



HAL
open science

Les valeurs éducatives des arts attribuées par de grandes approches de la culture occidentale et chinoise, par rapport à une configuration “ bipolaire ” ou “ tripolaire ”

Wen Shi

► To cite this version:

Wen Shi. Les valeurs éducatives des arts attribuées par de grandes approches de la culture occidentale et chinoise, par rapport à une configuration “ bipolaire ” ou “ tripolaire ”. Education. Université de Lyon, 2018. Français. NNT : 2018LYSE2020 . tel-02292915

HAL Id: tel-02292915

<https://theses.hal.science/tel-02292915v1>

Submitted on 20 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ
LUMIÈRE
LYON 2

N° d'ordre NNT : 2018LYSE2020

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

**École Doctorale : ED 485 Éducation Psychologie Information
Communication**

Discipline : Sciences de l'Éducation

Soutenue publiquement le 15 mai 2018, par :

Wen SHI

**Les valeurs éducatives des arts attribuées par de grandes
approches de la culture occidentale et chinoise, par rapport à une
configuration « bipolaire » ou « tripolaire ».**

Devant le jury composé de :

Jean-Claude REGNIER, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Président

Dominique OTTAVI, Professeure des universités, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Rapporteur

Pascal TERRIEN, Maître de Conférences HDR, Université d'Aix Marseille, Rapporteur

Blandine BRIL, Directrice d'Etudes, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Examineur

Isabelle GUINAMARD, Maître de Conférences, Université Lumière Lyon 2, Examinatrice

Gilles BOUDINET, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Université Lumière Lyon 2

École Doctorale d'Éducation, Psychologie, Information, Communication

(ED 485)

Institut des Sciences et des Pratiques d'Éducation et de Formation

Laboratoire Education, Cultures, Politiques (ECP)

Les valeurs éducatives des arts attribuées par des grandes approches de la culture occidentale et chinoise, par rapport à une configuration « bipolaire » ou « tripolaire »

Par Wen Shi

THESE DE DOCTORAT EN SCIENCES DE L'ÉDUCATION

Sous la direction du Professeur Gilles Boudinet

Présentée et soutenue publiquement à Lyon le 15 mai 2018

Devant un jury composé de :

M. Gilles BOUDINET, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2, directeur.

Mme Isabelle GUINAMARD, Maître de Conférences, Université Lumière Lyon 2.

Mme Marie-Louise MARTINEZ, Professeure des Universités, Université de Rouen.

Mme Dominique OTTAVI, Professeure des Universités, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, rapporteur.

M. Jean-Claude REIGNER, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2.

M. Pascal TERRIEN, Maître de Conférences HDR, Aix-Marseille Université-ESPE, rapporteur.

Remerciements

Monsieur le Professeur Gilles Boudinet, je tiens à vous remercier, sans vous ce travail n'aurait pas été possible. Et de plus, vous avez pris sur votre temps précieux pour me donner de très nombreux conseils importants et partager mes difficultés. J'ai beaucoup appris auprès de vous. Votre passion et votre rigueur pour la recherche seront pour moi une référence majeure. Vous m'avez fait comprendre ce que signifiait faire une thèse et être chercheur. Soyez-en sincèrement remercié et croyez en ma profonde considération et reconnaissance.

Mes remerciements s'adressent tout particulièrement à ma famille, qui m'a apporté son soutien et a fait des sacrifices pour m'épauler. Grâce à vous, je n'ai jamais eu et n'aurai jamais peur de rien.

Enfin, je ne t'oublie pas, Sebastian, qui a insisté pour être mentionné ici. Merci d'être là.

À ma mère.

献给我的母亲。

<u>Introduction</u>	9
----------------------------------	---

Chapitre I Bases et orientations conceptuelles de la recherche

I) Les valeurs éducatives.....	12
1.1 Trois champs selon O. Reboul.....	13
1.2 Les valeurs comme but.....	14
II) Une idéalité.....	15
III) Philosophie occidentale et chinoise.....	17
IV) L'art comme « formes symboliques »	20
V) Vers une approche tripolaire ou bipolaire comme axe comparatif.....	25
5.1) Les mythes de création	25
5.2) La création qui s'effectue par la division.....	27
5.2.1 Mythe chinois : Pangu crée le Ciel et la Terre.....	27
5.2.2 Mythe occidental : L'éviction d'Ouranos par Cronos.....	28
5.3) La création et l'image de l'œuf.....	29
5.3.1 L'image de l'œuf et le mythe des androgynes.....	30
5.3.2 L'image de l'œuf dans le <i>Yi Jing</i>	31

Première partie

Les valeurs éducatives des arts dans la culture traditionnelle Chine/Occident.....36

Chapitre II Les valeurs éducatives des arts dans le confucianisme : le Ciel/l'Univers, la Terre/l'Homme et le Milieu37

I) Trois philosophies confucianistes : Confucius, Meng zi et Xun zi.....	38
1.1 Confucius.....	39
1.2 Meng zi	40
1.3 Xun zi	41
II) Quelques conceptions de base : Milieu, Ren et Rituel	42
2.1 La conception du Milieu.....	42
2.2 Le Ren, « vertu suprême »	43
2.3 L'esprit rituel	45
III) L'éducation musicale confucianiste	47
3.1 Conduire l'homme vers le Milieu.....	47
3.2 L'homme au milieu	49
3.2.1 Devenir un « homme de bien »	49
3.2.2 Servir la communauté	62
3.3 L'influence de l'éducation musicale sur les sentiments humains.....	63

3.4 Les fonctions des sentiments nobles.....	66
3.4.1 Les fonctions d'après Confucius	66
3.4.2 Les fonctions d'après Xun zi.....	68
3.5 Les moyens pour produire les sentiments nobles.....	71
3.5.1 Par l'art.....	71
3.5.2 Par la nature.....	74

Chapitre III Les valeurs éducatives des arts dans le taoïsme : le Ciel/le Yang, la Terre/le Yin et le Centre/le Souffle médian

I) Deux philosophes taoïstes : Lao zi et Zhuang zi	76
1.1 Lao zi	76
1.2 Zhuang zi	77
II) Le Tao	77
III) Le Centre	79
3.1 Le souffle médian.....	80
3.2 Le spontané comme en un miroir	88
3.3 Le retour à l'origine	91
IV) La musique dans la pensée taoïste.....	92

Chapitre IV Les valeurs éducatives des arts chez Platon et Aristote

I) Platon : le sensible et le rationnel.....	97
1.1 Le monde sensible et le monde intelligible.....	97
1.2 L'Éros vulgaire et l'Éros céleste	100
1.3 Les trois composants de l'âme : <i>l'épithumia, le nous et le thumos</i> ...102	
1.4 Les plastiques et la musique.....	103
II) Aristote : les arts mécaniques et les arts libéraux.....	106

Conclusion de la première partie.....110

Deuxième partie

Les valeurs éducatives des arts lors des Lumières occidentales et lors de la réforme républicaine chinoise.....117

Chapitre V Les valeurs éducatives des arts lors des Lumières occidentales 118 |

I) La naissance de l'esthétique	118
1.1 Descartes et le « je pense »	118
1.2 Jean-Pierre de Crousaz et David Hume.....	119
1.3 Baumgarten et l'esthétique	120
II) Kant : l'imagination et la raison	121

2.1 La définition du jugement esthétique	121
2.2 Les quatre critères du jugement esthétique	122
2.2.1 Une satisfaction sans intérêt	122
2.2.2 Une universalité sans concept.....	124
2.2.3 Une finalité sans fin	125
2.2.4 Une nécessité sans loi	125
2.3 Le beau et le sublime/l'imagination et la raison	126
2.3.1 Le sublime : le beau transcendé	127
2.3.2 Le sublime négatif et le beau positif chez E. Burke.....	127
2.3.3 La distinction kantienne entre le beau et le sublime.....	129
2.3.4 Le sublime mathématique et le sublime dynamique	131
III) Hegel : l'apparence et l'apparition	135
IV) Schopenhauer : la représentation et la volonté	139
4.1 Le Monde comme Volonté et comme représentation.....	139
4.2 L'art et la représentation de la volonté.....	141
4.2.1 L'art dans la représentation de la volonté.....	141
4.2.2 La musique et la volonté.....	143
4.2.3 Le sublime chez Schopenhauer.....	144
4.2.4 La contemplation.....	147
V) Schiller : l'instinct formel, l'instinct informel et l'instinct de jeu.....	150
5.1 La nécessité d'introduire l'art dans l'éducation	151
5.2 L'âme humaine : la nature sensible et la nature raisonnable.....	151
5.3 L'instinct de jeu, la liberté esthétique.....	152
5.4 L'homme et l'État.....	153
5.4.1 La relation entre l'art et le moral	153
5.4.2 L'application de l'éducation esthétique à la politique	154
5.4.3 Construction de l'État idéal.....	154
5.5 L'enjeu de l'éducation esthétique	155
VI) Nietzsche : Apollon, Dionysos et l'esprit tragique.....	157
6.1 Le monde apollinien.....	157
6.2 Le monde dionysiaque.....	158
6.3 La tension entre deux mondes	159

Chapitre VI Les valeurs éducatives arts lors de la réforme républicaine en Chine.....162

I) Contexte historique.....	163
1.1 La diffusion des peintures religieuses occidentales pendant la dynastie Ming et la dynastie Qing.....	163
1.2 La fondation de l'esthétique républicaine.....	164
1.2.1 La révolution républicaines de 1911(la révolution de Xinhai).....	165
1.2.2 Le mouvement moderniste du 4 mai.....	166
1.3 La supériorité présumée de la culture occidentale.....	167
II) L'occidentalisation de l'éducation artistique chinoise.....	168
2.1 Le radicalisme.....	169
2.2 Le conservatisme.....	170

2.3 Le fusionnisme.....	171
III) Les pensées esthétiques dans le fusionnisme.....	172
3.1 Liang Qichao.....	172
3.1.1 Le goût du beau.....	172
3.1.2 L'art pour cultiver les sentiments.....	175
3.2 Cai Yuanpei.....	178
3.2.1 Le projet de réforme des beaux-arts chinois.....	179
3.2.2 L'éducation esthétique : cultiver les sentiments humains... ..	181
3.3.3 Les méthodes pour la mise en place de l'éducation esthétique.....	184
3.3 Wang Guowei.....	188
3.3.1 L'indépendance de l'éducation esthétique.....	189
3.3.2 L'art console les peines.....	192
3.3.3 Le non-intérêt	193
3.3.4 La distinction entre le beau et le sublime.....	196

Conclusion de la deuxième partie.....207

Chapitre VII Retour aux fondements théoriques : système bipolaire ou système tripolaire ?.....210

I) Les théories sur la binarité et la ternarité en Occident	211
1.1 Les théories sur la binarité.....	211
1.1.1 L'individu et la société chez E. Durkheim.....	211
1.1.2 Le structuralisme.....	213
1.2 Les théories sur la ternarité.....	215
1.2.1 La trinité contre la binarité d'après D.-R. Dufour.....	216
1.2.2 Le « tiers » dans la symbolisation de l'homme d'après M.-L. Martinez	217
1.2.2.1 Le « pacte symbolique »	217
1.2.2.2 L'exclusion du tiers en tant que victime.....	218
1.2.2.3 L'intégration du tiers en tant que <i>personne</i>	220
II) Les théories sur la binarité et la ternarité en Chine.....	222
2.1 Une nouvelle pensée dualiste selon Liu Shilin.....	222
2.2 Vers une vision écologique des valeurs éducatives d'après Ma Desi	224
2.2.1 Les valeurs selon l'écologie profonde.....	224
2.2.2 Une définition écologique des valeurs éducatives.....	226
III) L'individualisation et la socialisation derrière la configuration bipolaire ou tripolaire.....	228
IV) Le tiers comme humanité chez O. Reboul.....	230

Conclusion.....233

<u>Annexes</u>	240
<u>Bibliographie</u>	275
<u>Bibliographie thématique</u>	275
<u>Bibliographie alphabétique</u>	286

Introduction

Voir le monde dans un grain de sable

Et le paradis dans une fleur sauvage

Tenir l'infini dans le creux de sa main

Et l'éternité dans une heure.

— William Blake, *Augures d'innocence*

Ces vers sont tirés d'*Augures d'innocence* du poète britannique William Blake. Il s'agit de l'extrait le plus connu de ce poème. La première fois que je les ai lus, j'ai ressenti tout de suite une grande émotion. À ce moment-là, j'étais bien incapable d'expliquer d'où venait ce sentiment. Du temps s'étant écoulé, aujourd'hui, je pense pouvoir dire que je suis en mesure de le faire. La lecture de ces vers me permet d'éprouver le sentiment qu'entre nous, les êtres humains, et l'univers, il existe bel et bien un lien qui nous unit intimement. Nombre de théories, philosophiques ou religieuses, évoquent en effet cette idée, auparavant très vague pour moi. Mais ces quatre vers m'ont permis de concevoir plus clairement cette idée. Les théories sur le lien, l'harmonie sont au centre de la pensée chinoise. Pourtant, à la lecture de W. Blake, on constate qu'elles existent aussi dans la pensée occidentale. Le lien dont elles parlent, la possibilité d'unifier l'infini du monde "dans le creux de sa main" autorisent-ils à concevoir également un lien entre ces deux cultures si différentes que sont celles de la Chine et de l'Occident ? Pourrait-on postuler, au-delà des cultures et histoires en apparence très différentes, l'existence d'une sorte de lien ou de fondement qui serait partagé et prendrait ainsi une valeur universelle ?

Ces modifications qui se sont opérées dans mon esprit constituent la source d'inspiration de cette thèse. Pourrait-on avancer qu'il existe une rencontre, un fond partagé entre la culture chinoise et la culture occidentale ? Bien évidemment, s'il s'agit de penser, comme l'évoque la poésie de W. Blake, la place de l'homme dans l'univers, le lien et l'harmonie de l'être au monde, ce sont alors les valeurs et finalités de l'éducation qui sont concernées. Y aurait-il des valeurs communes attribuées à l'éducation dès que l'on considère que celle-ci n'a pas d'autre objectif que de répondre à la formation de l'homme, à l'inscription de celui-ci dans un rapport réfléchi au monde ?

Or, cette idée nous a été suggérée par une œuvre d'art, la poésie de W. Blake. L'universalité de l'œuvre d'art a souvent été soulignée, même si elle n'a jamais été démontrée. Et si l'art était un lieu privilégié pour comprendre ce lien, au-delà des cultures ? C'est pour cette raison que nous proposons ici de prendre pour champ la question de l'éducation artistique, de son sens, en adoptant un point de vue comparatif entre la culture chinoise et celle de l'Occident. Telle est la perspective comparative que nous présentons ici.

Que ce soit en Chine ou en Occident, il est évident que l'éducation artistique participe d'une inscription du sujet dans le monde symbolique, à savoir l'ensemble des langages vers lesquels il faut conduire « in-fans », celui qui ne parle pas encore. En effet, les « formes symboliques » des arts permettent à l'homme de partager l'ensemble des systèmes de signes, de codes et de symboles, qui constituent les éléments essentiels de la culture. L'art joue indéniablement un rôle important dans l'éducation de l'homme. Il procède non par le biais de la rationalité conceptuelle mais par celui du sensible, que ce soit dans la conception chinoise ou occidentale. Il possède non seulement le pouvoir d'approfondir la connaissance du sensible, mais aussi d'émanciper l'esprit humain, y compris dans ses dimensions rationnelles¹. On comprend ainsi, par exemple, le rôle fondamental de l'éducation esthétique, que Schiller soulignait dans ses *Lettres*. Si l'esthétique, telle qu'elle fut introduite par Baumgarten en 1750, concerne la sensation, et si elle n'est pas exclusivement liée aux arts, nous tenons ici dans cette thèse à privilégier son rapport à l'artistique, aux formes symboliques que génèrent dans l'espace sensible les œuvres d'art. S'il semble que ce rapport est peut-être celui de « l'objet-œuvre » avec le « sujet-sensible », force est de constater qu'il semble être de plus en plus présent dans les orientations officielles des programmes d'enseignement, que ce soit en Europe, en France ou en Chine. On pourrait se demander si pour la culture occidentale, et dans le sillage ouvert par l'*Aufklärung*, l'éducation esthétique ne tend pas à devenir, de nos jours, une préoccupation fondamentale, à l'instar d'un recours éducatif face à des institutions en perte de sens². De son côté, la Chine, qui connaît actuellement de grandes mutations au niveau de ses institutions éducatives, ne semble pas échapper à ce phénomène. Cependant, que ce soit en Occident ou en Chine, cette réorganisation de l'éducation esthétique/artistique dans nombre de discours et de pratiques ne se limite pas à revendiquer une meilleure place pour l'art à l'école. Il s'agit déjà de souligner que l'art et l'esthétique possèdent un pouvoir unique au sein de l'éducation de

¹ À voir CASSIRER E., *Ecrits sur l'art*, Paris, Cerf, 1995.

² À voir KERLAN A., *L'art pour éduquer ?* Sainte-Foy, La presse de l'Université Laval, 2004.

l'homme. Quel est ce pouvoir ? En quoi l'art joue-t-il un rôle déterminant pour former l'humain ? Ici, nous touchons à la question des valeurs éducatives des arts, qui sera précisément analysée dans le cadre de cette thèse. Notre approche des "arts dans l'éducation" signifie ainsi, qu'au lieu de nous pencher sur telle ou telle forme artistique, nous nous centrons sur cette question des valeurs éducatives. Quelles sont les valeurs attribuées, en Chine et en Occident, aux arts dans une perspective éducative ?

