

PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES

REVUE IVOIRIENNE DE PHILOSOPHIE ET DE SCIENCES HUMAINES



Volume VI - Numéro 11 Septembre 2016 ISSN : 2313-7908
N° DEPOT LEGAL 13196 du 16 Septembre 2016

PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES

Revue Ivoirienne de Philosophie et de Sciences Humaines

Directeur de Publication : Prof. Doh Ludovic FIÉ

Boîte postale : 01 BP V18 ABIDJAN 01

Tél : (+225) 03 01 08 85

(+225) 03 47 11 75

(+225) 01 83 41 83

E-mail : **administration@perspectivesphilosophiques.net**

Site internet : [http:// perspectivesphilosophiques.net](http://perspectivesphilosophiques.net)

ISSN : 2313-7908

N° DEPOT LEGAL 13196 du 16 Septembre 2016

ADMINISTRATION DE LA REVUE PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES

Directeur de publication : **Prof. Doh Ludovic FIÉ**, Professeur des Universités
Rédacteur en chef : **Dr. N'dri Marcel KOUASSI**, Maître de Conférences
Rédacteur en chef Adjoint : **Dr. Assouma BAMB**A, Maître de Conférences

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Prof. Aka Landry KOMÉNAN, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Antoine KOUAKOU, Professeur des Universités, Métaphysique et Éthique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Ayénon Ignace YAPI, Professeur des Universités, Histoire et Philosophie des sciences, Université Alassane OUATTARA.
Prof. Azoumana OUATTARA, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Catherine COLLOBERT, Professeur des Universités, Philosophie Antique, Université d'Ottawa
Prof. Daniel TANGUAY, Professeur des Universités, Philosophie Politique et Sociale, Université d'Ottawa
Prof. David Musa SORO, Professeur des Universités, Philosophie ancienne, Université Alassane OUATTARA
Prof. Doh Ludovic FIÉ, Professeur des Universités, Théorie critique et Philosophie de l'art, Université Alassane OUATTARA
Prof. Henri BAH, Professeur des Universités, Métaphysique et Droits de l'Homme, Université Alassane OUATTARA
Prof. Issiaka-P. Latoundji LALEYE, Professeur des Universités, Épistémologie et Anthropologie, Université Gaston Berger, Sénégal
Prof. Jean Gobert TANOH, Professeur des Universités, Métaphysique et Théologie, Université Alassane OUATTARA
Prof. Kouassi Edmond YAO, Professeur des Universités, Philosophie politique et sociale, Université Alassane OUATTARA
Prof. Lazare Marcellin POAMÉ, Professeur des Universités, Bioéthique et Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA
Prof. Mahamadé SAVADOGO, Professeur des universités, Philosophie morale et politique, Histoire de la Philosophie moderne et contemporaine, Université de Ouagadougou
Dr. N'Dri Marcel KOUASSI, Maître de Conférences, Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA
Prof. Samba DIAKITÉ, Professeur des Universités, Études africaines, Université Alassane OUATTARA
Prof. Yahot CHRISTOPHE, Professeur des Universités, Métaphysique, Université Alassane OUATTARA

COMITÉ DE LECTURE

Prof. Ayénon Ignace YAPI, Professeur des Universités, Histoire et Philosophie des sciences, Université Alassane OUATTARA
Prof. Azoumana OUATTARA, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Catherine COLLOBERT, Professeur des Universités, Philosophie Antique, Université d'Ottawa
Prof. Daniel TANGUAY, Professeur des Universités, Philosophie Politique et Sociale, Université d'Ottawa
Prof. Doh Ludovic FIÉ, Professeur des Universités, Théorie critique et Philosophie de l'art, Université Alassane OUATTARA
Prof. Henri BAH, Professeur des Universités, Métaphysique et Droits de l'Homme, Université Alassane OUATTARA
Prof. Issiaka-P. Latoundji LALEYE, Professeur des Universités, Épistémologie et Anthropologie, Université Gaston Berger, Sénégal
Prof. Kouassi Edmond YAO, Professeur des Universités, Philosophie politique et sociale, Université Alassane OUATTARA
Prof. Lazare Marcellin POAMÉ, Professeur des Universités, Bioéthique et Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA
Prof. Mahamadé SAVADOGO, Professeur des universités, Philosophie morale et politique, Histoire de la Philosophie moderne et contemporaine, Université de Ouagadougou
Prof. Samba DIAKITÉ, Professeur des Universités, Études africaines, Université Alassane OUATTARA
Prof. Yahot CHRISTOPHE, Professeur des Universités, Métaphysique, Université Alassane OUATTARA

COMITÉ DE RÉDACTION

Dr. Abou SANGARÉ, Maître de Conférence
Dr. Donisongui SORO, Maître de Conférences
Dr Alexis KOFFI KOFFI, Maître-Assistant
Dr. Kouma YOUSSOUF, Maître de Conférences
Dr. Lucien BIAGNÉ, Maître de Conférences
Dr. Nicolas Kolotioloma YEO, Maître-Assistant
Dr. Steven BROU, Maître de Conférences
Secrétaire de rédaction : **Dr. Blé Sylvère KOUAHO**, Maître de Conférences
Trésorier : **Dr. Grégoire TRAORÉ**, Maître de Conférences
Responsable de la diffusion : **Prof. Antoine KOUAKOU**, Professeur des Universités

