnes'. Ce n'est que dans la mesure où l'art produit des choses susceptibles d'éveiller des 'représentations imaginaires' qu'il produit également des biens. *La chose-œuvre-d'art est un bien*, mais elle n'est pas elle-même le beau ; mais ce qui est beau, c'est l'image, qui est un être *supra-temporel*, même si elle est l'image de quelque chose de temporel (c'est pourquoi la nouvelle n'est qu'une fois, même si elle n'est lue de manière répétée).

**Figure 5bis** : Reproduction d'un marbre de Michel-Ange représentant une Vierge à l'enfant

**Figure 5ter** : Tondo Taddei (Mai 1504)

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Tondo\\_Taddei#/media/Fichier:Taddei\\_Tondo.JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tondo_Taddei#/media/Fichier:Taddei_Tondo.JPG)