La question de ces valeurs éducatives des arts ne peut certes se réduire à une réponse unique. Si l'art peut exercer des effets différents sur l'homme, ceux-ci sont déterminés par les contextes et les cultures. De fait, le contexte de la Chine n'est pas celui de l'Occident. Comment, dès lors, aborder cette thématique des valeurs éducatives prêtées aux arts dans deux environnements pour le moins très différents, que ce soit au niveau des formes symboliques et artistiques, des formes des sensations esthétiques, ou même à celui des mots qui définissent ces formes, des « formes de contenus », pour citer L. Hjelmslev, qui ne sont pas les mêmes entre les mots et les signifiants qui les assignent ? En même temps, cette perspective « comparative » concernant les valeurs éducatives des arts entre culture occidentale et chinoise nous semble porteuse d'interrogations, qui, précisément, rencontrent la question d'une universalité humaine, question qui semble avoir, depuis toujours, sous-tendu la réflexion sur les arts.

Le chapitre suivant s'attèlera ainsi à préciser les bases et orientations conceptuelles qui sous-tendent notre recherche. Ces bases sont celles des notions de valeurs éducatives, de rapport à une idéalité, de formes symboliques. Ce chapitre débouchera sur une reformulation de notre problématique qui la précisera en fonction du critère de comparaison (binaire ou ternaire que nous avons retenu).

Chapitre I

Bases et orientations conceptuelles de la recherche

Ce chapitre propose d'aborder les notions centrales sur lesquelles nous fondons nos interrogations de recherche. Ces notions sont les « valeurs éducatives », le « rapport à une idéalité », les « formes symboliques ».

I) Les valeurs éducatives

La première notion de notre recherche est celle des valeurs éducatives. Il s'agit ici de nous positionner au regard de cette notion dans le contexte comparatif Chine/Occident.

« De tous les problèmes qu'il nous faut étudier dans une philosophie de l'éducation, celui de la valeur éducative de l'art est l'un des plus difficiles. Dès ses débuts, la philosophie dut faire face à ce problème. Mais il semble que nous soyons encore très loin d'une solution générale consensuelle »³, écrit E. Cassirer.

De fait, que ce soit pour les arts, ou probablement pour l'ensemble des disciplines enseignées, le concept, du moins, la notion de « valeurs éducatives » n'échappe pas à une polysémie problématique. Toutefois, nous en retiendrons certains traits qui nous semblent significatifs en nous appuyant tout d'abord sur les travaux d'O. Reboul.

³ CASSIRER, E., *Ibid*, p. 175.

1.1 Trois champs selon Reboul

Selon le philosophe français, O. Reboul, « il n'y pas d'éducation sans valeur. »⁴ du fait que dans l'éducation, on apprend. En apprenant, on passe d'un état à un autre, plus souhaitable. Ainsi, apprendre, « c'est parvenir à mieux faire, à mieux comprendre, à mieux être. Qui dit *mieux* dit valeur. »⁵. Par conséquent, il existe un lien indéfectible entre l'éducation et la valeur. Tout acte éducatif est porté par des valeurs ou peut être valorisé au nom de celles-ci. Pourtant, toutes les valeurs ne sont pas pour autant des « valeurs de l'éducation », même si elles la concernent indirectement. Selon O. Reboul, « Les valeurs de l'éducation doivent viser à l'universel »⁶. Toutefois, il existe des valeurs particulières qui font l'objet d'une éducation, mais qui sont trop spéciales pour être appelées « valeurs de l'éducation ». Les valeurs qui demeurent extérieures à l'éducation ne sont pas non plus les « valeurs de l'éducation ». La science est une valeur extérieure au champ de l'éducation, parce que son objectif n'est pas de faire de tous les jeunes des scientifiques. « Les valeurs de l'éducation concernent tous ceux qui sont concernés par l'éducation »⁷. Enfin, les valeurs utilitaires et techniques sont des valeurs secondaires, des valeurs de moyens. Elles ne doivent pas devenir une fin en soi, ce qui va tuer le sens de l'éducation. Suite à cette distinction, O. Reboul classe les valeurs de l'éducation en trois groupes :

D'abord mentionnons les valeurs que l'on peut considérer comme les objectifs de l'éducation. O. Reboul explique à ce sujet que « certaines traditions, privilégient l'intégration au milieu et la fidélité au passé. D'autres favorisent plutôt l'autonomie de l'individu, l'esprit critique, le jugement, le sens de la responsabilité, bref ce qui fait de l'être humain un adulte à part entière »⁸.

Le deuxième groupe, est celui des valeurs indispensables à l'éducation elle-même. Par exemple, « dans une culture traditionnelle, celle-ci insiste sur l'obéissance, le respect des aînés, l'esprit de discipline. Une éducation de type moderne insistera plutôt sur l'initiative, la créativité, la libre coopération »⁹.

⁴ REBOUL O., *Les valeurs de l'éducation*, Paris, P.U.F., 1992, p. 1.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁹ *Ibid.*

Enfin les valeurs qui servent de critère de jugement à l'éducation sont « *l'enfant sauvage* dans la famille, *le bon élève* à l'école, *le chrétien accompli* à l'église »¹⁰.

Pour notre propos, ce sont les premières valeurs, celles des objectifs visés par l'éducation, que nous allons retenir.

1.2 Les valeurs comme buts

D'après A.-M. Drouin-Hans, « l'éducation est une démarche prospective, qui demande que l'on croie à un projet dont on ne tient pas tous les éléments, qui travaille sur du virtuel (l'adulte que sera l'enfant que l'on éduque), et qui conduit à rêver d'un progrès tant des méthodes que des résultats »¹¹. Les buts de l'éducation concernent donc un objectif qui, par principe, n'est pas encore réalisé par le processus éducatif. De ce fait, on retrouvera probablement ici une part d'utopie prouvant qu'il existe un lien entre idéal et éducation. Elle s'avère pourtant nécessaire au sens même de l'éducation.

Cette utopie ne revient pas à autre chose qu'à poser la question : comment l'Homme doit-il être ? Dans son livre *Réflexions sur l'éducation*, Kant écrit : « Il y a beaucoup de germes dans l'humanité et c'est notre tâche que de développer d'une manière proportionnée les dispositions naturelles, que de déployer l'humanité à partir de ses germes, et de faire en sorte que l'homme atteigne sa destination. Les animaux remplissent eux-mêmes leur destination et sans la connaître. Seul l'homme doit chercher à l'atteindre et cela ne peut se faire, s'il ne possède pas un concept de sa destination »¹². À travers ces paroles, E. Kant souligne que les animaux sont guidés par l'instinct et n'ont pas besoin de tous les efforts qui sont indispensables pour l'homme afin qu'il se réalise. Et les efforts dont on parle consistent à s'éduquer. Il note : « celui qui n'est pas cultivé est brut, celui qui n'est pas discipliné est sauvage »¹³. Cela montre que l'ensemble des connaissances que l'on obtient à travers l'éducation sont censées nous faire passer d'un état sauvage à un état civilisé. L'éducation transmet à l'homme les qualités nécessaires pour qu'il devienne un véritable être humain et parvienne à assumer son humanité. A défaut d'éducation,

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ DROUIN-HANS A.-M., *Éducation et utopies*, Paris, JVRin, 2004.

¹² KANT E., *Réflexions sur l'éducation*, Paris, JVRin, 1993, p. 46.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

l'homme ne se différencie pas de l'animal. Il en résulte que, d'un point de vue utopique, l'éducation est censée conduire l'homme de « ce qui est » à « ce qui doit être »¹⁴. Le sens et les valeurs de l'éducation se nourrissent de cet écart et de la contradiction non résolue entre ce qui est et ce qui doit être. « Éduquer, c'est refuser de gommer la différence entre ce qui est et ce qui doit être. Refuser de s'incliner devant ce qui est »¹⁵. Il en résulte que l'éducation ne peut exister si la différence entre la réalité et l'utopie n'est pas conservée. Le devenir humain concerne, à partir de ce qui est, une idéalité qui doit être. Les buts de l'éducation consistent à saisir une idéalité.

II) Une idéalité

L'exemple d'E. Kant nous semble très emblématique de cette question de l'idéalité dans l'éducation. En effet, les finalités ultimes de l'éducation chez ce philosophe¹⁶ sont d'élever l'homme dans l'ordre de la liberté. Toutefois une autre question en découle : l'homme sera-t-il naturellement digne de sa liberté ? Selon E. Kant, il n'est pas nécessaire de se préoccuper de ce problème :

« On pose la question de savoir si l'homme est par nature moralement bon ou mauvais. Il n'est ni l'un, ni l'autre, car l'homme par nature n'est pas du tout un être moral ; il ne devient un être moral que lorsque sa raison s'élève jusqu'aux concepts du devoir et de la loi. On peut cependant dire qu'il contient en lui-même à l'origine des impulsions menant à tous les vices, car il possède des penchants et des instincts qui le poussent d'un côté, bien que la raison le pousse du côté opposé. Il ne peut donc devenir moralement bon que par la vertu, c'est-à-dire en exerçant une contrainte sur lui-même, bien qu'il puisse être innocent s'il est sans passion »¹⁷.

Par conséquent, il nous incombe de donner à l'homme la raison et la capacité à penser rationnellement. C'est ainsi qu'il peut accéder à la vertu et distinguer le bien du mal. La moralité n'est autre que l'obéissance à la loi de la raison. Une fois que l'homme acquiert la raison, il devient libre, parce que tout ce qu'il fait va correspondre à la vertu.

¹⁴ Voir KERLAN A., *Philosophie pour l'éducation*, ESF, 2003.

¹⁵ KERLAN A., *Philosophie pour l'éducation*, ESF, 2003, p. 49.

¹⁶ Pour poursuivre ici des traits centraux de l'argumentation kantienne, cf. Annexe 1, p. 240.

¹⁷ KANT E., *Ibid.*, p. 141.

Par conséquent, selon E. Kant, l'éducation engage toute une conception de l'homme et constitue l'expérience de l'humanité dont le principe régulateur est la liberté. Le but de l'éducation est donc de conduire l'homme vers la liberté considérée comme la destination de la nature humaine. Voici ce que l'homme doit être. Ainsi, les valeurs éducatives ne désignent pas seulement ce qui est, mais tout autant, si ce n'est davantage, ce qui doit être. Elles sont là pour signaler pour quelle raison on éduque.

Comment saisir ces valeurs lorsqu'on les assimile à une idéalité vers laquelle tend l'éducation ? Pourtant cette idéalité n'en est pas moins présente dans la société, même si elle n'est pas réalisée. Avec ces valeurs, nous sommes dans un ordre qui n'est pas réel, mais qui existe pourtant bel et bien. Cet ordre peut ainsi être qualifié, au sens de C. Lévi-Strauss, de « symbolique ». C'est-à-dire que cette idéalité, comme le symbolique, en œuvrant, produit de l'ordre qui participe à l'organisation du monde humain et de la culture. Étant donné que ces valeurs sont partagées dans une collectivité, c'est en termes durkheimiens de « conscience collective » et de « représentation sociale »¹⁸ que cette idéalité, ainsi que ses valeurs, peuvent être abordées.

Pour saisir ces valeurs en tant que « représentation sociale », nous pouvons remarquer l'existence de deux grandes approches sur le terrain de l'éducation artistique :

La première renvoie son axiologie aux représentations véhiculées par une population donnée dans un contexte particulier. Il s'agit ici de s'orienter sur un travail d'enquête de terrain, à l'image de la thèse d'Odile Tripier-Mondancin¹⁹ portant sur les valeurs de l'éducation musicale véhiculées dans le discours des professeurs de musique. Nous retrouvons, également, sur le terrain de l'éducation musicale, l'enquête menée dans une même perspective auprès des professeurs des écoles de Lorraine par Frédéric Maizieres²⁰.

¹⁸ E. Durkheim définit la « conscience collective » comme : « l'ensemble des croyances et des sentiments communs à la moyenne des membres d'une société », ensemble ayant ses propres lois évolutives et n'étant pas seulement l'expression ou l'effet des consciences individuelles.

¹⁹ TRIPIER-MONDANCIN O., *L'éducation musicale au collège depuis 1985 : valeurs déclarées par des enseignants d'éducation musicale, genèse*, thèse sous la direction de Jésus Aguila et de Marc Bru, soutenue en 2008 à Toulouse 2.

²⁰ MAIZIERES F., *Le rapport à la musique des enseignants du premier degré : rapport personnel, rapport professionnel*, thèse sous la direction de Pierre-André Dupuis et de Jean-Christophe Vilatte, soutenue en 2009 à Nancy 2.

La seconde consiste à interroger un corpus philosophique, en estimant que celui-ci procède par des synthèses du « discours » général d'une conscience collective. On peut estimer, par exemple, que la conscience collective de la société chinoise, au V^e siècle, avec les valeurs qu'elle attribue à l'éducation et aux arts, trouve des éléments de synthèse significatifs dans la pensée de Confucius. Que l'on considère que la pensée d'un philosophe influence ou même assigne des valeurs à la société de son époque, ou à l'inverse, qu'elle traduit ces dernières sur le mode d'une synthèse, nous nous attachons simplement ici à saisir ces valeurs à travers quelques textes philosophiques, qui nous semblent emblématiques de leur époque.

III) Philosophies occidentale et chinoise

Bien évidemment, cette question des valeurs éducatives, ainsi considérées, dans une perspective comparative Occident/Chine, entraîne d'emblée une difficulté : on dira, pour l'Occident, qu'elle relève de la philosophie et de la philosophie de l'éducation, à savoir d'une tradition qui, d'après Rousseau, aurait commencé, tout du moins, avec la *République* de Platon ; en revanche, concernant la Chine, dans sa tradition, peut-on parler de "philosophie de l'éducation" et même de "philosophie" ?

Selon le professeur américain F.S.C. Northrop, il existe deux types majeurs de concepts, celui qui est réalisé par intuition et celui qui l'est par postulation. « Un concept par intuition est un concept qui fait connaître et dont la signification complète est donnée en même temps ; il est quelque chose d'immédiatement saisi. *Bleu*, dans le sens d'une couleur perçue sensoriellement, est un concept d'intuition [...] Un concept par postulation est un concept dont la signification complète est indiquée par les postulats de la théorie déductive à laquelle il ressort [...] *Bleu*, au sens du nombre de la longueur d'onde, dans la théorie de l'électromagnétisme, est un concept par postulation »²¹. D'après le philosophe chinois Feng

²¹ NORTHROP F.S.C., *The complementary emphasis of eastern intuition philosophy and western scientific philosophy*, Princeton University Press, 1946, p. 187.

Youlan²², F.S.C. Northrop saisit ici la différence fondamentale entre la philosophie chinoise (si l'on peut l'appeler ainsi) et la philosophie occidentale. La philosophie chinoise se fonde sur le concept d'intuition, tandis que la philosophie occidentale repose pour sa part sur le concept de postulation. Feng Youlan pense que la raison de cette différence réside dans le fait que les bases géographiques et économiques du peuple de la Chine ancienne et de celui de l'Occident antique divergent.

D'après Feng Youlan, la Chine est un pays continental, dont la forme majeure de production a d'abord été l'agriculture. De ce fait, « les occupations propres du cultivateur, telles que l'exploitation de la terre et les récoltes, sont des objets d'appréhension immédiate. Or, dans leur primitivité et leur naïveté, les agriculteurs mettent en valeur ce qu'ils saisissent immédiatement. Il n'est pas étonnant que leurs philosophes aient également pris l'appréhension immédiate des choses comme point de départ de leur philosophie. »²³. En ce qui concerne les Grecs, ils vécurent dans un pays maritime et la base de leur richesse a été principalement représentée par le commerce. Il s'agissait avant tout de marchands qui « s'occupent en premier lieu des chiffres abstraits de leurs comptes commerciaux, et seulement ensuite des choses concrètes qui s'appréhendent immédiatement à travers ces chiffres. [...] C'est pourquoi les philosophes grecs prirent également le concept par postulation pour point de départ. Ils développent les mathématiques et le raisonnement mathématique. »²⁴. C'est la raison pour laquelle les philosophes grecs se posèrent des problèmes à propos de la philosophie de la pensée et que leur langage acquit un caractère d'articulation privilégiant la postulation. Ceci nous explique en même temps pourquoi la philosophie de la pensée et de la connaissance, ce que l'on peut nommer aujourd'hui épistémologie, ne s'est jamais développée dans la philosophie chinoise. « Les philosophes chinois n'ont jamais examiné sérieusement si la table que je vois devant moi est réelle ou illusoire, et si elle n'est qu'une idée dans mon esprit, ou si elle occupe un espace objectif. De tels problèmes épistémologiques sont inconnus de la philosophie chinoise (sauf pour ce qui est du bouddhisme, originaire de l'Inde), puisqu'ils ne se posent qu'en fonction d'une démarcation entre sujet et objet. »²⁵. Dans la philosophie chinoise, « il n'y a pas de semblable démarcation, ce qui connaît et ce qui est connu y sont un tout. »²⁶. C'est la

²² FENG Y. (1895-1990) est un philosophe chinois dont l'œuvre a été prépondérante dans la réintroduction de la philosophie chinoise à l'époque moderne. Formé à l'Université Columbia, il enseigna la philosophie dans différentes écoles anglaises et américaines de 1933 à 1947.

²³ FENG Y., *Précis d'histoire de la philosophie chinoise*, trad. G. Dunstheimer, Le Mail, 1992, p. 44.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

raison pour laquelle le langage employé par la philosophie chinoise est suggestif et non articulé en concepts eux-mêmes ouverts sur des “méta-concepts”. Comparés aux écrits occidentaux, les arguments de la philosophie chinoise n’ont pas systématisé un appareil conceptuel lui-même destiné à ses propres synthèses.

L’autre différence principale entre la philosophie occidentale et la philosophie chinoise, d’après Feng Youlan, se situe dans le fait que « selon la tradition chinoise, la philosophie n’a pas pour but d’augmenter le savoir positif (j’entends par savoir positif un accroissement des connaissances se rapportant aux faits), mais d’élever l’esprit, -- un effort [de l’esprit] vers l’au-delà du monde présent et vers des valeurs supérieures aux valeurs morales. »²⁷.