SOMMAIRE

1. Des écrits de Platon : Dialogues ou monologues ?, Kolotioloma Nicolas YÉO.....	1
2. De l'utilité sociale de la philosophie : Kant et la responsabilité irénique du philosophe, Amidou KONÉ.....	20
3. La musique entre jouissance et concept chez Hegel, Alain Casimir ZONGO	41
4. Éducation et élitisme chez Friedrich Nietzsche, Désiré ANY Hobido.....	63
5. Influence de la culture hébraïque dans la théorie freudienne de la religion, Kanda Nina Lily Mahan N'GUESSAN.....	81
6. Sensibilité, imagination et réalité : au cœur de l'esthétique philosophique, Mounkaïla Abdo Laouali SERKI	96
7. Démocratie et réenchantement du monde : les avatars de la sortie du religieux, Octave Nicoué BROOHM	113
8. De la conservation de soi à la perte de soi chez Habermas, Adjo Apolline NIANGORAN	136

LIGNE ÉDITORIALE

L'univers de la recherche ne trouve sa sève nourricière que par l'existence de revues universitaires et scientifiques animées ou alimentées, en général, par les Enseignants-Chercheurs. Le Département de Philosophie de l'Université de Bouaké, conscient de l'exigence de productions scientifiques par lesquelles tout universitaire correspond et répond à l'appel de la pensée, vient corroborer cette évidence avec l'avènement de *Perspectives Philosophiques*. En ce sens, *Perspectives Philosophiques* n'est ni une revue de plus ni une revue en plus dans l'univers des revues universitaires.

Dans le vaste champ des revues en effet, il n'est pas besoin de faire remarquer que chacune d'elles, à partir de son orientation, « cultive » des aspects précis du divers phénoménal conçu comme ensemble de problèmes dont ladite revue a pour tâche essentielle de débattre. Ce faire particulier proposé en constitue la spécificité. Aussi, *Perspectives Philosophiques*, en son lieu de surgissement comme « autre », envisagée dans le monde en sa totalité, ne se justifie-t-elle pas par le souci d'axer la recherche sur la philosophie pour l'élargir aux sciences humaines ?

Comme le suggère son logo, *perspectives philosophiques* met en relief la posture du penseur ayant les mains croisées, et devant faire face à une préoccupation d'ordre géographique, historique, linguistique, littéraire, philosophique, psychologique, sociologique, etc.

Ces préoccupations si nombreuses, symbolisées par une kyrielle de ramifications s'enchevêtrant les unes les autres, montrent ostensiblement l'effectivité d'une interdisciplinarité, d'un décroisement des espaces du savoir, gage d'un progrès certain. Ce décroisement qui s'inscrit dans une dynamique infinitiste, est marqué par l'ouverture vers un horizon dégagé, clairsemé, vers une perspective comprise non seulement comme capacité du penseur à aborder, sous plusieurs angles, la complexité des questions, des

préoccupations à analyser objectivement, mais aussi comme probables horizons dans la quête effrénée de la vérité qui se dit faussement au singulier parce que réellement plurielle.

Perspectives Philosophiques est une revue du Département de philosophie de l'Université de Bouaké. Revue numérique en français et en anglais, *Perspectives Philosophiques* est conçue comme un outil de diffusion de la production scientifique en philosophie et en sciences humaines. Cette revue universitaire à comité scientifique international, proposant études et débats philosophiques, se veut par ailleurs, lieu de recherche pour une approche transdisciplinaire, de croisements d'idées afin de favoriser le franchissement des frontières. Autrement dit, elle veut œuvrer à l'ouverture des espaces gnoséologiques et cognitifs en posant des passerelles entre différentes régionalités du savoir. C'est ainsi qu'elle met en dialogue les sciences humaines et la réflexion philosophique et entend garantir un pluralisme de points de vues. La revue publie différents articles, essais, comptes rendus de lecture, textes de référence originaux et inédits.

Le comité de rédaction

**SENSIBILITÉ, IMAGINATION ET RÉALITÉ : AU CŒUR DE L'ESTHÉTIQUE
PHILOSOPHIQUE**

Mounkaïla Abdo Laouali SERKI

Université Abdou Moumouni de Niamey (Niger)

abdoserki@yahoo.fr

RÉSUMÉ :

Principaux facteurs et instruments essentiels de la création artistique et de l'avènement du plaisir esthétique, la sensibilité et l'imagination sous-tendent de part en part le travail de l'artiste. Celui-ci vise à produire, en s'inscrivant dans une logique de violation de la réalité immédiate, des œuvres, avant tout, destinées à la contemplation par le biais des organes des sens. Sans perdre de vue l'importance historique de ces concepts, le présent article analyse successivement le caractère laborieux du processus de « relégitimation » de la sensibilité et de l'imagination, avant de mettre l'accent sur le lien dialectique existant entre l'image et le réel dans la création artistique.

Mots clés : Art ; esthétique philosophique ; imagination ; réalité ; sensibilité.

ABSTRACT :

As main factors and basic tools of artistic creation and advent of aesthetic pleasure, sensitivity and imagination subtend right through the painstaking artist's work. This one aims at producing, by committing himself in logic of violation of the immediate reality, works meant before all to mediation throughout the sense's organs. Without losing sight about the importance of the concept, this article successively analyses the painstaking character of the process of "re-legitimation" of sensitivity and imagination before emphasizing on the dialectical link between image and real in the artistic creation.

Key words : Art, philosophical aesthetics, imagination, reality, sensitivity.