Enfin, à la différence de la tradition occidentale, l’étude de la philosophie dans la Chine ancienne n’est pas instituée en statut professionnel. Ainsi, « il n’y a pas de philosophes professionnels ; et les philosophes non professionnels n’ont pas à produire des écrits philosophiques formels. Il y eut en Chine bien plus de philosophes qui n’ont pas produit d’écrits philosophiques formels, que de philosophes qui l’ont fait. »²⁸. Par exemple, « ouvrez les Entretiens de Confucius et vous verrez que chaque paragraphe consiste en quelques mots, et qu’il n’y a guère de rapport entre un paragraphe et celui qui suit »²⁹. Par conséquent, étant donné “l’incohérence” apparente des paroles et des écrits des philosophes chinois antiques, ces paroles et ces écrits ne sont pas des œuvres philosophiques formelles, systématisées dans le projet d’une œuvre continue, à l’instar de Platon ou d’Aristote.

D’ailleurs, l’expression “philosophie chinoise” est récente. Toutefois, si l’usage du vocable “philosophie” peut être problématique pour la Chine, celle-ci a pour le moins toujours été traversée par une tradition de pensée, avec des auteurs et des écoles, tradition peut-être plus “spiritualiste” que “philosophique” au sens occidental. C’est bel et bien cette tradition qui a toujours synthétisé des valeurs, des éléments de représentation, que nous comptons aborder ici, au même titre que la philosophie occidentale.

Cette différence que nous venons d’évoquer entre la philosophie occidentale et celle dite chinoise ne peut que se retrouver au niveau des arts. S’il s’agit de traiter des valeurs éducatives

²⁷ *Ibid.*, p. 26-27.

²⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁹ *Ibid.*

des arts dans une perspective comparative Occident/Chine, encore faut-il préciser la façon dont nous proposons d'aborder les arts. Cette question n'est pas simple, puisque, selon le point de vue du philosophe Yves Michaud, l'art et notamment l'art dit "contemporain" est touché par une crise qui réside dans l'impossibilité même de pouvoir le définir. De même, si le terme "arts" désigne un ensemble de disciplines très différentes (la peinture, la musique, la poésie, la danse), est-il possible de les réunir dans un paradigme général qui aurait les mêmes valeurs éducatives ? En réponse à cette incertitude, nous choisissons de nous référer à l'approche, aussi large soit-elle, d'Ernst Cassirer, pour qui, parmi les multiples langages (techniques, langues...), l'art relève d'une forme symbolique.

IV) L'art comme « formes symboliques »

Chez E. Cassirer, l'art est un problème central. Il a principalement mené ses recherches sur le langage et l'art qui, d'après lui, « peuvent être considérés comme deux différents points focaux de toutes nos activités humaines. [...] Nous ne pouvons considérer [l'art] comme un simple ornement de la vie humaine ; nous devons le considérer comme l'un de ses traits constituants, comme l'une de ses conditions essentielles »³⁰. L'importance de l'art se manifeste d'abord dans le fait que celui-ci, selon E. Cassirer, doit être traité en tant que « forme symbolique. ».

E. Cassirer définit la « forme symbolique » de la façon suivante : « Par forme symbolique, il faut entendre toute énergie de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe. »³¹. Associés à un contenu de signification "spirituelle" dans le sens d'abstrait, une réalité sensible, un signifiant transmissible, deviennent un symbole. Le symbole est ici à comprendre au sens de forme langagière, de langage et de tout ce qui est codifié par l'activité humaine. À travers le symbole ainsi défini, l'esprit humain s'extériorise dans le monde sensible. Ainsi, « la forme symbolique est avant tout un processus de l'esprit et non un objet

³⁰ CASSIRER E., *op. cit.*, p. 129.

³¹ CASSIRER E., *Trois essais sur le symbolique*, Cerf, 1997, p. 12.

substantiel »³². Il s'agit d'un processus par le biais duquel l'esprit réalise une mise en forme de ce monde en attribuant une signification aux réalités sensibles qui le composent.

Par conséquent, la forme symbolique, c'est-à-dire le symbole, est une médiation. À travers le symbole, l'esprit humain structure le monde et se structure lui-même en s'extériorisant dans la réalité sensible. Le symbole est donc capable de donner une forme à l'esprit humain, et de relier la subjectivité à l'objectivité parce que ce dernier « ne peut se présenter à nous que dans son activité de mise en forme du matériau sensible. »³³. On mesure que les formes symboliques, ainsi conçues, bref les langages, sont ce qui “donne forme à l'esprit”.

D'après E. Cassirer, le langage, le mythe, l'art et la science constituent les quatre formes symboliques principales. Au-delà de la diversité symbolique ou langagière, E. Cassirer postule ainsi l'existence d'une interaction entre mythe, art, et science. La notion de symbole recouvre « la totalité des phénomènes qui, sous quelque forme que ce soit, manifestent un sens au sein du sensible [...] et où quelque chose de sensible est représenté comme le revêtement d'un sens ».

L'unité du système cassirérien repose ainsi sur le primat et l'extension de la fonction symbolique à l'ensemble des élaborations humaines, étant donné que les formes symboliques représentent, aux yeux d'E. Cassirer, la culture, au sens le plus large du terme : « Ce que nous appelons culture humaine peut être défini comme l'objectivation progressive de notre expérience humaine - comme l'objectivation de nos sentiments, nos émotions, nos désirs, nos impressions, nos intuitions, nos pensées et nos idées. »³⁴. C'est ainsi que la notion de « formes symboliques » fournit à notre recherche un paradigme, fût-il occidental, qui nous permet de regrouper la diversité langagière des arts, des diverses formes artistiques, que ce soit dans le contexte chinois ou occidental. Par symbole, « il ne faut pas entendre le sens étroit de l'ouverture d'un signe vers le mystérieux ou vers le sacré, mais tout simplement le sens large de la mise en forme par l'homme du chaos sourd et indistinct des impressions sensibles par un

³² BROWN É., « L'art et la question du jugement esthétique dans la philosophie d'Ernst Cassirer » <<http://revuephares.com/wp-content/uploads/2013/09/Phares-XIa-02-Etienne-Brown.pdf>>

³³ CASSIRER E., *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Minit, 1972, p. 30.

³⁴ CASSIRER E., *Écrits sur l'art*, Cerf, 1995, p.148.

lent travail d'objectivation où le moi et le monde se constituent peu à peu corrélativement, permettant une libération de l'homme face aux déterminations naturelles. »³⁵.

Ainsi, toutes les formes symboliques que sont le mythe, l'art, le langage et la science, contribuent à la construction humaine du monde. Or, selon E. Cassirer, l'art occupe d'abord une place centrale dans le système des formes symboliques, c'est-à-dire une place médiane, intermédiaire entre le mythe et la science³⁶ et il possède en même temps ses fonctions spécifiques.

Aux yeux d'E. Cassirer, les fonctions de l'art résident dans la forme artistique elle-même. Cassirer recense dans *l'Essai sur l'homme* un grand nombre de théories philosophiques de l'art en les regroupant en deux catégories : les théories objectivistes et celles subjectivistes. L'art peut être décrit et interprété soit comme « une imitation de la nature », soit comme « une expression des sentiments ». Les théories objectivistes prennent racine dans l'Antiquité. L'art y est considéré comme un moyen d'imiter la réalité sensible. Quant aux théories subjectivistes, elles véhiculent l'idée que l'art est pleinement chargé d'émotions et de passions.

« L'histoire de l'esthétique semble constamment osciller entre deux pôles opposés – entre une approche intellectuelle et une approche émotionnelle de l'art. La première prévaut dans toutes les théories classiques et néo-classiques de l'art ; la seconde semble à présent acceptée par la plupart de nos théories modernes. »³⁷.

Aux yeux d'E. Cassirer, ces deux grands courants de la théorie de l'art demeurent des théories qui « conçoivent l'art comme reproduction »³⁸. Dans le premier cas, c'est la réalité formelle qui doit être reproduite, tandis que, dans le second, c'est la situation intérieure de l'esprit. Selon Cassirer, si l'art n'était rien d'autre qu'une simple copie de la nature ou une simple reproduction de la vie émotionnelle de l'homme, il perdrait sa valeur intrinsèque dans la culture humaine. En effet, l'imitation de la nature et l'expression des sentiments sont seulement les deux éléments premiers de l'art. « Ils sont la matière dont est tissée l'étoffe de

³⁵ Cité par Muriel van Vliet, in : *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique*, Presses universitaires de Rennes, 2010, <www.pur-editions.fr>

³⁶ Cf. Annexe 2, p. 240.

³⁷ *Ibid.*, p. 182.

³⁸ BROWN É., « L'art et la question... », <<http://revuephares.com/wp-content/uploads/2013/09/Phares-XIa-02-Etienne-Brown.pdf>>

l'art. Mais ils n'expriment pas le caractère fondamental de l'art, ils n'épuisent ni son sens ni sa valeur »³⁹.

E. Cassirer ajoute, en effet, à ces deux éléments que l'on peut situer comme le formel et le sensible, un troisième qui se reconnaît comme la tension entre les deux précédents. Il s'agit de ce qu'E. Cassirer désigne par le terme de passion. Cette passion n'est pas une simulation des émotions que l'œuvre met en scène. Elle révèle l'essence de la passion, du sensible artistique. « Lorsque nous écoutons une pièce de Shakespeare, nous ne sommes pas contaminés par l'ambition de Macbeth, par la jalousie d'Othello, par la cruauté de Richard III. Ce qui nous éprouvons ici, c'est la tension la plus haute de toutes nos passions [...] »⁴⁰. L'effet ne cherche pas à imiter, en la mettant en forme, une émotion. « Celui qui donne forme à une passion, qui lui donne une figuration objective, ne nous infecte pas par une passion. »⁴¹. Mais il s'agit d'intensifier la compréhension du réel. Cette intensification n'est pas une surcharge des affects, qui deviendrait rapidement insupportable, mais leur compréhension, la maîtrise de leurs mouvements, autrement dit de l'émotion comme source fondamentale de connaissance de l'homme.

« Le poids de nos émotions est en effet ôté de nos épaules ; ce que nous sentons, c'est leur mouvement interne, leurs vibrations et leurs oscillations, sans leur inertie, leurs pouvoirs d'oppression, leur poids et leur pression. »⁴².

Nos émotions sont alors élevées à un nouvel état. Ce que nous éprouvons dans l'art n'est pas un état émotionnel simple, mais « il s'agit plutôt de tout le registre de la vie humaine, de l'oscillation continue entre tous ces extrêmes – entre la joie et la tristesse, l'espoir et la peur, l'enthousiasme et l'espoir. »⁴³. Nos émotions deviennent un élément de notre vie active et de la globalité de l'être.

En ce sens, l'art est capable d'ajouter une nouvelle dimension à la vie humaine ; il lui donne une profondeur que nous n'atteignons pas dans notre appréhension commune des choses. L'art crée de nouvelles formes esthétiques, elles-mêmes capables de dévoiler un monde que

³⁹ CASSIRER E., *op. cit.*, p. 187.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 186-187.

⁴¹ *Ibid.*, p. 186.

⁴² *Ibid.*, 187.

⁴³ *Ibid.*, p. 188.

l'on perçoit rarement dans la vie quotidienne. L'art nous procure ainsi une connaissance plus riche, plus profonde et plus vraie de la réalité sensible⁴⁴.

« Dans la perception sensible, on se contente d'appréhender les traits communs et constants des objets qui nous entourent. L'expérience esthétique est incomparablement plus riche. Elle est fertile en infinies possibilités jamais réalisées dans l'expérience sensible quotidienne. Dans l'œuvre de l'artiste, ces possibilités s'actualisent ; elles sont dévoilées et prennent une forme déterminée. L'un des grands privilèges de l'art et l'un de ses attraits les plus profonds est de révéler le caractère inépuisable des aspects des choses. »⁴⁵.

C'est ainsi que cette notion cassirerienne des formes symboliques permet de non seulement réunir les arts dans un même paradigme, mais aussi les principales approches, les pensées sur l'art en dépassant ainsi le couple très occidental de l'imitation formelle ou émotionnelle. Le "tiers" qu'il propose, celui d'une tension de la passion permettant d'accéder à une pleine connaissance de l'être humain, une révélation du "caractère inépuisable des aspects des choses", s'il est ici issu d'un auteur occidental, nous semble ainsi se prêter à retrouver la pensée chinoise sur l'art. C'est ainsi que cette thèse propose d'aborder les arts en les considérant sous l'aspect générique que Cassirer confère aux formes symboliques.

Cette question de la forme symbolique, bien qu'ayant été thématifiée par le contexte occidental, s'avère déterminante par rapport à notre objet, car il n'existe pas de formation ni d'éducation sans forme.

⁴⁴ Pour compléter cette connaissance chez E. Cassirer, cf. Annexe 3, p. 242.

⁴⁵ CASSIRER E., *Essai sur l'homme*, Paris, Editions de Minuit, 1975, p. 207.

V) Vers une approche tripolaire ou bipolaire comme axe comparatif

Le problème de notre démarche est celui de la comparaison entre deux pensées sur l'art et l'éducation, dont le contexte est radicalement différent.

Dans cette optique, nous nous proposons de repérer, à travers la mythologie chinoise et celle grecque, un axe comparatif. En effet, les mythes de création, que ce soit en Chine ou en Occident, présentent des similitudes qui, peut-être, renvoient à ce qui pourrait paraître comme un fondement d'ordre anthropologique. Nous présentons ainsi ici deux mythes de la création qui nous semblent très emblématiques. Ils se soldent tous deux par l'idée d'une fusion première qui a été perdue par un principe de division. On reconnaît ici le propre de la naissance. Aussi, cette idée induit-elle une conception soit bipolaire⁴⁶ – les deux parties qui résultent de la division, soit tripolaire – les deux parties qui résultent de la division plus un tiers qui est celui de l'objet original ou perdu. C'est ainsi que notre axe comparatif s'établira sur la base de cette donnée partagée et repérable de la mythologie chinoise et grecque : une conception bipolaire ou tripolaire.

5.1. Les mythes de création

Chaque peuple possède ses propres mythes. Ceux qui se propagent jusqu'à nos jours constituent les héritages et les cadeaux offerts par nos ancêtres qui ont vécu à une époque lointaine. En un temps où l'on ne pouvait pas encore faire appel à la science pour comprendre le monde, nos ancêtres, en s'appuyant sur leur imagination et leur intelligence, en ont donné leurs interprétations à travers les mythes. Ces derniers racontent, d'une manière générale, comment le monde et l'homme sont venus à l'existence. Pour l'homme moderne, le mythe signifie sans doute tout ce qui s'oppose à la « réalité », alors que pour l'homme des sociétés traditionnelles, il constitue, à l'inverse, la seule révélation valable de la réalité. Pour ce dernier, le mythe est censé exprimer une « vérité absolue », puisqu'il raconte une « histoire sacrée, c'est-à-dire un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps »⁴⁷. Selon Marie-

⁴⁶ Nous démarquons ce terme de son acception en psychiatrie à propos des troubles dits « bipolaires ». Nous limitons ici notre usage de cette notion à une configuration définie selon deux polarités.

⁴⁷ ELIADE M., *La naissance du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1959, p. 472.

Louise Von Franz, les mythes opèrent la première libération de l'esprit humain, dans la mesure où le monde mythique est mis en place par l'esprit aux premiers stades de son développement. En ce sens, le mythe peut être considéré comme un « mode originaire de mise en œuvre du monde ».

Les mythes que nous allons présenter sont les mythes de création. Ces derniers racontent spécifiquement le commencement du cosmos. Ces mythes de création précèdent tous les autres types de mythes. Ils racontent ce qui s'est passé avant que le monde soit devenu tel qu'il est aujourd'hui. C'est toujours derrière le problème des origines que se dissimule le plus grand des mystères.

Dans son article intitulé « *CRÉATION - - les mythes de la création* », Mircea Eliade classe les thèmes des mythes cosmologiques en quatre principales catégories :

1. Les mythes décrivant la création du monde par la pensée, la parole (le « verbe ») ou l'« échauffement » d'un dieu.

2. Les mythes mettant en vedette le « plongeon » cosmogonique : Dieu, un animal ou un personnage mythique plonge au fond de l'Océan primordial et en rapporte un peu de glaise, à partir de laquelle est formée la Terre.

3. Les cosmogonies qui expliquent la création par la division d'une matière primordiale non différenciée. On en distingue au moins trois variantes importantes :

a) l'unité primitive représente le couple Ciel-Terre étroitement embrassé, et leur séparation équivaut à un acte cosmogonique (thème également connu sous l'expression « Parents du monde ») ;

b) l'état originel est décrit comme une masse amorphe, le Chaos ;

c) l'unité primordiale est imaginée comme un œuf englobant la totalité cosmique, ou comme un œuf flottant dans l'Océan primordial.

4. La cosmogonie comme résultat du démembrement d'un géant anthropomorphe ou d'un monstre marin ophidien. Il importe d'en distinguer deux types différents :

a) l'immolation librement consentie, ou supposée telle, d'un être primordial anthropomorphe ;

b) le combat victorieux d'un dieu contre un monstre marin, suivi de son morcellement.

Les mythes chinois et occidentaux de création que nous allons présenter font partie de la troisième catégorie.

5.2 La création qui s'effectue par la division

Dans les mythes de la création issus des deux cultures, la division se réalise de la même façon : la séparation du Ciel et de la Terre mélangés dans le chaos qui ressemble à un œuf.

5.2.1 Mythe chinois : Pangu crée le Ciel et la Terre

D'abord, en ce qui concerne son nom, « Pan » signifie le bassin et aussi recherche, enquête. « Gu » veut dire antiquité. Suivant différentes interprétations, Pangu signifie soit « Recherches de l'antiquité », soit « Origine, Commencement », ce qui permet de constater l'ancienneté que l'on attribue au personnage de Pangu.



Voilà l'histoire mythologique de Pangu : il y a très très longtemps, avant toute notre existence, le ciel et la terre étaient mélangés, l'univers était un chaos qui ressemblait à un œuf de poule. Au milieu de ce trouble vivait un géant, Pangu. Il y avait dormi pendant 18 000 ans jusqu'au jour où il se réveilla brusquement. Ne pouvant rien voir autour de lui, hormis le noir, Pangu prit une hache et porta un coup tout droit vers le noir. Dans un bruit infernal, le chaos fut coupé en deux. Ce qui était pur et léger s'éleva et devint le ciel, tandis que ce qui était lourd et impur tomba et devint la terre.