INTRODUCTION

Au sens général du terme, si la sensibilité est la faculté d'être intérieurement touché par des objets et de répondre à leur excitation, l'imagination est, quant à elle, le pouvoir qu'a l'homme de se représenter une réalité non présente, non encore advenue, voire qui n'advient peut-être jamais. En ce sens, la sensibilité qui, pour V. Basch (1896, p. L), est, « de toutes les énergies de l'âme humaine [...], la plus capricieuse, la plus volage, la plus instable », comprend avant tout la sensation – responsable notamment de la saisie des œuvres d'art par les organes des sens – et l'affectivité – source du plaisir esthétique. Dans la même perspective, l'imagination, considérée par Voltaire (2005, p. 1357) comme « le pouvoir que chaque être sensible sent en soi de se représenter dans son cerveau les choses sensibles », renvoie à la capacité d'avoir des idées appropriées pouvant servir de base à la production de l'œuvre d'art entre autres. La sensibilité et l'imagination sont donc présentes à toutes les étapes du travail de l'artiste, et celui-ci est d'autant plus talentueux qu'il fait précisément montre d'une grande sensibilité et d'une imagination alerte et prodigieuse. Le rôle de ces facultés est considérable dans la création artistique, en ce qu'elles facilitent notamment la prise de distance vis-à-vis de la réalité si caractéristique des œuvres d'art réussies, prise de distance qui prend parfois les traits d'une véritable transgression de la réalité immédiate. La qualité esthétique des œuvres d'art n'est en effet pas – loin s'en faut – nécessairement fonction de leur caractère figuratif : elles peuvent tout à fait être abstraites et susciter un plaisir esthétique des plus intenses.

De ce point de vue, on peut dire que l'imagination en particulier fournit le « canevas » sur la base duquel l'artiste crée, mais aussi lui présente différentes options possibles de l'œuvre, tout en l'aidant à retenir celle qui, à ses yeux, est la meilleure. L'histoire de l'art revêt, comme le laisse entendre fort à propos E. Gombrich (2010, p. 81), une double signification, puisqu'elle est non seulement une histoire de la création d'images, mais également une histoire de la création d'œuvres belles. Celles-ci ont pour caractéristique majeure d'aiguiser la sensibilité du sujet contemplateur – y compris du créateur qui en

fait le premier spectateur de son œuvre – et de procurer du plaisir esthétique à un public plus ou moins vaste.

Pour faire face à la complexité de la création artistique, la part de l'action conjuguée de la sensibilité et de l'imagination devient dès lors si déterminante qu'il nous semble nécessaire, dans le présent article, de réfléchir sur les problèmes philosophiques de fond que posent la sensibilité et l'imagination, précisément dans leurs rapports multiformes avec la réalité brute transformée par l'art.

Dans la sphère spécifique de l'art, en quoi la sensibilité, l'imagination et la réalité, prises ensemble, peuvent-elles constituer des atouts d'ordre pratique pour l'homme en même temps que des préoccupations théoriques centrales pour l'esthétique philosophique ? Afin de répondre à cette question essentielle, il convient tout d'abord de mettre en lumière le caractère laborieux du processus de « relégitimation » de la sensibilité et de l'imagination par l'esthétique philosophique, avant d'analyser le lien dialectique existant entre l'image et le réel dont la création artistique offre une parfaite illustration.

1. SENSIBILITÉ ET IMAGINATION

Les réflexions sur la sensibilité et l'imagination ne sont pas rares en philosophie, après une longue période de « délégitimation » et de dévalorisation allant plus ou moins jusqu'au XVIII^{ème} siècle¹ dans une certaine mesure. Le lancement sur les fonds baptismaux de l'esthétique philosophique avec la publication en 1750 du premier volume de l'*Aesthetica* d'A. G. Baumgarten, est généralement considéré comme ayant donné un coup d'accélérateur à la réhabilitation de la sensibilité, cette faculté capitale dans l'existence humaine,

¹ Avant 1750, année de parution de l'*Aesthetica* d'A. G. Baumgarten, la sensibilité et l'imagination en général – pas seulement celles requises par la création et la contemplation des œuvres d'art – étaient considérées plus comme des obstacles que des moyens à l'exercice de la raison et, par conséquent, comme non suffisamment dignes de donner lieu à des préoccupations d'ordre scientifique au sens strict.

mais parfois décriée, notamment dans le sillage de l'idéalisme platonicien puis du rationalisme cartésien.

Il est intéressant de souligner que c'est surtout² avec A. G. Baumgarten que la sensibilité a été érigée en objet d'étude digne de ce nom pour une discipline qui se voudrait scientifique. Chez A. G. Baumgarten en effet, l'imagination fait partie intégrante de la sensibilité, par-delà les préjugés qui continuent de l'entourer et le rôle controversé auquel elle semble parfois être confinée dans la vie quotidienne. Elle n'est donc plus cette « folle du logis » pour parler comme N. Malebranche, ni même cette « superbe puissance, ennemie de la raison, qui se plaît à la contrôler et à la dominer, pour montrer combien elle peut en toutes choses », selon B. Pascal (1976, p. 73). L'imagination devient plutôt une faculté décisive, tant dans la création artistique que dans la recherche scientifique.