Après que le ciel et la terre furent séparés, Pangu craignait toujours qu'ils se réunissent et il décida donc de porter le ciel sur sa tête et d'appuyer sur la terre. Chaque jour, le ciel s'élevait d'un zhang⁴⁸, la terre s'épaississait d'un zhang, et Pangu grandissait d'un zhang. Après 18 000 ans, le ciel était très élevé, la terre très profonde et Pangu très grand. C'est ainsi que le ciel et la terre ont enfin pris corps, mais c'est aussi à ce moment-là que Pangu mourut de fatigue. À sa mort, il se transforma : son souffle devint le vent, sa voix le tonnerre, son œil gauche le soleil et le droit la lune, ses quatre membres, les extrémités de l'univers, ses coudes, ses genoux et sa tête devinrent les cinq monts sacrés ; son sang forma les rivières, ses tendons le relief, sa chair les terres arables, ses cheveux les astres, les poils de son corps la végétation, ses dents les métaux et les roches, sa moelle les pierres précieuses et le jade, sa sueur la pluie, et la vermine sur son corps, disséminée par le vent, devint les hommes.

Ainsi Pangu, ce premier être sorti du chaos originel et séparateur du ciel et de la terre, non seulement créa le monde, mais aussi donna son corps pour que les hommes puissent y vivre. C'est un dieu qui est encore aujourd'hui parfois vénéré par le peuple chinois. En général, il est représenté vêtu d'une tunique de maître taoïste et tenant dans sa main la perle qui symbolise le chaos originel. On lui attribue parfois une autre tenue d'« homme primitif », avec des cheveux longs et des peaux de bêtes.

5.2.2 Mythe occidental : L'éviction d'Ouranos par Cronos

D'après le texte de la *Théogonie* d'Hésiode, au tout début du monde régnait le chaos, jusqu'à ce que « Terre [Gaïa], elle, d'abord enfanta un être égal à elle-même, capable de la couvrir tout entière, Ciel [Ouranos] étoilé, qui devait offrir aux dieux bienheureux une assise sûre à jamais »⁴⁹. Ainsi, Gaïa et Ouranos forment le couple primordial. Ils donnent naissance à l'innombrable famille des dieux, des cyclopes et des autres êtres mythiques. Mais, Ouranos « haïssait (ses enfants) dès le premier jour » parce que ces derniers seraient différents de lui. En proie à la haine, il refusa de les laisser venir au monde en les cachant dans le corps de Gaïa afin de les empêcher de sortir du sein de leur mère. La seule activité du ciel est de l'ordre de la sexualité, la terre souffre et gémit. Un jour, encouragé par Gaïa, le dernier des enfants, Cronos, attend que son père s'approche de la Terre, lui coupe l'organe génital avec une serpe et le jette

⁴⁸ Unité de mesure, 1 zhang=242 cm

⁴⁹ HÉSIODE, *Théogonie*, Les Belles Lettres, 2008, p. 15.

dans la mer. Ensuite, Ouranos, le Ciel, s'éloigne définitivement de la terre et forme le ciel. Le sexe d'Ouranos arraché continue à féconder la terre et la mer.

Ainsi, le geste de Cronos castrant son père fait que le Ciel est désormais séparé de la terre, fixé à demeure comme la voûte céleste surmontant un monde où peuvent vivre des êtres autres que lui.

« C'est la perte de la virilité d'Ouranos qui permet à la vie de se dérouler dans sa temporalité, à travers les générations successives. Finalement elle est ce qui permet aux forces de la fécondité de prendre leur sens, d'être réellement créatrices. »⁵⁰.

Le message commun de ces deux mythes, émanant de deux cultures différentes, est qu'à l'origine, l'univers est un chaos où rien ne peut être distingué. Ici le chaos n'implique pas l'idée de désordre, mais celui de confusion informe, totalité indistincte, comme dans le synchronisme du nourrisson. Il contient en lui-même deux parties, le Ciel et la Terre. À ce stade, rien ne peut venir à l'existence, car le Ciel est si proche de la Terre qu'il n'y a pas de place entre eux, où quelque chose pourrait croître, où des éléments se différencient. Ces deux derniers vont plus tard être divisés par une force extérieure. Ensuite, l'apparition du monde s'organise par cette séparation brutale : Pangu avec sa hache et Cronos avec sa serpe, sont tous deux des démiurges. Leur acte permet l'éloignement du ciel et de la terre, donc, l'émergence du monde différencié. Des exemples similaires figurent aussi dans la Genèse, dans laquelle la lumière et les ténèbres sont séparées ainsi que les eaux d'en haut et les eaux d'en bas. Par conséquent, dès sa naissance, le monde est envisagé soit selon un double registre séparé, le Ciel et la Terre ; soit d'après un triple registre, avec le Ciel, la Terre, plus un tiers, le chaos originel.

5.3 La création et l'image de l'œuf

Il est aisé, dans cette naissance du monde que narrent les mythes, de faire un lien avec la naissance de l'homme. Il s'agit là aussi d'un passage brutal de l'élément liquide, du ventre maternel, où rien n'est différencié, au régime aérien lors de l'accouchement, où les éléments sont différenciés, séparés, à commencer par les voix qui s'inscrivent dans un espace d'écart⁵¹.

⁵⁰ BRIQUEL D., « La théogonie d'Hésiode », *Revue de l'histoire des religions*, tome 197, n°3, 1980, pp. 243-276.

⁵¹ À voir VASSE D., *L'ombilic et la voix*, Paris, Seuil, 1999.

Ce serait ainsi la fracture d'une unité chaotique et originelle, renvoyant à la compréhension de l'homme, à sa naissance que ces mythes nous donnent à méditer.

5.3.1 L'image de l'œuf et le mythe des androgynes

Cette idée réapparaît dans une autre image, qui est celle de l'œuf, lieu premier du chaos indistinct, indifférencié. Cette image renvoie, selon Jacques Lacan et sa thèse de la « *Spaltung* » (division), au mythe des androgynes, qui ne serait rien d'autre que la “coupure” de la sphéricité primordiale et opaque qu'est l'œuf. Cet œuf se divise comme l'androgyn. Pour reprendre ici brièvement ce mythe, en se référant aux propos d'Aristophane que lui prête Platon dans le *Banquet*, les androgynes avaient une « forme ronde, avec un dos et des flancs arrondis, quatre mains, autant de jambes, deux visages tout à fait pareils sur un cou rond »⁵². Les dieux créèrent les androgynes afin qu'ils leur rendent hommage. Pourtant, ils ne tardèrent pas à défier les dieux. Afin de maintenir tout de même la possibilité d'hommage, ces derniers décidèrent d'affaiblir les androgynes en les coupant en deux. « Quand le corps eut été ainsi divisé, chacun, regrettant sa moitié, allait à elle ; et, s'embrassant et s'élançant les uns les autres avec le désir de se fondre ensemble, les hommes mourraient de faim et d'inaction, parce qu'ils ne voulaient rien faire les uns sans les autres. »⁵³. C'est ainsi que dans ce lien fusionnel qui compensait la séparation⁵⁴, la race de ces deux destinées s'éteignait. Dans le but de maintenir un principe de différenciation entre les moitiés d'androgynes, de les empêcher de s'abandonner à une fusion mortifère, Zeus « transpose les organes de la génération sur le devant [...] et par là fit que les hommes engendrèrent les uns dans les autres, c'est-à-dire le mâle dans la femelle. »⁵⁵. C'est de là que découle l'amour que nous avons naturellement les uns pour les autres. Par conséquent, d'après G. Boudinet, « la fabrication de ceux qui rendent hommage, autrement dit des hommes, s'écrivait dès la parole platonicienne d'Aristophane, selon deux schémas contradictoires : la fusion, la liaison, la synthèse ; la séparation, la division, la dissociation, la diérèse. »⁵⁶.

⁵² PLATON, *Le Banquet*, trad. E. Chambry, Paris, Flammarion, 1992, p. 54.

⁵³ *Ibid.*, p. 55.

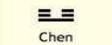
⁵⁴ Ce thème est développé par Gilles Boudinet, in : BOUDINET G., *Arts, cultures, valeurs éducatives*, L'Harmattan, 2008, p. 13-14.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

5.3.2 L'image de l'œuf dans le *Yi Jing*

Cette idée de l'œuf coupé ou brisé est également centrale dans un ancien manuel chinois, le *Yi Jing* dont le titre peut être traduit par « Classique des changements » ou « Traité canonique des mutations ». Il met par écrit un système de signes binaires qui peut être utilisé pour faire des divinations et qui est le fruit de recherches cosmogoniques. Il contient des oracles basés sur 64 figures abstraites, chacune d'elles étant composée de 6 traits. Ces traits sont de 2 sortes, traits divisés ou négatifs, et non divisés ou positifs. On suppose que ces figures de 6 traits, ou hexagrammes ont été dessinées d'après les craquelures d'écailles de tortue chauffées. Ainsi, la méthode de divination consistait, pour le devin, à percer un trou dans une écaille de tortue, à la chauffer et à prédire l'avenir d'après les fissures qui se formaient dans l'écaille. Ces craquelures formaient des dessins extrêmement complexes et les 64 hexagrammes en seraient une classification simplifiée et schématisée. On considère que ces 64 figures (*cf. illustration*) peuvent interpréter toutes les transformations possibles. Cet aspect spéculatif permet au *Yi Jing* d'occuper une place fondamentale dans l'histoire de la pensée chinoise, dans la mesure où il peut être considéré comme un traité unique en son genre dont la finalité est de décrire les états du monde et leurs évolutions.

Upper trigram >>								
Lower trigram v>	Ch'ien	Chen	K'an	K'ên	K'un	Sun	Li	Tui
	 1	 34	 5	 26	 11	 9	 14	 43
	 25	 51	 3	 27	 24	 42	 21	 17
	 6	 40	 29	 4	 7	 59	 64	 47
	 33	 62	 39	 52	 15	 53	 56	 31
	 12	 16	 8	 23	 2	 20	 35	 45
	 44	 32	 48	 18	 46	 57	 50	 28
	 13	 55	 63	 22	 36	 37	 30	 49
	 10	 54	 60	 41	 19	 61	 38	 58

Ce qui nous intéresse ici dans le *Yi Jing*, c'est que dans l'hexagramme 61, il déclare que l'image de la vérité intérieure est celle d'un œuf sur lequel est posée la patte d'un oiseau, ce qui signifie que l'oiseau est couché sur l'œuf pour le couvrir. On voit par-là que le *Yi Jing* associe également l'image de l'œuf à la structure de l'esprit humain. L'incubation de l'œuf représente la recherche de l'homme vers lui-même. Le moment où le poussin brise sa coque est également celui où l'homme se réveille et commence à avoir conscience de lui-même. Mais alors, l'œuf est brisé.

Ensuite, le manuel précise que l'homme doit faire des efforts pour trouver la vérité en lui-même. Il s'agit d'accomplir le simple acte de regarder en soi-même et, pour une fois, de ne

pas chercher les causes de sa conduite et de ce qui lui arrive de l'extérieur. Bref, il s'agit de retrouver cette intériorité de l'œuf, qui pourtant a été brisée, comme les androgynes qui ont été coupés en deux, autrement dit, de quêter une unité qui a été dissociée.

Il est important pour l'homme, selon le *Yi Jing*, de réaliser cette recherche. En retrouvant en effet la vérité intérieure d'où l'homme est sorti, on peut pénétrer le sens de toute situation difficile, et même apprivoiser les poissons et les porcs, « les plus stupides des animaux ».

Les mythes issus des deux cultures décrivent tous l'unité originelle comme le chaos qui ressemble à un œuf. Cette unité constitue une plénitude encore non entamée par rien, puisque tout commence avec la création. Dans *Les mythes de création*, M.-L. Von Franz avance l'idée que « le mystère [...] de l'œuf [...], est une représentation archétypique tout à fait appropriée de la totalité préformée qui contient toute chose sans que la forme et les détails en sortent manifestés. »⁵⁷. Si l'on met cette idée en lien avec l'être humain, l'image de l'œuf correspond à la « totalité psychique conçue comme ce qui était avant l'apparition de la conscience du moi ou de toute conscience qui sépare. »⁵⁸. Avec cet œuf, le schéma serait ainsi celui d'une unité perdue, de l'avènement de l'être dans un régime, où commence la conscience de soi, et marqué par la séparation, la division. Selon les termes de M.-L. von Franz, « ils [les mythes] traitent des problèmes fondamentaux de l'existence, et leur objet est le sens ultime, non seulement de la vie humaine, mais du cosmos tout entier. »⁵⁹. En ce sens, en racontant les mythes, l'homme y mêle, consciemment ou inconsciemment, sa façon de comprendre l'univers, de penser à son existence et de réfléchir. Ainsi, en racontant que le monde est à l'origine un chaos où tout est mélangé jusqu'à sa division par deux permettant la naissance de l'homme, nos ancêtres introduisent déjà l'idée d'une séparation de l'unité originelle ancrée dans leur pensée. Le schéma d'une coupure en deux d'une entité originelle semble inhérent à toute culture avec une valeur à la fois anthropologique et universelle, qui donne une intelligibilité aux conduites humaines. Cela signifie qu'il y a très longtemps, nos ancêtres, volontairement ou non, ont déjà touché la nature la plus profonde de l'homme en racontant les mythes. D'après M.-L. von Franz :

⁵⁷ VON FRANZ M.-L., *Les Mythes de création*, Paris, La fontaine de pierre, 2004, P.10.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 7.

« Les mythes de création, comme certains d'entre eux l'attestent de façon extrêmement claire, sont la représentation de processus inconscients et préconscients qui retracent l'origine, non de notre cosmo, mais de la prise de conscience par l'homme de celle-ci. »⁶⁰

Ainsi, les mythes reflètent la psyché et ses dynamismes les plus profonds chez les êtres humains. Il serait inutile de chercher une explication aux mythes, ceux-ci révèlent pourtant un modèle primordial, la division de l'unité originelle, qui constitue un schéma de fondation de la conscience humaine. Du moins, ce schéma est partagé par la culture occidentale et la culture chinoise. Nous envisageons donc de nous appuyer sur lui afin de construire notre outil comparatif. En effet, l'idée d'une unité première (le chaos) coupée en deux, comme instance de naissance de l'homme et de la culture, renvoie à deux options, de nombreuses fois soulignées⁶¹. La première consiste à prendre en compte les deux moitiés, le ciel, la terre, ou l'homme et la femme chez les androgynes. La prise en compte de ces deux moitiés séparées implique, lorsqu'elle est exclusive, une configuration de type binaire, que nous qualifions de bipolaire. Cette configuration bipolaire n'a pu que fonder nombre de systèmes de pensée, comme le structuralisme de Claude Lévi-Strauss, et réapparaît dans de multiples pensées sur l'art et les valeurs éducatives de l'art. Mais, et il se peut, en cédant à notre tour à une vision bipolaire, qu'une autre configuration émerge : celle où l'on prend en compte aussi bien les deux moitiés que le tiers fracturé que celles-ci ont perdu et après lequel elles courent. Dans ce cas, nous parlerons d'une configuration tripolaire, à la rigueur "trinitaire". C'est cet outil comparatif, en cherchant à aborder des valeurs éducatives des arts à la fois dans la culture chinoise et celle occidentale que cette thèse propose de retenir, sur la base de deux types d'approches qui seraient soit bipolaires soit tripolaires.

Ainsi, nous pouvons affirmer notre problématique : ***Quelles sont les valeurs éducatives des arts attribuées par des grandes approches de la culture occidentale et chinoise, par rapport à une configuration « bipolaire » ou « tripolaire » ?***

En vue d'aborder cette problématique, nous posons trois hypothèses de travail :

- Ces valeurs éducatives s'inscrivent dans deux schémas qui les définissent : bipolaire ou tripolaire.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁶¹ Nous renvoyons ici à la dernière partie de cette thèse.

- Ces valeurs éducatives ne sont pas fixées, mais varient au niveau historique, selon le schéma bipolaire ou tripolaire dans lequel elles s'inscrivent.
- Au-delà d'une évolution historique propre à chaque culture, ce schéma peut permettre de comprendre des jeux d'influences ou de ruptures entre les cultures.

Afin de développer notre analyse, nous allons nous focaliser sur deux moments significatifs au cours de l'histoire de la philosophie de chaque culture : la période pendant laquelle s'est construite une pensée philosophique de base (l'époque des Printemps et Automnes (771 à 476 av. J.-C.) en Chine ; IV^e siècle av. J.-C. en Grèce), et celle marquée par une réforme profonde de l'héritage antique (la période de la République de 1910 en Chine durant laquelle ses intellectuels réformateurs ont introduit les théories esthétiques occidentales; celle pendant laquelle est née la notion d'esthétique vers 1750 en Occident). Nous allons procéder à une étude des théories de certains penseurs qui nous semblent emblématiques de ces périodes. Par exemple, Confucius, Lao zi pour la philosophie chinoise traditionnelle ; Platon, Aristote pour la philosophie occidentale de l'antiquité Kant, Schopenhauer, Hegel, Nietzsche, Schiller pour la philosophie occidentale moderne ; Wang Guowei, Cai Yuanpei et Liang Qichao pour la philosophie chinoise moderne. Cela va nous permettre de voir quel est le schéma utilisé par ces penseurs pour définir les valeurs éducatives : bipolaire ou tripolaire. Quelles sont les valeurs qui s'inscrivent dans chaque schéma ?