Dans la perspective ouverte par A. G. Baumgarten, l'esthétique, bien qu'elle soit également une étude du beau, est avant tout une philosophie de la sensibilité, mais de la sensibilité considérée comme faisant partie intégrante de la connaissance. Selon J.-Y. Pranchère (1988, p. 10), traducteur de l'œuvre d'A. G. Baumgarten,

l'esthétique est une "gnoséologie" : c'est que Baumgarten tient la faculté de sentir pour une faculté de connaissance à part entière. La sensibilité n'est pas ici, comme elle le sera chez Kant, une des sources du savoir, source en elle-même insuffisante et aveugle, exigeant un apport de l'entendement pour

² On trouve des indices d'une défense de la sensibilité dès l'Antiquité. Par exemple, prenant en cela le contrepied de son maître Platon, Aristote confère une dignité ontologique considérable au monde sensible et à l'imitation, y compris et peut-être surtout celle de ce qui est sensible. La *mimésis* devient donc légitime, d'autant plus que, « dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dès ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations », comme l'écrit sans ambages Aristote (1980, 1448 b 5-9). La traduction de J. Hardy mentionnait *imiter* et *imitation* plutôt que *représenter* et *représentation*. Cependant, même s'il est ainsi réhabilité par Aristote, après la dévalorisation inhérente à la rigueur ascétique du platonisme, le monde sensible ne sera véritablement constitué en sphère autonome qu'à partir d'A. G. Baumgarten.

produire un savoir ; la sensation n'est pas simplement un "matériau" du savoir : elle est elle-même un savoir, un mode de saisie intégrale de l'objet. La sensation est une science en son genre, et est apte à exprimer le tout du réel ; la perception sensible constitue un point de vue autonome sur l'univers.

Pour J.-Y. Pranchère, le fondateur de l'esthétique philosophique laisse donc apparaître que le sensible n'a nullement à être confiné dans une acception restreinte ou dans une quelconque autre connotation péjorative, dans la mesure même où, en dépit des thèses inhérentes à l'intellectualisme leibnizien dont l'esthétique d'A. G. Baumgarten porte les stigmates, il est ici reconnu au sensible une véritable dignité ontologique.

Nonobstant cette place jusque-là inédite conférée à la sphère de la sensibilité, il reste que la clarté et la distinction n'y sont pas toujours présentes. En mettant à ce point en exergue la sensibilité, il ne s'agit donc nullement, pour A. G. Baumgarten, de faire du sensible un concept qui relèguerait l'intelligible au second plan. Bien au contraire, l'enjeu était plutôt d'élargir le domaine du connaissable en ne le limitant pas à la seule sphère de l'intelligible ou du rationnel. Et, en dépit de l'importance de la sensation dans le processus de la connaissance et des efforts souvent énormes que pourrait être appelé à fournir le sujet pour percevoir le plus clairement et distinctement possible, une grande dose d'obscurité persiste, comme le souligne A. G. Baumgarten (1988, p. 92) lui-même : « Il y a donc en toute sensation quelque chose d'obscur, autrement dit la sensation, même distincte, est toujours mêlée de confusion. D'où il suit que toute sensation est une perception sensible qui a besoin d'être façonnée par la faculté de connaissance inférieure. » L'esthétique ainsi créée pour prendre en charge le domaine de la sensibilité, se présente dès lors comme la science d'un savoir ontologiquement inférieur à celui qu'étudie la logique ou science de la connaissance rationnelle. Mais, le plus important réside dans le fait même d'avoir permis l'émergence d'une discipline à vocation scientifique et destinée à étudier, aussi rigoureusement que possible, le sensible comme tel.

S'il a certes été un grand défenseur de la légitimité scientifique et ontologique de la sensibilité, A. G. Baumgarten était cependant loin d'être, en ce XVIII^{ème} à juste titre considéré comme le siècle des Lumières de la raison humaine, le seul à s'engager dans cette entreprise de réhabilitation du sensible. Entre autres, on peut notamment souligner le rôle combien important qu'E. Kant reconnut à la sensibilité dans sa monumentale *Critique de la raison pure*. En effet, à l'instar du fondateur de l'esthétique philosophique comme telle, E. Kant (1976, p. 82) érige aussi la sensibilité en condition de possibilité même du savoir scientifique, lui qui définit ce qu'il appelle « esthétique transcendantale » comme étant « la science de tous les principes *a priori* de la sensibilité. »

Dans cette perspective, la maîtrise de la sensibilité devient comme une tâche incontournable pour que puisse advenir la connaissance véritable. En effet, selon E. Kant (1976, p. 57), « il n'est pas douteux que toutes nos connaissances ne commencent avec l'expérience, car par quoi notre faculté de connaître serait-elle éveillée [et appelée] à s'exercer, si elle ne l'était point par des objets qui frappent nos sens et qui, d'un côté, produisent par eux-mêmes des représentations, et de l'autre, mettent en mouvement notre activité intellectuelle [et l'excitent] à les comparer, à les unir ou à les séparer et à mettre ainsi en œuvre la matière brute des impressions sensibles pour [en former] cette connaissance des objets ? » E. Kant (1976, p. 57) ne manque pas d'ajouter que « *dans le temps*, aucune connaissance ne précède en nous l'expérience, et toutes commencent avec elle », ce qui ne signifie nullement l'existence d'une relation de cause à effet entre l'expérience et la connaissance.

C'est donc sur un plan purement chronologique et non logique que l'expérience précède la connaissance chez E. Kant. Dans une certaine mesure, comme D. Hume, E. Kant confère un rôle considérable à l'expérience et à la sensation, bien que transparaisse une différence de nature, et pas seulement de degré, entre les deux conceptions. En effet, en soutenant que toute connaissance ne dérive pas forcément de l'expérience dont il reconnaît

cependant la nécessité dans l'avènement de la vérité, E. Kant se place du coup aux antipodes de D. Hume. Pour celui-ci, au fond, la primauté de la sensation par rapport à la connaissance ne signifie pas seulement une antériorité d'ordre chronologique ; elle prend aussi et surtout le sens d'une véritable supériorité ontologique, ainsi que le laisse entendre D. Hume (1983, p. 63) : « Toutes les couleurs de la poésie, malgré leurs splendeurs, ne peuvent jamais peindre les objets naturels d'une telle manière qu'on prenne la description pour le paysage réel. La pensée la plus vive est encore inférieure à la sensation la plus terne. » En fait, D. Hume estime que quelle que pourrait être la force de la mémoire ou de l'imagination dans le souvenir ou l'anticipation d'une sensation, ces deux facultés ne peuvent fournir, tout au plus, qu'un succédané de la sensation véritable, c'est-à-dire, comme une copie plus ou moins pâle en comparaison de l'exemplaire original resplendissant.

C'est dire que dans la logique humienne, en termes de puissance, la sensation, dans la mesure même où elle est directe, n'a rien à envier à la pensée qui, elle, se fonde au contraire sur une analyse *a posteriori* de la sensation vécue. De là, on ne saurait pour autant conclure à un quelconque désarmement ou à une sorte d'émascation de la pensée au profit de la sensibilité, dans la mesure précisément où, selon D. Hume (1983, p. 71), le processus de la connaissance s'opère suivant

un principe de connexion entre les différentes pensées et idées de l'esprit ; celles-ci apparaissent à la mémoire ou à l'imagination en s'introduisant les unes les autres avec un certain degré de méthode et de régularité. Dans nos pensées et nos conversations les plus sérieuses, le fait peut s'observer au point que toute pensée particulière, qui brise la suite régulière et l'enchaînement des idées, est immédiatement remarquée et rejetée. Même dans nos rêveries les plus désordonnées et les plus errantes, mieux dans nos rêves, nous trouverons, à la réflexion, que l'imagination ne courait pas tout à fait à l'aventure, mais qu'il y avait toujours une connexion entre les différentes idées qui se succédaient.

À vrai dire, cette position soulève, bien au-delà de D. Hume, la question sinon de l'imbrication, tout au moins de la complémentarité de l'imagination et de la pensée, à telle enseigne que l'imagination ne peut légitimement être considérée comme cette faculté essentiellement responsable de rêveries

fantaisistes et du désordre des idées. Entre les nombreuses images qui nous viennent à l'esprit chaque fois que l'imagination est mise en œuvre, il est possible de parler de rapports constants, si bien que, de façon générale, on peut par exemple noter, à côté de la pensée, l'omniprésence de l'imagination tant dans le processus de contemplation des œuvres d'art que dans le plaisir esthétique ainsi vécu, voire dans l'appréciation spécifique qui en découle. Dans cet ordre d'idées, D. Hume (2000, p. 53) en était presque arrivé à établir sinon une identité, tout au moins une analogie, entre le bon goût aiguisé par une imagination alerte et une sensibilité aguerrie :

Que l'on trouve plus ou moins de plaisir à ces beautés évidentes qui frappent les sens, cela dépend entièrement de la plus ou moins grande sensibilité du tempérament ; mais pour ce qui regarde les sciences et les arts libéraux, *un bon goût est, dans une certaine mesure, la même chose qu'un jugement solide*. Ou, du moins, il en dépend tellement qu'ils sont inséparables.

Ainsi, l'idée d'une sorte d'inclination naturelle au beau est pratiquement devenue un lieu commun. En effet, le besoin de beauté se présente comme un besoin universel, dans la mesure où nous semblons tous y aspirer, dans notre vie de tous les jours, sur notre corps, dans notre esprit, dans nos comportements, à la maison, en ville, dans les champs, au bureau, au restaurant, à l'école, dans les lieux de culte (église, mosquée, etc.). Partout, se fait donc sentir le besoin de soins particuliers qu'on peut directement rattacher au souci - naturel ? - de beauté. Le sentiment du beau se manifeste jusque dans nos rapports avec la nature environnante, ainsi que l'écrit M. Godelier (2015, p. 109) :

La nature a toujours présenté à nos sens les couleurs et les parfums de ses fleurs, la douceur de ses sables, la majesté de ses montagnes, les éclats de lumière au sommet des vagues qui ondulent et s'abattent sur un rivage, les chants de ses oiseaux, etc. Car le sentiment du Beau naît des sensations et des émotions suscitées par la perception de rapports et d'ordonnement entre des formes ou entre des couleurs, des odeurs, des mouvements, etc. et la nature nous offre tout cela sans qu'elle-même ne doive aux hommes son existence.

Il apparaît donc que la beauté que la nature nous offre à contempler est une beauté gratuite et pure, puisqu'elle n'est entachée par aucune intention – bonne ou mauvaise – d'un créateur. C'est dire que le sentiment esthétique

suscité par la contemplation des formes naturelles repose sur des sensations et émotions dont la survenue n'est pas orientée, encore moins guidée, par la volonté ou les desiderata d'un quelconque auteur.