C'est ainsi que, après ce premier chapitre de présentation des orientations de cette thèse, la première partie, composée des chapitres II, III, IV propose d'aborder la période « traditionnelle » ou antique de la pensée chinoise, puis occidentale. La deuxième partie, composée des chapitres V et IV, concerne quant à elle la « réforme » de la tradition chinoise ou de l'héritage de l'Antiquité grecque. Elle porte ainsi déjà sur la philosophie occidentale, telle que celle-ci reconsidéra les valeurs éducatives des arts avec l'arrivée de l'esthétique et des Lumières, puis sur la philosophie chinoise moderne, elle-même influencée par les Lumières occidentales. Finalement, après ces deux parties qui constituent le corpus principal de la thèse, le dernier chapitre propose de revenir aux fondements théoriques de l'analyse proposée ici en termes d'une oscillation entre un système bipolaire ou tripolaire, avec ses conséquences sur la définition des valeurs éducatives ainsi que les sens fondamentaux qui figurent derrière. Cette réflexion sera alors élargie auprès d'auteurs positionnés en sciences de l'éducation, comme Émile Durkheim, Oliver Reboul, Marie-Louise Martinez et Dany-Robert Dufour. Au-delà de la question de l'axiologie et de l'esthétique, le schème bipolaire/tripolaire sur lequel nous avons

travaillé à propos des valeurs éducatives des arts sera ainsi élargi afin de voir, après une approche comparative Occident/Chine, sa généralisation. Il s'agira alors d'envisager en quoi ce schème peut avoir une valeur transversale et interculturelle, voire universelle, que l'on retrouve au centre des approches sur les valeurs éducatives, artistiques ou non.

Ainsi, nous faisons le choix de construire cette thèse en nous appuyant principalement sur un corpus d'ouvrages philosophiques et anthropologiques. Notre propos entend ainsi se situer dans la dimension d'une recherche conceptuelle.

Première partie

Les valeurs éducatives des arts **dans la culture traditionnelle** **Chine/Occident**

Cette partie se compose par trois chapitres. Les deux premiers ayant trait à la Chine se subdivisent selon deux approches : le confucianisme et le taoïsme. Le dernier portant sur la pensée occidentale va se focaliser sur la pensée de Platon et celle d'Aristote.

Chapitre II

Les valeurs éducatives des arts dans le confucianisme : le Ciel/l'Univers, la Terre/l'Homme et le Milieu

Dans la pensée chinoise, le confucianisme et le taoïsme (que nous allons aborder dans le chapitre suivant) constituent les deux courants les plus importants. Ces deux courants se sont construits tous les deux vers la fin de l'époque appelée des Printemps et Automnes (771 à 476 av. J.-C), période de crise qui voit se transformer en profondeur la société chinoise, la faisant passer progressivement du régime féodal structuré sur le culte des ancêtres à un nouveau régime de seigneuries, davantage préoccupé par l'ambition politique et guerrière, ainsi que par l'affairisme économique. Durant cette période, les philosophes confucianistes et taoïstes ont déjà conscience des influences que peuvent exercer les arts sur l'homme. C'est pour cette raison qu'aussi bien dans le confucianisme que dans le taoïsme, il est possible de trouver des théories portant sur les arts. Il convient toutefois de noter qu'à ce moment-là, la conception de l'esthétique n'existait pas encore dans la philosophie chinoise, par conséquent, celle de l'éducation esthétique était elle aussi inexistante. Le confucianisme émet l'idée d'intégrer les arts dans l'éducation. En effet, celui-ci se focalise particulièrement sur l'éducation musicale, alors que l'éducation rituelle et l'éducation poétique sont pour leur part placées au second plan. Quant au taoïsme, basé sur le principe du non-agir, il ne prétend pas que l'éducation permette de changer quoi que ce soit chez l'homme. Ainsi, même si des réflexions portant sur les arts figurent dans la pensée taoïste, celle-ci n'envisage pas du tout l'introduction des arts dans l'éducation. Cependant, nous pouvons toujours essayer d'esquisser les systèmes dans lesquels s'inscrivent les valeurs des arts dans ces deux pensées. Ceux-ci constituent avant tout les modèles qui vont influencer et inspirer l'éducation esthétique chinoise à l'époque moderne.

La conception chinoise du rapport de l'homme avec l'univers vise, selon Anne Cheng, « sinon à l'abaissement et à l'humilité, du moins à l'effacement des oppositions tranchées, à

“l’arrondissement des angles”, en bref, à l’harmonie. »⁶². En ce sens, la pensée chinoise s’enracine dans un rapport harmonieux de l’homme avec le monde dans lequel il vit. On a la conviction que l’homme possède la capacité à embrasser la totalité du réel, « totalité une à laquelle se rapporte l’infinie multiplicité de ses parties. » Ainsi, le multiple n’est pas le résultat d’une addition d’unités distinctes, mais est à la fois issu de l’Un et englobé par lui. Suivant cette idée, la relation entre le monde et l’homme est organique. Le premier ne peut se penser en dehors du second et vice versa. Cette harmonie est ce que l’on doit atteindre et maintenir dans l’existence humaine. Afin d’y parvenir, les Chinois ont conçu la notion de centre, qui se situe entre le Ciel et la Terre. Par conséquent, le centre, le Ciel et la Terre constituent ensemble une trinité. Cette dernière figure une relation à la fois fermée et ouverte, qui se suffit à elle-même tout en étant capable de l’infini. La trinité peut être considérée comme un facteur d’harmonie. Ainsi, dans le confucianisme et le taoïsme, les valeurs des arts sont définies selon un système trinitaire à trois pôles. L’art est censé aider l’homme à trouver ce tiers.

Dans ce chapitre et le chapitre suivant, nous allons présenter les principales idées de ces deux courants philosophiques. Nous verrons que dans leurs pensées, la dualité Ciel/Terre est maintenue et développée, bien que les penseurs confucianistes et taoïstes n’aient pas l’intention de se limiter à ce face-à-face strict. En effet, il s’agit pour eux d’envisager la proposition d’un tiers afin de dépasser le dualisme.

I) Trois philosophes confucianistes : Confucius, Meng zi et Xun zi

Le confucianisme s’est développé pendant plus de deux millénaires à partir de l’œuvre attribuée à Confucius, et constitue un système de pensée qui exerce une grande influence sur les Chinois. Il ne s’agit certes pas d’une religion. Toutefois avec ses disciples, Confucius a créé un système rituel achevé et une doctrine tout à la fois morale et sociale. Dans cette partie, nous allons nous focaliser sur les pensées de certains des philosophes confucianistes qui semblent les plus importants, afin d’envisager la conception tripolaire des valeurs des arts dans la pensée confucianiste. Nous maintenons cette terminologie de “philosophe”, tout en

⁶² CHENG A. « De la place de l’homme dans l’univers : la conception de la triade Ciel-Terre-Homme à la fin de l’antiquité chinoise. » In : Extrême-Orient, Extrême-Occident, 1983, n°3. *Le rapport à la nature : notes diverses*, pp. 11-22.

rappelant que le terme “philosophie” est utilisé à propos de la pensée chinoise en référence à l’usage occidental.

En plus des pensées de Confucius, celles de Meng zi et Xun zi du mouvement confucianiste nous semblent elles aussi très emblématiques, nous proposons ici de présenter ces trois auteurs.

1.1 Confucius

Confucius (551-479 av. J.-C.) est l’un des personnages les plus influents de la civilisation chinoise, et il est considéré comme le premier « éducateur » de la Chine. Il représente un véritable phénomène culturel qui se confond avec le destin de toute la civilisation chinoise. Son enseignement a donné naissance au confucianisme et a été la principale référence de la Chine pendant vingt-cinq siècles, jusqu’à la fin de l’Empire en 1911.

Issu d’un milieu modeste, plus précisément, d’une famille de savants-fonctionnaires, il exerce d’abord une activité politique et administrative en tant que fonctionnaire de Lu (dans l’actuelle province côtière du Shandong). En même temps, il se consacre à l’étude au point de maîtriser parfaitement toute la culture de son temps, notamment les « Six Classiques »⁶³, spécimens de la littérature chinoise la plus ancienne. Cette connaissance parfaite des rites l’amène à exercer les fonctions de ministre de la Justice. Mais, alors qu’il vient d’atteindre la cinquantaine, il est de plus en plus déçu par le gouvernement de son souverain et renonce définitivement à la vie politique. Ensuite, il quitte son pays en quête de la Voie permettant de bien gouverner le pays et de restaurer la tradition perdue. Ainsi, il entame un périple d’une douzaine d’années à travers diverses principautés.

De retour au pays de Lu, Confucius consacre le reste de sa vie à enseigner jusqu’à sa mort. Parmi ses nombreux disciples, on compte des figures notables comme Meng zi et Xun zi. Il n’aurait jamais écrit ni eu l’intention d’écrire aucun ouvrage. Quant au fameux texte des *Entretiens*, il est très probable que ce soient ses disciples qui les aient recueillis après sa mort. Ainsi, il apparaît davantage comme un transmetteur qu’en tant que créateur : « *Je transmets mais ne crée point. Je mets ma confiance dans l’Antiquité et l’aime.* »⁶⁴. Ce qui justifie en partie

⁶³ Il s’agit du *Livre des Mutations (Yi-King)*, du *Livre des Odes ou des Poèmes (Shijing)*, du *Livre de l’Histoire (Shujing)*, du *Livre des Rites (Li-ji)*, du *Livre des Annales des printemps et automnes (Chunqiu)* et du *Livre de Musique*, ce dernier ayant été perdu.

⁶⁴ CONFUCIUS, « Les Entretiens », *Philosophes confucianistes*, trad. C. Le Blanc et R. Mathieu, Gallimard, 2009.

sa notoriété, c'est que Confucius est le conservateur le plus scrupuleux de la tradition véhiculée par les « Six Classiques ». Il aurait amendé les « Six Classiques » dans le but de former les futurs fonctionnaires dans le strict respect de la tradition. Il apparaît donc que, bien qu'ayant politiquement échoué dans sa tentative de réformer les institutions selon les préceptes classiques, Confucius réussit malgré tout, par le biais de la réforme morale, à atteindre un objectif, car *« fonder la politique sur la morale est sa dernière ambition, celle par laquelle la postérité a pu le célébrer comme sage et comme éducateur »*⁶⁵. En ce sens, il est plus qu'un « transmetteur », car en transmettant, il crée quelque chose de nouveau, l'augmente au sens de l'autorité.

1.2 Meng zi

Meng zi est un penseur chinois confucianiste ayant vécu aux alentours de 380-289 av. J.-C., à Tseou, petit État situé au sud du pays de Lu, patrie de Confucius. Il est issu d'une famille de condition très modeste, mais d'origine princière. Très tôt orphelin de père, Meng zi est élevé par sa mère, qui se préoccupe fort de lui dispenser une éducation de qualité. Il est formé à l'école de Zeng zi, disciple de Confucius, qui met particulièrement l'accent sur l'aspect moral de la doctrine confucéenne. Meng zi passe ainsi l'essentiel de la vie à exposer et défendre l'enseignement de son maître à l'occasion de ses nombreuses pérégrinations d'un pays à l'autre, en s'opposant aux philosophes d'autres courants. Cette vie d'intellectuel itinérant lui confère une réputation de redoutable polémiste. À cette époque, on traverse une période très agitée, celle dite des Royaumes Combattants⁶⁶ (475-221 av. J.C.), nourrie par de perpétuels conflits armés. Au cours de ses pérégrinations à travers les différents pays, Meng zi cherche en même temps le soutien des seigneurs. Cependant, les princes de cette époque, plus motivés par la quête du pouvoir que par celle de la sagesse, considèrent l'enseignement de Meng zi comme inadapté à leurs préoccupations, et on voit décliner le confucianisme, par conséquent, il s'agit pour Meng zi de le rétablir. Il commence donc à dispenser son enseignement jusqu'à sa mort et se fait une très haute idée de sa doctrine.

Contrairement à son maître Confucius, Meng zi se fait également connaître pour ses talents d'écrivain. Les entretiens qu'il a menés avec un grand nombre de princes et de disciples

⁶⁵ TROUVÉ A., *Pédagogues de l'Asie*, Éditions Fabert, 2014, p. 29.

⁶⁶ On peut constater qu'à cette époque, coexistent sept royaumes : Qi, Chu, Yan, Han, Zhao, Wei, Qin, jusqu'à leur unification par la dynastie Qin, en 221 av. J.-C.

qu'il a rencontrés sont consignés dans un recueil qui porte le nom simple de Meng zi, l'un des *Quatre Livres* qui constituent le corpus confucianiste.

1.3 Xun zi

La date de naissance de Xun zi est située entre 340 et 305 av. J.-C. Sa ville d'origine est Zhao, au nord de la Chine des périodes des Printemps et des Automnes. Il a tôt fait de s'établir à l'académie de Jixia de Qi, l'un des « pays centraux » de la tradition ritualiste dont étaient originaires Confucius et Mengzi. « *Cette académie vient alors d'être fondée par la volonté de souverains soucieux d'allier le prestige culturel à leur politique d'hégémonie.* »⁶⁷. C'est là que Xun zi se prépare à devenir un polémiste et un défenseur de la cause confucéenne face aux représentants des courants rivaux.

L'établissement de l'académie de Jixia marque l'apogée de la reconnaissance, par le pouvoir politique, du prestige moral des intellectuels de cette époque comme Xun zi. Au sein de cette institution, ces derniers acquièrent un statut privilégié. Bien que n'ayant aucune charge gouvernementale, ils occupent une place équivalente à celle d'officiers supérieurs dans la hiérarchie bureaucratique et sont payés pour la seule fonction qui leur incombe, à savoir chercher le « principe d'ordre » pour gouverner.

Il semble que vers 225, Xun zi se soit vu offrir un poste de haut magistrat au royaume méridional de Chu où il est demeuré jusqu'à sa mort. Il est le témoin de la fin officielle et définitive de la dynastie Zhou en 249, qui marque l'effondrement d'un monde ancien, ce qui explique dans une certaine mesure son interprétation sans concession de l'enseignement de Confucius. L'on dit souvent que Meng zi et Xun zi représentent deux faces différentes, mais complémentaires de l'héritage confucéen. Alors que le premier en présente la face idéaliste qui confirme que la nature humaine est bonne, le second en montre la face réaliste.

Le *Xun zi* est composé de 32 chapitres, formant chacun un traité théorique sur un sujet précis, à la différence du *Meng zi* et des *Entretiens* constitués par des conversations entre le Maître et divers interlocuteurs. On y trouve un discours plus articulé et rationnel. Il est le seul ouvrage connu de l'antiquité chinoise à apparaître comme un discours élaboré et construit.

⁶⁷ CHENG A., *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 213.

La philosophie de Xun zi concerne essentiellement l'éducation. C'est en effet autour de cet univers que se construit sa pensée. Dans ce cadre, une importance particulière est donnée à l'éducation au moyen de la musique et des rites.

II) Quelques concepts de base : Milieu, Ren et Rituel

Selon Confucius, l'homme a une mission sacrée : celle d'affirmer et d'élever de plus en plus haut sa propre humanité. Selon Confucius la clé de l'humanité réside dans la relation harmonieuse entre l'homme et l'univers, entre le Ciel et la Terre. Afin d'établir cette relation, il est indispensable que l'homme trouve le « Milieu », entre lui-même et son entourage. Ce « Milieu » conçu dans la philosophie confucianiste est le tiers, entre le Ciel et la Terre.

2.1 La conception du « Milieu »

Le « Milieu » s'écrit en chinois 中 (zhong). Ce caractère est à la fois nominal et verbal. En tant que substantif, il désigne la centralité spatiale qu'évoque le terme de « milieu » ; en tant que verbe, c'est le mouvement de la flèche qui transperce la cible en plein cœur (représentée par la graphie). « À l'image du tireur à l'arc qui frappe “dans le mille” en vertu de la simple justesse de son geste, [...], le zhong est pure efficacité de l'accomplissement rituel. On est loin du souci précautionneux de garder un “juste milieu” entre deux extrêmes ou d'un compromis frileux qui se satisferait d'un “moyen terme”. Comble du paradoxe : les penseurs chinois ont bien au contraire décrit le Milieu comme “l'extrémité de la poutre faîtière”, celle qui tient ensemble tout l'édifice et dont tout le reste dérive »⁶⁸. Par conséquent, le Milieu n'est pas un point équidistant entre deux extrêmes, mais plutôt le troisième point qui attire l'homme vers le haut. Il crée et maintient dans notre vie une tension « qui nous fait aspirer toujours davantage à la meilleure part de ce qui naît entre nous »⁶⁹. Selon la question que se pose Confucius : « La vertu du Milieu juste et constant n'est-elle pas l'exigence extrême ? »⁷⁰.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

Il s'agit d'une exigence « d'équilibre, d'équité et de mesure qui ne cède pas à l'impulsif, à l'intérêt immédiat et à l'excessif, au calcul patricial, à la fantaisie du moment ou au cynisme, autant de penchants qui ruinent toute possibilité de vie fiable et durable »⁷¹. Ainsi d'après Confucius l'homme doit trouver ce Milieu ainsi que l'harmonie qu'il représente, afin d'élever son humanité. À ce moment, il devient un « homme de bien » qui est « généreux, mais non prodigue ; il met les autres au travail sans susciter de ressentiment ; il désire, mais ne convoite pas ; il est fier, mais non arrogant ; il est imposant, mais non violent. »⁷². Par conséquent, l'éducation a pour mission de conduire l'homme vers le Milieu et de lui permettre de devenir l'homme de bien. Pour ce faire, elle doit lui apprendre le ren et le rituel.

2.2 La « vertu suprême » (le ren)

« Le caractère ren 仁 est composé du radical « homme » 人 (qui se prononce également ren) et du signe « deux » 二: on peut y voir l'homme qui ne devient humain que dans sa relation à autrui. ⁷³ »

Le Ren, que l'on pourra traduire, à défaut, par « sens de l'humain » est la vertu suprême qui considère l'homme comme un être moral dans ses relations harmonieuses avec autrui. Confucius déclare : « Quel bonheur d'avoir des voisins imprégnés d'humanité. Si l'on choisit de ne pas habiter parmi eux, comment pourra-t-on atteindre la sagesse ? »⁷⁴. Ses paroles nous montrent que dans la vie, il faut considérer la vertu suprême comme l'essence. Dans les *Entretiens*, l'expression « la vertu suprême » apparaît 109 fois. Si l'on fait un résumé, la « vertu suprême » possède trois sens principaux :

Premièrement, elle consiste à aimer les autres. Nous pouvons le constater dans ces propos du Maître formulés en réponse à la question du disciple :

« Fan Chi demande en quoi consiste la vertu suprême. Le Maître dit : “Aimer les autres.” »⁷⁵. La « vertu suprême » se construit tout d'abord sur l'amour que l'on porte à nos parents. « À domicile, le



⁷¹ *Ibid.*, p. 65.