En étudiant donc la sensibilité au sens large et avec la plus grande rigueur possible, l'esthétique philosophique met aussi en exergue le rôle majeur de la beauté dans l'éveil de la sensibilité. De tous les éléments susceptibles d'aiguiser la sensibilité du sujet humain, on peut dire que la beauté est le plus adéquat, dans la mesure où elle procure un contentement si intense qu'il rend possible l'avènement d'une sorte d'extase semblable au ravissement mystique, extase dont une approche discursive peut du reste difficilement parvenir à rendre compte de manière satisfaisante. Même dans le sillage de la philosophie rationaliste cartésienne qui n'accorde pas une place considérable au plaisir en général, « la beauté des couleurs est explicitement donnée comme un contentement de la vie qui ne contrarie pas l'exercice du jugement. » (P. Dumont, p. 48)

Mais, aussi prégnant que soit le « ravissement esthétique » provenant de la contemplation de chefs-d'œuvre de l'art ou de formes harmonieuses de la nature, processus dans lequel l'imagination occupe une place privilégiée, il ne reste pas moins que, sur le plan strictement esthétique, l'image et la réalité sont loin d'être aussi antinomiques qu'on pourrait le penser, comme le souligne en quelque sorte M. Godelier (2015, p. 113-114) : « L'imaginé, le symbolique, le matériel tels sont les trois éléments sous des formes et dans des proportions diverses dans tous les produits des arts. » En d'autres termes, l'œuvre d'art est un mixte d'éléments issus de l'imagination, de notre capacité à concevoir des symboles et de la réalité ambiante. A vrai dire, entre l'image et le réel artistique, c'est un lien indissoluble qui existe, les deux s'alimentant et se sous-tendant mutuellement.

2. DIALECTIQUE DE L'IMAGE ET DU RÉEL DANS L'ART

Postuler le principe d'une relation dialectique entre l'image artistique et le réel - objet naturel ou non - revient, d'une certaine façon, à montrer, par le truchement de l'analyse de la création et de la contemplation des œuvres belles, en quoi l'imagination permet de déconstruire le réel brut pour en faire un « nouveau réel » qui n'a rien à envier au réel originel, en termes de dignité ontologique, mais surtout de statut esthétique. Ce qu'on pourrait qualifier de « réel artistique » n'est donc pas moins réel que le réel ordinaire, il est uniquement d'une réalité différente. Pour ce qui est du cas particulier de l'objet réel ressortissant à la nature, de l'objet naturel pour ainsi dire, il se distingue fondamentalement de l'œuvre d'art, en ce sens que, comme l'écrit I. Gobry (2003, p. 27),

la nature est anonyme ; la masse de pierre est anonyme ; l'arbre est anonyme. L'œuvre d'art a un auteur, et révèle un auteur. [...] La branche n'est pas une œuvre, l'arbre n'est pas une œuvre, la pierre n'est pas une œuvre ; ils sont des produits spontanés de la nature. [...] L'œuvre d'art est un objet *dans* la nature, mais non *de* la nature. Elle est formée de la nature, mais par une volonté qui enfreint ses lois, ou qui les ignore.

L'essence de la création artistique réside donc souvent dans une transformation appropriée du réel naturel, transformation qui peut, chaque fois que le requiert la logique artistique, signifier une véritable violation de la logique naturelle. En l'occurrence, les deux logiques n'obéissent pas aux mêmes principes puisque, si pour la nature, l'ordre fondé sur la conservation et l'adaptation a force de loi, pour l'artiste il s'agit avant tout de donner libre cours à l'imagination qui y est ici véritablement au pouvoir.

L'art est dès lors un lieu de déstructuration, de déconstruction, de reconstruction, de dépassement, etc., voire de négation pure et simple du réel ordinaire. Cependant, aussi radical qu'il puisse être, le procédé artistique ne consiste pas nécessairement en une simple déréalisation, mais peut bien signifier l'avènement d'un réel autre, parfois situé à mille lieues du réel immédiat de départ. Dans cet ordre d'idées, M. Godelier (2015, p. 111) considère le roman par exemple comme « le récit imaginé par un auteur d'une

suite d'événements vécus par des personnages imaginaires au sein d'un univers fictif et [qui] se termine par le dénouement de quelque chose qui était en jeu entre les personnages du récit. » En d'autres termes, le réel qui advient grâce à l'ingéniosité si caractéristique des écrivains et des grands artistes est, au début du processus tout au moins, uniquement perçu par le créateur même qui l'a fait naître, par l'auteur de l'œuvre littéraire ou artistique pour ainsi dire.

Mais, si le réel artistique est un réel fictif, plus ou moins profondément revu et corrigé par l'artiste - voire recréé -, il se trouve également que ni sa contemplation ni le jugement qu'on formule après-coup ne se fondent sur la réalité matérielle des œuvres contemplées. Dans la jouissance comme dans l'appréciation esthétique, ce qui est en œuvre, ce n'est donc pas tant ce qu'on pourrait appeler la chose de l'objet qu'une certaine image par essence détachée de l'immédiateté de celui-ci, ainsi que le souligne D. Hume (2000, p. 128) :

Bien des beautés de la poésie et même de l'éloquence sont fondées sur la fausseté et la fiction, sur des hyperboles, des métaphores, et un abus ou une perversion de termes, détournés de leur signification naturelle. Réfréner les élans de l'imagination et réduire toute expression à la vérité et à l'exactitude géométriques, serait le plus contraire aux lois de la justice critique, parce que cela produirait une œuvre qui, d'après l'expérience universelle, a été trouvée la plus désagréable.

C'est que si la matérialité de l'objet devait être privilégiée, il n'est pas sûr que le plaisir esthétique soit aussi intense, dans la mesure où on ne saurait à bon droit affirmer l'existence d'une relation de cause à effet, ou de rapport de déterminisme, entre un objet esthétique quelconque et l'impact qu'il est susceptible d'avoir sur l'harmonie des facultés d'un sujet contemplateur. L'objet esthétique véritable ne visant prioritairement que le plaisir des seules fonctions perceptives, en dehors de toute considération d'ordre utilitaire, la qualité d'un tel objet ne peut dès lors être légitimement jugée à l'aune de son utilité ou de l'usage pratique auquel on l'assignerait peu ou prou.

Certes, l'objet esthétique qui aiguise la sensibilité, qui affecte le sujet au plus profond de son être, peut être considéré comme jouant un rôle décisif dans la mise en branle des facultés du sujet contemplateur, processus par le

biais duquel survient le plaisir esthétique. Ce qui est davantage problématique, c'est le fait que les hommes ont précisément cette inclination irrésistible à joindre la gratuité à l'utilité, la beauté à l'efficacité pratique. Ainsi, en partant de la tendance naturelle mais non moins logique des hommes à œuvrer, en se servant des armes et outils appropriés, pour satisfaire la faim par exemple, il y a lieu de chercher à savoir ce qui fonde la dialectique de l'utilité pratique et de la beauté gratuite.

Néanmoins, ce caractère dialectique de la pure beauté et de la simple utilité, est loin d'aller de soi. Bien que nous soyons convaincus que la prise en compte de la dimension esthétique n'augmente en rien l'efficacité pratique de l'objet auquel nous l'appliquons, nous sommes en effet enclins à sacrifier à ce souci ! C'est que, écrit I. Gobry (2003, p. 25), « tout ce que l'homme rajoute au besoin, sans lui offrir aucune satisfaction supplémentaire, ce qu'on appelle l'art, n'a qu'un seul mobile : se manifester à lui-même qu'il n'est pas qu'un vivant ; qu'il n'est pas seulement un être qui mange, qui boit, qui dort, qui combat, qui se déplace, mais un sujet spirituel, qui sait si bien s'élever au-dessus des exigences de l'organisme, et qui souffrirait d'une certaine honte de se trouver soudain semblable à l'animal. » Tout se passe donc comme si, à l'instar du bon sens ou raison qui, selon R. Descartes, constitue le trait distinctif majeur de l'être humain, le sens du beau désignait aussi une marque emblématique de l'humanité de l'homme - par opposition à l'animalité de l'homme -, pour employer cette formule redondante. Ne pas s'en soucier reviendrait en quelque sorte à nier ce qui fait que l'homme n'est pas qu'un simple vivant, mais un vivant privilégié, donc tout à fait singulier parce que précisément doté de sens et de facultés dont ne disposent pas les autres vivants, les animaux en l'occurrence.

À ce titre, il ne serait pas abusif de parler de l'existence d'une sorte de procédé de vases communicants, entre ce qu'il convient de qualifier de raffinement du goût par la fréquentation assidue et réfléchie des œuvres d'art et un certain type de passions. Les deux sont quasiment en sens inverse l'un

de l'autre. En effet, plus la culture par l'art est élevée, moins les passions nocives peuvent trouver l'occasion de s'exprimer avec force et d'étendre ainsi leur emprise sur les sujets, tant elles semblent être structurellement inhibées par le surcroît de lumière que confère un goût délicat. Pour D. Hume (2000, p. 54) par exemple, bien qu'il ne faille sans doute pas exagérer l'importance du raffinement du goût dans la lutte contre les passions désagréables, on peut néanmoins, par ce biais, parvenir à améliorer la capacité de l'esprit humain à ne pas céder devant celles qui sont les moins recommandables : « Mais peut-être suis-je allé trop loin en disant qu'un goût cultivé pour les arts raffinés éteint les passions, et nous rend indifférents à ces objets qui sont poursuivis si amoureuxment par le reste de l'humanité. Après une réflexion plus approfondie, je trouve que cela augmente plutôt notre sensibilité à toutes les passions tendres et agréables ; en même temps que cela rend l'esprit incapable des plus grossières et violentes émotions. » Force est donc de constater que le raffinement du goût par la contemplation active et appropriée des œuvres belles est de nature, sinon à débarrasser le sujet de passions néfastes qui, autrement, pourraient gravement l'handicaper, tout au moins à lui permettre de les affronter avec aise et assurance.

Cette idée de D. Hume rappelle la fonction cathartique qu'Aristote attribue à l'art en général, à la tragédie en particulier. En effet, écrit Aristote (1980, 1449 b 24-28) parlant de la tragédie, « en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions. » Pour lui donc, le principal intérêt de la tragédie est de contribuer à épurer les sentiments du sujet contemplateur, dans la mesure où, en sortant du spectacle lors duquel auront été représentées des scènes axées sur la pitié et la frayeur par exemple, le spectateur se trouve épuré de l'excès de ces émotions. Il se trouverait dès lors débarrassé du surcroît d'émotions superflues dont, plus tard, on connaîtra mieux les ravages sur l'équilibre de l'individu avec les découvertes freudiennes sur l'inconscient. La *catharsis* permettrait ainsi un certain défoulement, raison pour laquelle S. Freud a d'ailleurs opté pour ce mot afin de désigner la finalité de la cure psychanalytique, c'est-à-dire l'émergence – combien libératrice –

dans le champ de la conscience des pulsions refoulées, notamment s'agissant des psychoses et des névroses (S. Freud, 2015).

Bien qu'il soit une sphère de productions d'images par excellence, l'art, grâce au traitement spécifique auquel il assujettit la réalité, est donc susceptible d'œuvrer à une transformation plus ou moins radicale de la réalité et ce, au niveau tant de l'individu que de la collectivité. Cela fait dire à I. Gobry (2003, p. 26) qu'en fait l'art, plus qu'il ne produit des œuvres belles, est au fond symptomatique de l'essence même de l'homme : « L'art est donc, en premier lieu, non pas facteur de la beauté, mais révélateur de l'esprit, qui fait l'essence de l'homme, par la gratuité qu'il manifeste à l'égard des besoins organiques. Il est ensuite révélateur de l'homme comme volonté, dont l'action démiurgique, au lieu de subir le déterminisme de la nature, lui impose des décrets. » De ce point de vue, le rapport de l'œuvre d'art à son auteur n'est donc pas accidentel mais, bien au contraire, nécessaire, dans la mesure où, à travers sa création artistique, le sujet exprime ce qu'il y a de plus intime en lui, c'est-à-dire rend accessible ce qui constitue sa propre quiddité ainsi que la substance même de la société.