⁷² CONFUCIUS, *op. cit.*

⁷³ CHENG A., *op. cit.*, p. 68.

⁷⁴ CONFUCIUS, *op. cit.*

⁷⁵ *Ibid.*, chapitre XII-20.

disciple est filial, en public, fraternel. »⁷⁶. Mais cet amour ne se limite pas aux parents, il peut également s'étendre aux inconnus. On doit protéger la vie, respecter la personnalité et les valeurs de tout le monde. Comme le dit Confucius : « *Il aime tout le monde, mais chérit ceux-là seuls qui font preuve d'humanité.* »⁷⁷. On en déduit que la vertu suprême peut être facilement annihilée par l'environnement social, c'est pour cette raison que l'on doit « ne s'attacher qu'aux gens vertueux ». Cela rend donc la vertu suprême encore plus précieuse.

Deuxièmement, il convient de travailler dur et lutter ferme, et de faire des efforts inlassables pour se perfectionner, de sorte que « *le monde entier s'incline devant sa vertu suprême* »⁷⁸.

Troisièmement, il s'agit de se montrer altruiste et de s'oublier soi-même, « *le gentilhomme qui a résolu d'être un homme d'humanité ne s'attache pas à la vie au détriment de l'humanité et accepte d'être tué pour préserver l'humanité.* »⁷⁹.

Le Ren est ainsi fondé sur la réciprocité et la solidarité dans les liens hiérarchiques et obligatoires qui caractérisent la société et les communautés chinoises. Comme le suggère l'adage des *Entretiens* « *Entre les Quatre Mers, tous les hommes sont frères* »⁸⁰. Le Ren est au départ un sentiment de bienveillance et de confiance qui existe entre les membres d'une même famille, et qui peut se propager jusqu'à l'échelle d'un pays, voire de l'humanité toute entière.

« Pratiquer le ren, c'est commencer par soi-même : vouloir établir les autres autant qu'on veut s'établir soi-même, et souhaiter leur accomplissement autant qu'on souhaite le sien propre. Puisse en toi l'idée de ce que tu peux faire pour les autres – voilà qui te mettra dans le sens du ren. »⁸¹

« Le moi ne saurait se concevoir comme une entité isolée des autres, retirée dans son intériorité, mais bien plutôt comme un point de convergence d'échanges interpersonnels »⁸², comme l'indique la graphie même du terme ren. Selon Anne Cheng, la piété filiale est la clé du ren en ce qu'elle est l'illustration excellente du lien de réciprocité :

⁷⁶ *Ibid.*, chapitre I-6.

⁷⁷ *Ibid.*, chapitre I-6.

⁷⁸ *Ibid.*, chapitre XII-1.

⁷⁹ *Ibid.*, chapitre XV-9.

⁸⁰ *Ibid.*, chapitre XII.

⁸¹ *Ibid.*, chapitre VI.

⁸² CHENG A., *op. cit.*, p. 62.

« La réponse naturelle d'un enfant à l'amour que lui portent ses parents dans le contexte général de l'harmonie familiale et de la solidarité entre les générations. Réponse qui ne peut se concrétiser que lorsque l'enfant est lui-même parvenu à l'âge adulte, au moment où les parents sont devenus à leur tour dépendants, ou même par-delà leur mort, dans le deuil porté pendant trois ans, durée qu'il faut au nouveau-né pour sortir du giron de ses parents. »⁸³

2.3 L'esprit rituel

Dans le chinois traditionnel, le rituel (le Li) s'écrit sous la forme 禮. « Il est composé du radical des choses sacrées, 示, auquel vient s'ajouter la représentation schématisée d'un brouet de céréales 曲, dans une coupe 豆, il désigne à l'origine un vase sacrificiel, par extension, le rituel du sacrifice. »⁸⁴. En chinois le mot rituel possède donc une origine religieuse. Toutefois, Confucius ne s'intéresse pas seulement à l'aspect proprement religieux du sacrifice à la divinité, ce qu'il en retient, c'est l'attitude de celui qui y participe, elle est « d'abord et surtout intérieure, pénétrée de l'importance et de la solennité de l'acte en cours, qui ne fait que se traduire au-dehors par un comportement formel contrôlé. »⁸⁵.

La dimension rituelle confère à celui qui y participe une qualité esthétique, non seulement dans la beauté formelle du comportement, parce qu'il y a là une éthique et une esthétique qui se justifie d'elle-même grâce à sa propre harmonie, d'où l'association naturelle des rites et de la musique, l'excellente expression de l'harmonie : « Le Maître dit : Un homme s'éveille à la lecture des Odes, s'affirme par la pratique du rituel, et s'accomplit dans l'harmonie de la musique. »⁸⁶.

En outre, tout comme la musique, les rites ne se résument pas seulement à leur forme. « Le Maître dit : ils disent : Les rites par-ci, les rites-par-là, comme s'il s'agissait seulement d'ornements de jade et de soie ! Ils



⁸³ Ibid., p. 66.

⁸⁴ Ibid., p. 74.

⁸⁵ Ibid., p. 74.

⁸⁶ CONFUCIUS, *op. cit.*, chapitre VIII.

disent : la musique par-ci, la musique par-là, comme s'il s'agissait seulement de cloches et de tambours !»⁸⁷.

Bref, le rituel, selon la théorie de Confucius, signifie en même temps une attitude intériorisée de chacun, qui est conscience et respect d'autrui, et qui garantit l'harmonie des relations humaines. Selon Confucius, le ren et l'esprit rituel s'avèrent indissociables. En effet, la nature de la relation harmonieuse prônée représentée par le ren est rituelle. C'est-à-dire que se comporter humainement, c'est se comporter rituellement.

L'esprit rituel consiste à respecter consciemment les rites établis dans le système hiérarchique de la société féodale : « *Pour pratiquer la vertu suprême, il faut se dominer et rétablir les rites.* »⁸⁸. Cette idée apparaît également dans le passage ci-dessous :

« Yan Hui demande ce qu'est le Ren.

Le Maître dit : vaincre son ego pour se replacer dans le sens des rites, c'est là le Ren. Quiconque s'en montrerait capable, ne serait-ce qu'une journée, verrait le monde entier rendre hommage à son Ren. N'est-ce pas de soi-même, et non des autres, qu'il faut en attendre l'accomplissement ?

Yan Hui : Pourriez-vous m'indiquer la démarche à suivre ?

Le Maître : Ce qui est contraire au rituel, ne le regarde pas, ne l'écoute pas ; ce qui est contraire au rituel, n'en parle pas et n'y commets pas tes actions. »⁸⁹

Ces deux réponses montrent la nécessité, pour un être humain, de discipliner la tendance à l'égoïsme en intériorisant les rites. Le rituel assume une fonction morale, celle consistant à développer la personnalité bienveillante chez les hommes, de façon à ce qu'ils se rapprochent petit à petit de la vertu suprême. Lorsque tout le monde aura conscience de respecter les rites, notre société pourra devenir plus harmonieuse, au sein de cette dernière chaque être sera à sa place. L'importance de l'esprit rituel est évoquée dans un passage des *Entretiens* :

« Le Maître dit : Faute de se régler sur le rituel, la politesse devient laborieuse, la prudence timorée, l'audace rebelle, la droiture intolérante. »⁹⁰.

⁸⁷ *Ibid.*, chapitre VII.

⁸⁸ *Ibid.*, chapitre XII.

⁸⁹ *Ibid.*, chapitre XII.

⁹⁰ *Ibid.*, chapitre VIII-2.

III) L'éducation musicale confucianiste

Dans l'éducation confucianiste, une importance particulière est accordée à la musique. La place occupée par la musique dans l'éducation selon les lettrés confucéens se situe au premier plan, juste après les rites ; elle précède le tir à l'arc, la calligraphie, les poèmes⁹¹.

3.1 Conduire l'homme vers le Milieu

La pensée confucéenne de l'éducation est formée de trois éléments essentiels : l'apprendre, la « vertu suprême » (le Ren) et l'esprit rituel. Ces trois éléments sont intimement liés.

L'apprendre consiste à devenir « homme de bien ». Autrement dit, « apprendre, c'est apprendre à faire de soi un être humain. »⁹². Le sens de l'humain est le ren et le comportement rituel. Par conséquent, ce n'est que lorsqu'un homme a compris l'essence de la « vertu suprême », et appris à se comporter rituellement, que l'on peut dire que c'est un homme de bien. À ce moment-là, l'homme atteint le Milieu.

Ainsi, l'objectif de l'éducation est de permettre aux hommes de s'élever vers le milieu et de devenir ainsi des êtres humains de qualité. Tel est précisément le rôle de l'art. L'éducation à l'appel des arts vise à développer chez l'homme la « vertu suprême » et l'esprit rituel.

Confucius développe la tradition de l'éducation musicale et l'éducation rituelle à la fin de la période des Printemps et Automnes (770-476 B.C.) Son enseignement, qui s'appuie sur les Poèmes, les rites et la musique, pose la base de l'éducation confucéenne, qui est imprégnée de la « vertu suprême ». Confucius attribue ainsi à l'art une place essentielle dans l'éducation.

Certains passages de « *Les Entretiens* » peuvent nous aider à comprendre cette idée de Confucius : « *Les Poèmes inspirent, les rites affermissent, la musique parachève* »⁹³, « *As-tu travaillé la première et la seconde partie des Poèmes ? Qui voudrait faire son métier d'homme sans travailler la première et la seconde partie des Poèmes restera comme planté le nez contre*

⁹¹ Pour en savoir plus sur la musique classique chinoise, voir Annexe 4, p. 243.

⁹² ZHANG Z., *Zhangzi yulu*, in *Zhang Zai ji*, Pékin, Zhonghua shuju, 1978, p. 321.

⁹³ CONFUCIUS, *op. cit.*, chapitre VIII-8.

un mur.»⁹⁴. D'après Confucius, on doit développer son esprit en commençant par l'étude des Poèmes et la musique. Etant donné qu'ils occupent une place si importante dans le développement d'une personne, Confucius propose d'établir l'Etat artistique qui lui paraît être l'État idéal au sens politique. On peut trouver cette idée dans l'un des passages des *Entretiens*⁹⁵: Confucius demande à ses quatre disciples, Zulu, Zeng Dian, Ran Qui et Gongxi Chi, ce qu'ils souhaiteraient faire s'ils avaient l'occasion de déployer leurs talents. Ce à quoi Zulu répond :

« Donnez-moi un État pas trop petit, mais coincé entre des voisins puissants, envahi par des armées ennemies et ravagé par la famine ; je prendrais le pouvoir, et en trois ans, je ranimerais le moral de la population et je remettrais le pays sur ses pieds ! »

Ran Qui répond :

« Donnez-moi un domaine de soixante ou soixante-dix lieues, ou disons plutôt, de cinquante ou soixante lieues. Je prendrais les choses en main, et en trois ans j'assurerais la prospérité des habitants. Mais pour ce qui est de leur développement spirituel, là bien sûr il faudrait attendre l'intervention d'un vrai sage. »

La réponse de Gongxi Chi est la suivante :

« Je ne dis pas que j'en serais capable, mais je souhaiterais essayer ceci : dans les cérémonies du temps ancestral, à l'occasion d'une rencontre diplomatique par exemple, portant chasuble et barrette, j'aimerais pouvoir jouer le rôle d'un modeste acolyte ».

Enfin, Zeng Dian déclare :

« Vers la fin du printemps, cette tunique légère, j'aimerais aller me baigner dans la rivière Yi avec cinq ou six compagnons et six ou sept jeunes garçons ; ensuite, on irait humer la brise sur la terrasse des Danses de la Pluie, puis on rentrerait tous ensemble en chantant. »

En entendant cela, Confucius poussa un long soupir et lança : *« Ah, comme je te comprends ! »*. On voit ici que l'État idéal décrit par Zeng Dian est un État artistique dans lequel l'art est mis à la première place. Confucius est d'accord avec Zeng Dian, parce que ce dernier

⁹⁴ *Ibid.*, chapitre XVII-10.

⁹⁵ *Ibid.*, chapitre XI-26.

constate également le lien entre l'art et la politique. On peut en déduire que si les principes de l'éducation artistique confucianiste se construisent autour de la théorie de « la vertu suprême » (le Ren), ceux-ci impliquent un état artistique.

Meng zi et Xun zi établissent leur propre théorie sans s'éloigner de celle de Confucius. Le premier hérite la pensée de la « vertu suprême » de Confucius et propose d'ennoblir la nature innée des hommes. Le second prend également le relais de Confucius, mais, à la différence de Meng zi, il considère que la nature humaine est mauvaise. En outre, Xun zi démontre d'une façon plus profonde comment l'éducation musicale peut forger le caractère et développer l'esprit des hommes. Le noyau de sa pensée réside dans l'adage « Transformer la nature et susciter l'artifice », Xun zi explique d'une façon détaillée la fonction de purification et de réglage de l'éducation musicale. L'objectif de l'éducation musicale, selon lui, consiste à atteindre l'état dans lequel « la beauté et la bonté jouissent l'une de l'autre ». Bref, selon les penseurs confucianistes, l'éducation musicale est capable d'exercer une influence sur les sentiments des hommes, de manière à faire pénétrer d'une façon imperceptible et progressive dans l'esprit humain l'idée de la « vertu suprême ».

3.2 L'homme au milieu

Une fois que l'homme atteint le milieu, il devient quelqu'un de capable, sur le plan moral, de devenir un « homme de bien » et, en même temps, sur le plan politique, de servir la communauté.

3.2.1 Devenir un « homme de bien »

3.2.1.1 Confucius : l'« homme de bien » vise l'universel

Selon Confucius, l'« homme de bien » est celui qui est motivé par la poursuite de la « vertu suprême ». Il se situe d'emblée dans une relation éthique envers autrui. Cette relation à autrui lui permet de donner des sens et valeurs à sa sagesse personnelle, parce que c'est le bien de l'humanité qu'il recherche. Cela confère ainsi une dimension universelle à la « vertu suprême ». C'est d'ailleurs cette conscience de l'universalité qui distingue l'« homme de bien » de l'« homme de peu », comme le dit Confucius, « *L'homme de bien est impartial et vise à*

*l'universel; l'homme de peu, ignorant l'universel, s'enferme dans le sectaire. »*⁹⁶. En d'autres termes, l'homme de bien fait des choses pour elles-mêmes, alors que l'homme de peu n'est motivé que par le profit et les avantages matériels. « *L'homme de bien connaît le Juste, l'homme de peu ne connaît que le profit »*⁹⁷; ou bien encore : « *L'homme de bien chérit la vertu, l'homme de peu les biens matériels »*⁹⁸.

Selon Confucius, c'est un homme qui est à la fois bon et beau. Ici, il parle du bon et beau au sens moral. Il s'agit d'un homme qui maîtrise le Ren et dont le comportement correspond parfaitement aux rites sociaux. Une fois qu'un homme accomplit ces deux choses, il devient quelqu'un qui s'avère capable de répondre à la réciprocité et la solidarité dans les liens hiérarchiques qui existent dans la société chinoise, il est à ce moment-là une personne altruiste. Bref, l'« homme de bien » constitue, d'après Confucius, le modèle idéal de l'homme. Il est convaincu que l'être humain est capable de s'améliorer et de se perfectionner afin de devenir l'homme idéal, ou tout au moins de s'en rapprocher. Etant donné que les hommes de bien pensent aux autres et visent à l'universel, grâce à eux, la société sera plus belle et harmonieuse.

3.2.1.2 Meng zi : l'« homme de bien » est celui chez qui l'humanité est réveillée

L'idée de Meng zi ne change pas beaucoup par rapport à celle de Confucius sur ce point-là. Du fait qu'il conçoit l'idée que la nature humaine est bonne, cela nous amène à penser que la mission de l'éducation musicale consiste donc à réveiller cette bonne nature en réduisant les désirs humains. De la sorte, on réveille l'amour de l'humanité chez les hommes. Désormais, l'homme va aimer les gens autour de lui et aimer cette société.

La pensée de Meng zi prend « la vertu suprême » pour point de départ. Il insiste sur le fait que dans la vie, on doit essayer de se comporter en accord avec l'humanité et la justice, qui sont comprises dans la « vertu suprême » de Confucius. Il dit que « La pitié filiale et le respect

⁹⁶ *Ibid.*, chapitre II-14.

⁹⁷ *Ibid.*, chapitre IV-16.

⁹⁸ *Ibid.*, chapitre IV-11.

des aînés sont les racines mêmes de l'humanité. »⁹⁹. On peut également citer d'autres de ses paroles qui répondent à cette idée de Confucius : « Il n'est guère d'enfants qu'on tient par la main qui n'aiment leurs parents ; devenus grands, il n'en est guère qui ne savent respecter leurs frères aînés. Or l'humanité commence par l'affection des parents et la justice par le respect des aînés. Cela suffit pour qu'elles se répandent dans le monde entier. »¹⁰⁰.

C'est donc à force d'ennoblir chaque individu que l'on parviendra à ennoblir notre société. La bonté de la nature humaine est le fondement de la moralité dans sa participation à l'harmonie cosmique. Ainsi, développer les bonnes qualités chez les êtres humains est une mission très importante pour le développement de l'humanité. Mais, comment cela est-il possible ?

D'après Meng zi, l'homme est naturellement bon : « *Les tendances de notre nature peuvent toutes servir à faire le bien ; voilà pourquoi je dis que la nature est bonne. Si l'homme fait le mal, on ne doit pas en attribuer la faute à ses facultés naturelles.* »¹⁰¹. La compassion éprouvée à l'égard d'autrui est le premier signe de notre disposition naturelle à la bonté. Ce sentiment de pitié naturelle est le signe de la solidarité profonde qui unit tous les êtres, qui rappelle le *ren* confucéen. Il est également révélateur de la prédisposition de l'homme à faire le bien. Afin de préciser son idée, Meng zi recourt à la métaphore de l'eau qui coule naturellement vers le bas : « La nature de l'homme tend au bien, comme l'eau tend en bas. »¹⁰².

Tout individu possède les vertus proprement bonnes, mais, la plupart du temps, il ne les actualise pas. Ce sera donc le rôle de l'éducation musicale de développer l'humanité chez chacun d'entre nous. De plus, cette partie humaine vertueuse et innée constitue notre nature. Meng zi la qualifie de « don du Ciel ». Elle constitue ainsi la véritable nature de l'homme. La pratique de la vertu, ainsi que la recherche du bien, consistent à accéder à notre nature humaine. Un perpétuel exercice de perfectionnement de soi n'est pas l'effet d'un acte de volonté contrariant la nature, mais est, au contraire, conforme à l'ordre naturel des choses, comme l'indique cette réplique de Meng zi : « *Si vous coupez et maltraitez l'osier pour en faire une écuelle, irez-vous aussi léser et maltraiter la nature humaine pour lui donner des dispositions*

⁹⁹ *Ibid.*, chapitre I-2.

¹⁰⁰ MENG ZI, « Meng zi », VII A-15, *Philosophes confucianistes*, trad. C. Le Blanc et R. Mathieu, Gallimard, 2009.

¹⁰¹ *Ibid.*, VII.

¹⁰² *Ibid.*

à la bienfaisance et à la justice ? ». Ainsi, ce n'est pas parce que la voie du Ciel nous incline à la moralité que nos vertus se développent naturellement, d'où la nécessité de l'éducation.

Pour ce faire, Meng zi donne son avis :

« La réalité de l'humanité, c'est de servir ses parents ; la réalité de la justice, c'est d'obéir à son frère aîné. La sagesse est d'abord l'intelligence de l'humanité et de la justice, dont on ne se sépare jamais ; les rites sont leur régulation et leur raffinement ; la musique, la joie qui en naît et qu'on trouve en elle ; une fois née, comment la joie pourrait-elle cesser de croître ? À mesure qu'elle croît, on est entraîné à frapper du pied et à battre des mains en cadence, sans s'en rendre compte. »¹⁰³.

Par conséquent, la nature de la musique est l'amour envers l'humanité, la justice est née de cet amour. De la sorte, la musique aide à réveiller et renforcer cet amour en chaque homme. Cela est plus efficace que n'importe quelle sorte d'éducation, comme il le dit lui-même : *« Les paroles imprégnées d'humanité ne pénètrent pas l'homme aussi profondément que la musique imprégnée d'humanité. »¹⁰⁴*. C'est pour cette raison que, selon Meng zi, on doit prôner l'éducation musicale, qui peut exercer une influence sur tous les êtres humains, puisque notre sentiment réveillé par la musique serait universel.

3.2.1.3 Xun zi : l'« homme de bien » parfait sa propre personne ainsi que sa relation à autrui

Quant à Xun zi, il pense que les hommes sont destinés à vivre en groupe dans la société. Il est écrit que l'homme doit savoir comment mener cette vie collective. Pourtant, dans l'idée de Xun zi, la nature humaine est mauvaise, c'est-à-dire que l'instinct de l'homme fait qu'il a tendance à penser à lui-même et non aux autres. Par conséquent, la mission d'un homme de bien consiste à apprendre à s'entendre avec les autres et avec lui-même. Ceci nous conduit à penser que l'éducation musicale, selon Xun zi, devrait canaliser les désirs de l'homme, de sorte

¹⁰³ *Ibid.*, IV

¹⁰⁴ *Ibid.*, VII

que sa nature mauvaise puisse être transformée et que ses désirs deviennent donc rituels. C'est ainsi qu'il pourrait vivre harmonieusement entre ses désirs et les règles sociales.

Xun zi déclare également que : « *L'étude que mène un homme de bien vise à parfaire sa propre personne* »¹⁰⁵, « *L'homme de bien, sachant qu'il ne convient pas d'être incomplet et imparfait s'il veut être considéré comme un bel esprit.* »¹⁰⁶. Ces phrases mettent toutes deux l'accent sur l'importance des acquis, plus précisément des connaissances et de la morale. On ne peut devenir un homme de bien, un homme de bel esprit ou un bel homme qu'à force de perfectionner ses connaissances et sa morale.

D'après la conception abordée plus haut, selon Xun zi le beau ne peut être séparé du bien. Il tire son origine dans la perfection de notre nature. Par conséquent, ce beau est doté d'un caractère social et il est en même temps le produit de la société. L'appartenance et le comportement d'un homme de bien ou d'un homme moral doivent tous deux correspondre aux rites, sinon, il est certain qu'il n'est pas un homme moral. Cette idée apparaît dans certains passages de son œuvre :

« Le maintien du gentilhomme et de l'homme de bien.

Quand il porte son bonnet altier et sa robe ample, son maintien est digne d'admiration. Comme il semble majestueux et distingué ! Comme il semble paisible et à l'aise ! Il semble si large et si vaste ! Il semble si éclatant et si épanoui ! Voilà le maintien d'un père et d'un frère aîné.

Quand il porte son bonnet altier et sa robe ample, son maintien est respectueux. Comme il semble modeste et confiant ! Comme il semble secourable et impartial ! Comme il semble accommodant et compréhensif ! Il semble si proche et si réservé ! Voilà le maintien d'un fils et d'un frère cadet.

Je veux parler du maintien extravagant que certains d'entre vous adoptent en étudiant. Leur bonnet est penché, leur cordon et leur pan de robe relâchés et, de ce fait, leur maintien paraît arrogant et dédaigneux. Ils ont un air si satisfait, si pusillanime, si indifférent, si ignorant, le regard apeuré et paniqué, les yeux écarquillés ! Au cours des banquets ou des spectacles de chants et de danses, ils sont avides et troublés. Au cours des cérémonies rituelles, ils expriment une forme d'acrimonie et de détestation. Dans le cadre des affaires délicates qu'ils ont en charge, ils sont totalement désemparés et manifestent leur désintérêt et leur distance, leur

¹⁰⁵ XUN ZI, *Xun zi*, chapitre I, *Philosophes confucianistes*, trad. Charles Le Blanc et Rémi Mathieu, Gallimard, 2009.

¹⁰⁶ *Ibid.*

négligence et leur mollesse à s'en occuper. Ils manquent de tout sens de la pudeur et de la honte ; ils supportent outrages et injures. Telles sont les extravagances de certains étudiants. »¹⁰⁷

Si l'on tient compte de ces paroles de Xun zi, l'on constate que les êtres humains peuvent être beaux ou laids naturellement ou socialement. En résumé, sa théorie concernant les critères à l'égard des hommes part de la notion de bien. Ce bien doit être en accord avec les rites sociaux propres à l'époque. Sur ce point-là, il est l'héritier de la pensée de Confucius. Ils pensent tous les deux que les rites sont utiles au développement personnel en contribuant à ce que les hommes deviennent des hommes de bien pour la société.

Tous ces éléments conjugués témoignent du fait que l'éducation musicale confucéenne vise à équilibrer la nature et la culture chez les hommes, et qu'elle fait partie de l'acquis artificiel, qui appartient à la catégorie de la culture. Peu importe que la nature humaine soit bonne ou mauvaise, le but est de se cultiver, et celui de l'éducation musicale est de lui offrir ce qui lui manque et d'éliminer ce qui est superflu pour elle, afin qu'elle devienne équilibrée et ensuite, l'homme se sent lui-même en harmonie.

3.2.1.3.1 « Montrer le chemin grâce aux rites et à la musique » et « la beauté et la bonté se réjouissent l'une de l'autre »

Selon Xun zi, la première chose à faire, afin de transformer la nature des hommes, est de mettre en pratique l'éducation musicale et l'éducation rituelle. Elles permettent aux hommes de se perfectionner et ensuite de trouver la voie.

« Les hommes ne peuvent pas ne pas exprimer leur joie, celle-ci ne peut pas ne pas prendre forme, dès lors qu'elle prend corps, elle ne peut pas ne pas être conforme à la Voie. Si elle ne l'est pas, on n'échappe pas aux troubles. Or, les anciens rois détestaient les troubles, aussi ont-ils institué les mélodies des Ya¹⁰⁸, Odes, et des Song¹⁰⁹, Hymnes, afin de montrer la Voie. »¹¹⁰, et encore « Au cas où le peuple ne disposerait pas des moyens de traduire ses sentiments

¹⁰⁷ *Ibid.*, chapitre VI.

¹⁰⁸ Les chansons populaires.

¹⁰⁹ Les chansons religieuses.

¹¹⁰ *Ibid.*, chapitre XX.

d'amour et de haine ni de répondre à son contentement et à sa colère, il aurait matière à fomenter des troubles. Or, les anciens rois détestaient les troubles. C'est la raison pour laquelle ils perfectionnaient leurs actions et corrigeaient leurs musiques, de la sorte le monde entier sous le ciel leur obéissait. »¹¹¹.

À travers ces deux passages, on peut constater que Xun zi attribue l'invention de la musique aux anciens rois en tant que régulation politique. Ils l'ont fait en ayant pour objectif de modifier la nature mauvaise des hommes, puisque la musique constitue un moyen important pour les hommes d'exprimer leurs sentiments. Bien qu'il soit indispensable pour les hommes de s'exprimer, on ne peut les laisser agir à leur guise, sinon cela va engendrer des troubles. Ainsi, on fait appel à la musique, qui permet aux hommes d'exprimer leurs sentiments tout en les contrôlant. Il en résulte que l'éducation musicale constitue un moyen fondamental pour gouverner, comme l'affirme Xun zi : *« Il fait observer les rites et leurs musiques, corrige les personnes et leurs conduites, élargit le champ de la transformation par l'éducation, embellit les mœurs et les usages. »¹¹².*

Ainsi, « montrer le chemin grâce à la musique et aux rites » n'est pas simplement une stratégie traditionnelle utilisée par les anciens rois pour gouverner le pays, mais représente l'esprit même de leur gouvernement :

« Les sons et la musique, en pénétrant profondément en l'homme, le transforment immédiatement. C'est pourquoi les anciens rois ont veillé à la composition des divers motifs. Quand la musique est bien tempérée et paisible, le peuple mène une existence harmonieuse et ne tombe jamais dans la licence. Quand elle est solennelle et digne, le peuple mène une existence équilibrée et ne fomente aucun trouble. Si le peuple mène une existence harmonieuse et équilibrée, ses armées sont redoutables et les murailles de ses villes inexpugnables ; du coup, les principautés ennemies n'osent pas s'y confronter. Lorsqu'il en va ainsi, il n'est personne, parmi les cent familles, qui ne se sente en sécurité chez soi, qui ne se plaise dans son bourg et ne soit parfaitement satisfait de ses dirigeants. C'est alors seulement que le renom et la gloire du prince sont reconnus et son éclatante splendeur en est d'autant accrue. Tous les peuples vivant entre les Quatre Mers aspirent à l'avoir pour maître. Tel fut le commencement de l'œuvre de ces rois. »¹¹³

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, chapitre IX.

¹¹³ *Ibid.*, chapitre XX.

Pourtant, Xun zi ne prône pas simplement l'éducation musicale dans le but de promouvoir les normes sociales et les méthodes pour gouverner le pays. Il vise également à une autre chose plus importante derrière tout cela, qui est le résultat culminant de tous ces efforts, c'est-à-dire l'harmonie universelle. Cette idée se manifeste dans la formule suivante :

« C'est pourquoi quand la musique est jouée au cœur du temple des ancêtres, le prince et ses sujets, les gouvernants et les gouvernés l'écoutent tous d'une même oreille, pénétrée par l'harmonie et le respect. Quand la musique de chambre est jouée à l'intérieur, le père et le fils, les aînés et les cadets l'écoutent d'une même oreille, pénétrés par l'harmonie et l'affection. Quand la musique est jouée dans les bourgs et les villages, au milieu des chefs de clans, vieux et jeunes l'écoutent d'une même oreille, pénétrés par l'harmonie et l'obéissance. C'est pourquoi, en musique, on est attentif à une seule chose : ce qui permet d'établir l'harmonie. Pour ce faire, on apparie les instruments afin d'enjoliver chaque mesure ; on joue à l'unisson afin de rendre parfait chaque motif. Voilà ce qui suffit à ordonner les dix mille transformations. Telle fut la technique adoptée par les anciens rois pour instaurer leurs musiques. »¹¹⁴

Ici, les princes et ses sujets, les gouvernants et les gouvernés, le père et le fils, les aînés et les cadets, vieux et jeunes, constituent tous ensemble les principales composantes de la société. A partir du moment où ils atteindront l'harmonie grâce à la musique, la société pourra par la suite devenir elle aussi harmonieuse. Si les anciens rois ont eu recours à la musique pendant leur règne, c'est précisément parce qu'ils voulaient promouvoir l'harmonie, l'affection, le respect et l'obéissance au sein de leur peuple.

Pour que la musique puisse donner la pleine mesure de sa fonction, Xun zi propose l'idée d'« être attentif à une seule chose : ce qui permet d'établir l'harmonie ». De toute évidence, il insiste beaucoup sur la fonction de la musique qui consiste à créer de l'harmonie, ce qu'il précise dans d'autres passages : *« C'est pourquoi la musique est considérée comme ce qui génère la plus grande cohérence sous le ciel, tisse une toile d'harmonie équilibrée et s'avère incontournable au regard des passions humaines. »¹¹⁵*. La musique peut donc forger les sentiments des hommes et leur apporter l'harmonie. Mais, elle n'a un tel effet qu'à condition qu'il s'agisse de la musique correcte, parce qu'« en règle générale, les mélodies lascives

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

déclenchent chez les hommes des réflexes de souffles indociles. Dès que ces souffles indociles prennent forme, ils engendrent des troubles. Les mélodies correctes suscitent chez les hommes des réflexes de souffles dociles. Dès que ces souffles dociles prennent forme, ils engendrent de l'ordre. De même, il se crée des réflexes à l'harmonie des chanteurs par lesquels le bien et le mal se donnent mutuellement forme. C'est pourquoi l'homme de bien est particulièrement attentif à ce qu'il repousse ou sollicite en cette matière. »¹¹⁶. Sur ce point, Xun zi rejoint la pensée de Confucius.

En résumé, selon le point de vue de Xun zi, en suivant la Voie à travers l'éducation musicale et rituelle, on va atteindre l'état idéal dans lequel : « l'ouïe et la vue s'affinent et s'éclairent. Les souffles sanguins sont harmonieux et équilibrés. C'est par là qu'elle fait modifier les usages et changer les mœurs. Dans le monde entier sous le ciel tous jouissent alors de la tranquillité. La beauté et la bonté jouissent l'une de l'autre. »¹¹⁷.

3.2.1.3.2 « Exprimer conjointement le sentiment et le raffinement » et « le juste milieu en matière de rites »

Basée sur le principe de « conjoindre la nature et l'artifice », l'éducation musicale de Xun zi ne cherche pas à « réduire ses désirs », conseil proposé par Meng zi, mais à ennoblir ceux-ci. Il a pleine conscience de la nécessité de satisfaire les désirs humains : « Les sentiments des hommes sont ainsi faits que l'œil désire percevoir les couleurs les plus belles, l'oreille aspire à entendre les sons les plus subtils, le palais souhaite goûter les saveurs les meilleures, le nez veut sentir les arômes les plus fins et le cœur convoite d'éprouver les plus doux agréments. Les sentiments des hommes ne peuvent leur éviter de se porter vers ces cinq excès. »¹¹⁸. Ainsi, il propose d'accepter d'abord nos sentiments d'une façon raisonnable, avant de les transformer.

« Dès leur naissance, les hommes ont des désirs. Lorsque ces désirs ne sont pas satisfaits, ils ne peuvent s'empêcher de chercher à les combler. Mais, pour ce faire, ils ne connaissent plus ni mesure ni limite et ne peuvent s'empêcher de se battre pour arriver à leurs fins. De ces luttes naissent des troubles et de ces troubles naît le dénuement. Or, les anciens rois

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, chapitre XI.

détestaient les troubles. C'est la raison pour laquelle ils ont institué les rites et les devoirs en vue de marquer les différenciations sociales, de procurer des aliments aux désirs des hommes et de combler ainsi leurs quêtes. Ils ont fait en sorte que leurs désirs ne soient jamais dénués des objets convoités et les objets jamais consumés par leurs désirs. Dès lors, ces deux exigences se sont développées dans la mesure où elles se correspondaient. Telle est l'origine des rites. »¹¹⁹

On voit à travers ce passage que les rites et les devoirs possèdent deux fonctions : la première est de « différencier ». On établit certains critères de différenciations sociales dans le but de satisfaire les désirs des hommes. *« C'est pourquoi les anciens rois ont agi avec sûreté en instituant rites et devoirs pour marquer les différenciations sociales. Ils ont fait en sorte qu'il existât des degrés entre nobles et roturiers, des inégalités entre jeunes et aînés et des différenciations entre savants et sots, entre compétents et incompétents. Ils ont tous fait en sorte que les hommes assument leurs entreprises et que chacun en obtienne ce qui lui convenait. Par la suite, ils ont fait en sorte qu'on soit respectueux du montant des émoluments et des rémunérations et de l'appréciation de leur importance. Car telle est la voie qui permet de cohabiter dans une société harmonieuse et unie. »¹²⁰.*

Les rites, dans la pensée de Xun zi, se transforment en lois et règles sociales qui permettent de satisfaire les désirs personnels de façon à maintenir l'harmonie de la société. Ainsi, les rites, qui ont pour fonction de contrôler et de contraindre les désirs des hommes, acquièrent une importance sans précédent.