Et, en l'occurrence, une sensibilité et une habileté exceptionnelles sont requises pour pouvoir accomplir cette tâche qu'on peut qualifier de complémentaire au processus naturel de la création. Or, la sensibilité et l'habileté sont loin d'être, aussi inhérentes à un quelconque génie naturel qu'on puisse les penser, issues d'une génération spontanée. Il s'agit plutôt là de dispositions dont l'effectivité dépend largement de la façon dont elles sont perfectionnées à travers la réflexion, les études, une pratique constante et une fréquentation assidue des « lieux de l'art » les mieux indiqués. C'est à cette condition que, par le biais donc de la création artistique, peuvent être mises au point les images appropriées issues du processus de transformation de la réalité immédiate. Telle est en substance la dialectique de l'image et de la réalité en art : la réalité comme point de départ d'un processus débouchant

sur la création d'images, c'est-à-dire sur ce qui se présente précisément comme l'autre de la réalité.

CONCLUSION

L'histoire de l'esthétique philosophique se ramène, en partie tout au moins, à celle des rapports peu ou prou étroits existant entre la sensibilité, l'imagination et la réalité. C'est du reste en soulignant le rôle majeur de la sensibilité comme condition de possibilité de la création artistique et de la jouissance esthétique qu'on peut adéquatement saisir la « longue marche » de cette discipline apparue comme telle de façon assez tardive, puisqu'elle ne vit le jour qu'au milieu du XVIII^{ème} siècle.

La présente analyse nous a permis de montrer en quoi était devenue urgente une sorte d'entreprise de « relégitimation » de la sensibilité et de l'imagination, consécutivement à la période assez longue de ce qu'on pourrait appeler la « délégitimation » ou la « non-légitimation ». Il a en effet fallu attendre le siècle des Lumières pour que la sensibilité et l'imagination puissent acquérir une dignité ontologique et un statut épistémologique susceptibles d'en autoriser l'étude scientifique par une branche de la philosophie, l'esthétique en l'occurrence. A ce processus de revalorisation de sphères aussi importantes dans notre existence, A. G. Baumgarten, D. Hume et E. Kant notamment, avaient pris une part active.

Dans le même ordre d'idées, nous avons mis en exergue les liens de complémentarité, voire d'imbrication, à travers l'émergence d'une structure complexe, qui intègre la sensibilité et l'imagination certes, mais également la pensée elle-même, faisant ainsi de l'homme plus qu'un être naturel ou un simple vivant. Il devient, par ce biais, capable de sentiment, surtout en rapport avec la beauté, à laquelle il semble constamment aspirer et qu'il est par ailleurs en mesure de créer, au sens plein du terme. Cela en fait aussi un être « culturel » par excellence, aux antipodes de la naturalité immédiate.

Grâce à la sensibilité et à l'imagination dont il est doté, en plus donc de la pensée, le sujet devient une sorte de démiurge qui, dans le domaine emblématique de la création artistique par exemple, ne saurait se contenter de ce que la nature ou la réalité immédiate présentent. Bien au contraire, dans la mesure même où l'art est par essence une sphère de productions d'images, la transformation plus ou moins radicale du naturel et du réel constitue le fondement de l'activité artistique. Ainsi, en prenant le contrepied de la nature et de la réalité qu'il n'hésite pas, au besoin, à transgresser, l'artiste s'inscrit résolument dans une démarche dialectique qui n'est pas sans rappeler le concept hégélien d'*Aufhebung* (dépassement-conservation).

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE, 1980, *La Poétique*, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil.

BASCH Victor, 1896, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, Alcan.

BAUMGARTEN Alexander Gottlieb, 1988, *Esthétique*, traduction de Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne.

DUMONT Pascal, 1997, *Descartes et l'esthétique. L'art d'émerveiller*, Paris, PUF.

FREUD Sigmund, 2015, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot.

GOBRY Ivan, 2003, *Le sens de la beauté*, Paris, La Table Ronde.

GODELIER Maurice, 2015, *L'imaginé, l'imaginaire et le symbolique*, Paris, CNRS.

GOMBRICH Ernst & ERIBON Didier, 2010, *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris, Arléa.

HUME David, 1983, *Enquête sur l'entendement humain*, traduction de Philippe Baranger et Philippe Saltel, Paris, Flammarion.

HUME David, 2000, *Essais esthétiques*, traduction de Renée Bouveresse, Paris, Flammarion.

KANT Emmanuel, 1976, *Critique de la raison pure*, traduction de Jules Barni revue par P. Archambault, Garnier-Flammarion.

PASCAL Blaise, 1976, *Pensées*, Paris, GF-Flammarion.

PRANCHÈRE Jean-Yves, 1988, « L'invention de l'esthétique », in A. G. BAUMGARTEN, *Esthétique*, Paris, L'Herne, p. 7-21.

VOLTAIRE, 2005, *Dictionnaire philosophique*, Mazères, Le chasseur abstrait, [En ligne]
http://www.lechasseurabstrait.com/revue/IMG/pdf/Voltaire_-_Dictionnaire_philosophique.pdf, consulté le 28 novembre 2016.