Ensuite, la deuxième fonction des rites et des devoirs est d'« alimenter », ce sur quoi insiste Xun zi:

« Ce qui alimente le goût, ce sont les viandes de bœuf et de porc, le riz et la sétaire, les cinq saveurs dont les arômes s'harmonisent. Ce qui alimente l'odorat, ce sont les xanthoxyles et les orchidées, les fragrances et les parfums. Ce qui alimente la vue, ce sont les sculptures et les tailles de pierres, les gravures et les ciselures de métaux, les broderies des motifs de brocarts. Ce qui alimente l'ouïe, ce sont les cloches et les tambours, les flûtes à bec et les phonolithes, les luths et les cithares, les divers orgues à bouche. Ce qui alimente le bien-être du corps, ce sont les salles immenses et les temples profonds, les

¹¹⁹ *Ibid.*, chapitre XIX.

¹²⁰ *Ibid.*, chapitre IV

*nattes de scirpe et les nattes de couche, les appuie-bras et les sièges. C'est en quoi les rites constituent une alimentation. »*¹²¹

Les rites, au sens large, comprennent la musique. Lorsque l'on dit que « les rites constituent une alimentation », cela implique l'alimentation pour l'ouïe, offerte par « les cloches et les tambours, les flûtes à bec et les phonolithes, les luths et les cithares », c'est-à-dire la musique. Strictement parlant, les rites se différencient de la musique. Ils désignent surtout ceux qui servent à différencier. Dans ce cas-là, c'est à la musique que l'on doit la fonction d'alimenter. On peut ainsi dire que les rites contribuent à ennoblir les désirs et que la musique permet de canaliser ceux-ci. La fonction fondamentale de l'éducation musicale est de forger le caractère des hommes et canaliser leurs sentiments, de façon à ce que leur nature puisse s'unir aux rites, aux devoirs et à la culture. Comme il est indiqué : « *c'est grâce à la voie que la musique conduit à la joie.* »¹²².

Ainsi, à l'aide de l'éducation musicale et de l'éducation rituelle, on pourra réussir à « transformer sa nature et susciter l'artifice » et à parvenir à un état dans lequel la nature, les rites et les devoirs se mettent en harmonie : « *C'est pourquoi un homme se concentrant sur les rites et les devoirs, les unifiant en lui, obtient à la fois d'exprimer les deux (rites et passions). Mais celui qui ne vise que la satisfaction de sa passion et de sa nature perd à la fois l'une et l'autre. Aussi, les lettrés veulent-ils faire en sorte que les gens puissent satisfaire les deux.* »¹²³. Ici, « satisfaire les deux » signifient que les sentiments individuels se rapprochent des règles sociales, répondent aux lois morales et même se transforment sous l'influence de celles-ci. C'est ce que Xun zi appelle « *les amours et les haines tempérées, les joies et les colères adaptées.* »¹²⁴. C'est à ce moment-là que l'on réussit à « exprimer conjointement le sentiment et le raffinement » et à trouver « le juste milieu en matière de rites ». Ainsi, l'homme trouve la liberté en lui-même et l'harmonie avec la société. Leur incarnation dans l'éducation musicale se résume dans cette formule : « *Quand la musique est ainsi pratiquée, les intentions sont pures ; quand les rites sont ainsi pratiqués, les actions sont parfaites. Dès lors, l'ouïe et la vue s'affinent et s'éclairent. Les souffles sanguins sont harmonieux et équilibrés. C'est par là*

¹²¹ *Ibid.*, chapitre XIX

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

*qu'elle fait modifier les usages et changer les mœurs. Dans le monde entier sous le ciel tous jouissent alors de la tranquillité. La beauté et la bonté jouissent l'une de l'autre. »*¹²⁵.

3.2.1.3.3 « L'étude que mène un homme de bien vise à parfaire sa propre personne » et « Il ne convient pas d'être incomplet et imparfait si l'homme de bien veut être considéré comme un bel esprit. »

Etant donné qu'il s'avère important de transformer la nature des hommes, Xun zi parle inmanquablement de la façon dont cela pourrait se réaliser.

D'après lui, l'essentiel réside dans le « cœur », c'est-à-dire la libre conscience des hommes. Il déclare en effet que « *Le cœur est le prince du corps et le souverain des lumières spirituelles. Il sait promulguer des ordonnances sans en recevoir aucune. De lui-même, il décide d'interdire ou de commander, de conférer ou de prendre, d'agir ou d'interrompre.* »¹²⁶. Rien ne peut dominer le cœur, il se domine. La liberté de notre cœur se manifeste surtout dans son contrôle sur nos sentiments et sur nos désirs : « *Lorsque ces sentiments sont éprouvés, le cœur opère parmi eux des choix qu'on appelle des "réflexions". Lorsque le cœur réfléchit et peut agir en fonction de cela, c'est ce qu'on appelle une activité "artificielle".* »¹²⁷. Par conséquent, Xun zi pense que la stabilité et l'harmonie d'une société dépendent de la capacité à rendre le cœur capable de réfléchir d'une façon convenable sur le choix des sentiments et de les satisfaire raisonnablement : « *Si ce que le cœur juge possible atteint le principe organisateur des choses, même si les désirs sont nombreux, comment perturberaient-ils le bon ordre ? [...] Mais quand ce que le cœur juge possible manque le principe organisateur des choses, même si les désirs sont peu nombreux, comment empêcheraient-ils le désordre ?* »¹²⁸.

La raison pour laquelle le cœur peut contrôler et choisir consciemment les sentiments découle du fait qu'il connaît d'abord les lois morales et vertus et agit ensuite en accord avec elles. « *En règle générale, l'aptitude à connaître la nature des hommes permet de connaître le*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, chapitre XXI.

¹²⁷ *Ibid.*, chapitre XXII.

¹²⁸ *Ibid.*

*principe qui l'organise. C'est par cette aptitude à connaître la nature des hommes qu'on cherche à faire en sorte de connaître le principe organisateur des choses. »*¹²⁹. De plus, « *l'humanité et la morale, les normes et la rectitude possèdent un principe que l'on peut connaître et mettre en application. Il en va de même pour l'homme de la rue, car tous possèdent les dispositions permettant de connaître l'humanité et la morale, les normes et la rectitude et que tous possèdent l'aptitude à mettre en pratique leurs applications. »*¹³⁰. Cette capacité est donc la condition de base pour que « ce que le cœur juge possible atteigne le principe organisateur des choses ». En effet, « *C'est après que le cœur a connu la Voie qu'il peut l'emprunter. Et dès lors qu'il l'a empruntée, il peut la préserver en lui et s'interdire ce qui la conduit. »*¹³¹. On peut dire que cette formule montre comment l'éducation musicale met en œuvre sa démarche dans le but d'influencer le caractère des hommes. Xun zi pense que « *ce qui rassemble la musique et les rites, c'est qu'ils donnent tous deux le la au cœur des hommes. »*¹³². Cela montre qu'à son avis, l'influence de l'éducation esthétique s'effectue sur le cœur des hommes, pour qu'ils puissent connaître la Voie et ensuite « maîtriser les désirs en suivant la voie » ; comme il l'explique en effet : « *la musique exprime la joie. L'homme de bien éprouve de la joie à trouver la voie ; l'homme de peu en éprouve à satisfaire ses désirs. Or, qui maîtrise ses désirs en suivant la voie exprime sa joie sans aucun trouble. Mais qui oublie la voie en suivant ses dans une confusion sans joie. »*¹³³. Ce qui différencie l' « homme de bien » et l' « homme de peu » réside dans le fait qu'il réussit ou non à « maîtriser les désirs en suivant la voie ». En proposant l'idée de dominer le ciel afin de gérer son propre destin, Xun zi fait preuve d'une grande confiance en l'autonomie des hommes. Il croit les hommes capables de connaître, de reconnaître et de maîtriser les normes et les vertus, afin de « *s'accumuler le bien au point de constituer de la vertu »*¹³⁴.

¹²⁹ *Ibid.*, chapitre XXI.

¹³⁰ *Ibid.*, chapitre XXIII.

¹³¹ *Ibid.*, chapitre XXI.

¹³² *Ibid.*, chapitre XX.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, chapitre I.

3.2.2 Servir la communauté

Dès la partie précédente, on peut déjà remarquer que l'éducation musicale confucéenne accorde une attention particulière à la formation de l'homme, cependant, ce n'est pas pour autant que l'on peut dire que dans le confucianisme, l'individu occupe la place la plus importante.

En effet, lorsque l'on recherche plus loin, on peut constater que si la pensée confucéenne prône la formation des hommes de bien, c'est parce qu'elle la considère comme le moyen fondamental pour gouverner.

On a déjà précisé que l'« homme de bien », l'homme idéal confucéen, est quelqu'un d'altruiste, qui se concentre sur les rites et les devoirs en les unifiant en lui. Chez lui, les sentiments personnels se rapprochent des règles sociales et répondent aux lois morales, de sorte que son cœur prend toujours des décisions permettant d'atteindre le principe organisateur des choses et, favorables à la stabilité et l'harmonie de la société. Logiquement, si au sein de notre société tous les individus se comportent ainsi, on aura un monde rempli d'harmonie, dénué de conflits, de troubles et où règne l'obéissance. Sans aucun doute, c'est ce que recherche le gouvernement. Ce dernier met l'accent sur le fait que la formation de l'homme n'implique pas la suppression de la hiérarchie politique et sociale, bien au contraire : l'« homme de bien » est le meilleur garant de la hiérarchie. La « vertu suprême », le noyau de la pensée confucéenne, en constitue la justification morale. La meilleure façon de gouverner consiste à mettre en œuvre le sens de l'humain, la « vertu suprême », et c'est là le seul mode de gouverner qui se fonde sur le consensus, facteur unificateur et garant de cohésion et de stabilité. Par conséquent, à travers l'éducation musicale, le gouvernement sera capable de réaliser l'harmonisation des rapports humains, ce de manière à construire un État harmonieux.

En résumé, dans le confucianisme l'éducation musicale constitue surtout un bon moyen politique pour gouverner. Elle occupe une place importante étant donné que sa fonction peut engendrer des effets conséquents dans la société hiérarchique et féodale de cette époque. Il s'avère indispensable de fonder la politique sur la « vertu suprême », de prôner l'éducation musicale et former l'« homme de bien » pour avoir une société harmonieuse, comme le résumait ces propos de Confucius: « *Gouvernez à force des lois, maintenez l'ordre à coups de châtiments, le peuple se contentera d'obtempérer, sans éprouver la moindre honte. Gouvernez*

par la vertu, harmonisez par les rites, le peuple non seulement connaîtra la honte, mais se régulera de lui-même. »¹³⁵.

En réalité, l'on peut dire que le fait de devenir un « homme de bien » et celui de servir la communauté, ne font qu'un. Servir son prince est comparable à servir son père, étant donné que la relation qui fonde l'appartenance de tout individu au monde est celle du fils à son père, et que c'est la piété filiale qui fonde la relation politique entre prince et sujet.

3.3 L'influence de l'éducation musicale sur les sentiments humains

Ainsi, la conduite de l'homme envers le Milieu dans l'éducation musicale se réalise principalement par le biais d'une influence profonde sur les sentiments de l'homme en les purifiant et ennoblissant.

D'après Xun zi, en chaque homme résident la nature et les sentiments. Ils sont tous naturels. « On appelle "nature" ce qui existe en l'homme dès sa naissance. On appelle aussi "nature" les souffles harmonieux générés naturellement, les esprits vitaux réunis pour répondre aux stimuli et ce qui survient spontanément sans qu'on le décide. L'amour et la haine, le contentement et la colère, le chagrin et la joie, qui sont eux aussi naturels, s'appellent des "sentiments". »¹³⁶. Notre nature peut engendrer toutes sortes de sentiments en nous, mais, si on laisse ces sentiments se développer sans aucun contrôle, ils vont causer chez nous des désordres et des conflits. Cependant, effacer les sentiments chez les hommes s'avère impossible et surtout irraisonnable. De ce fait, une possibilité qui s'offre à nous consiste à les mesurer et régler. Pour ce faire, on a besoin de la musique. Grâce à l'éducation musicale, on peut faire naître chez les hommes un sentiment noble :

« Comme la musique exprime la joie, les passions humaines ne peuvent éviter de se porter vers elle. C'est pourquoi, les hommes ne pouvant pas se dispenser d'exprimer leur joie, celle-ci doit s'exprimer grâce aux sons et aux notes et prendre corps grâce aux mouvements et

¹³⁵ CONFUCIUS, *op.cit.*, chapitre II.

¹³⁶ XUN ZI, *op.cit.*, XXII.

aux pauses des gestes de danse. Car telle est la voie qui caractérise les hommes : grâce aux sons et aux notes, aux mouvements et aux pauses, toutes les altérations de leurs manifestations naturelles sont ainsi exprimées. C'est pourquoi, comme les hommes ne peuvent pas ne pas exprimer leur joie, celle-ci ne peut pas ne pas prendre forme et, dès lors qu'elle prend corps, elle ne peut pas ne pas être conforme à la Voie. Si elle ne l'est pas, on n'échappe pas aux troubles. Or, les anciens rois détestaient les troubles, aussi ont-ils institué les mélodies des "Ya", "Odes", et des "Song", "Hymnes", afin de montrer la Voie. Ils ont fait en sorte que ces mélodies suffisent à exprimer toutes les joies sans toutefois entraîner aucune licence. Ils ont fait en sorte que les motifs suffisent à traduire toutes leurs expressions sans toutefois éprouver aucune crainte. Ils ont fait en sorte que les modulations et les plains-chants, les sonorités amples et sèches, les sons saccadés et charnus, les cadences et les rythmes suffisent à inciter et à émouvoir la bonté dans le cœur des hommes. Ils ont fait en sorte que les souffles pervers et turbides n'aient aucun moyen d'y être associés. Telle fut donc la méthode adoptée par les anciens rois pour instaurer leurs musiques. »¹³⁷

On peut constater ici que la musique est l'incarnation de la Voie (du Tao), elle permet au Tao d'effectuer son influence sur les désirs et les sentiments des hommes. Par la suite, Xun zi continue à argumenter de la façon suivante :

*« Aussi, c'est grâce à la voie que la musique conduit à la joie. Et c'est grâce au métal et à la pierre, à la soie et au bambou que la voie conduit à la vertu. Quand la musique est ainsi pratiquée, le peuple s'oriente dans la bonne direction. C'est pourquoi la musique est le plus parfait moyen de bien gouverner les hommes. »*¹³⁸

Par conséquent, d'après Xun zi, les véritables sentiments nobles nous aident à maîtriser nos désirs et à exprimer notre joie sans aucun trouble. A l'inverse, si nous sommes dépourvus des sentiments nobles, nous ne faisons que suivre nos désirs et nous serons pris dans une confusion sans joie. Par conséquent, la joie n'équivaut pas aux désirs et les joies obtenues seulement à force de satisfaire ses désirs ne sont pas de véritables joies. D'ailleurs, les joies produites par les désirs ne sont pas nobles non plus. Ce sont les joies produites par l'éducation musicale qui appartiennent à la catégorie des sentiments nobles. Après avoir entendu l'Hymne du couronnement de Shun, Confucius perdit le goût de la viande pendant trois mois. Cela

¹³⁷ *Ibid.*, chapitre XX.

¹³⁸ *Ibid.*

montre que la joie produite par la musique est une jouissance spirituelle, qui est différente du plaisir physique et en même temps supérieure à ce dernier.

En outre, le sentiment éveillé par la musique est universel. Ce point de vue appartient surtout à Meng zi, on peut comprendre son opinion à l'aide d'un passage de son livre :

« Eu égard aux différentes saveurs, le palais a les mêmes préférences. Yiya fut le premier à discerner les goûts de notre palais. Si la nature du palais par rapport aux saveurs différait d'une personne à l'autre, comme les chiens et les chevaux diffèrent de nous par l'espèce, comment les goûts se conformeraient-ils à la manière dont Yiya a classifié les saveurs ? Eu égard aux saveurs, si le monde entier prend Yiya comme norme, c'est que les palais du monde entier se ressemblent. Il en va de même pour l'oreille. Eu égard aux sons, le monde entier prend Shi Kuang pour norme, car les oreilles du monde entier se ressemblent. La même chose vaut pour l'œil : le monde entier reconnaît la beauté de Zi Du ; il faudrait être aveugle pour ne pas la reconnaître. C'est pourquoi je dis : eu égard aux différentes saveurs, le palais a les mêmes goûts ; eu égard aux différents sons, l'oreille entend les mêmes notes ; eu égard aux différentes couleurs, l'œil perçoit les mêmes formes. Serait-ce seulement en ce qui a trait au cœur qu'il n'y a rien de commun ? Qu'y a-t-il de commun entre tous les cœurs ? C'est ce qu'on appelle la raison et le sens moral. Les saints sont les premiers à avoir discerné ce qu'il y avait de commun entre leur cœur et celui des autres hommes ; c'est que la raison et le sens moral réjouissent notre cœur comme la viande des bœufs et des porcs réjouit notre palais. »¹³⁹

Ces paroles de Meng zi renferment deux sens : le premier est que les hommes possèdent tous les mêmes organes des sens. Par exemple, la structure de nos oreilles est identique, c'est ainsi que Shi Kuang est un musicien aimé par tous ; la structure de nos yeux est similaire, ce qui fait que tout le monde considère Zi Du comme un bel homme. Le second sens est que nos âmes sont semblables, on a aussi tendance à opérer les mêmes choix lorsqu'il s'agit de faire appel à notre raison et notre sens moral.

Ce passage de Meng zi constitue donc la preuve que les hommes sont nés bons et qu'il existe véritablement une universalité entre les sens des gens. Et c'est à partir de cette universalité que s'établissent certaines de ses théories concernant la nature de la musique et de la danse :

¹³⁹ MENG ZI, « Meng zi », chapitre VI, *Philosophes confucianistes*, trad. C. Le Blanc et R. Mathieu, Gallimard, 2009.

« La réalité de l'humanité, c'est de servir ses parents ; la réalité de la justice, c'est d'obéir à son frère aîné. La sagesse est d'abord l'intelligence de l'humanité et de la justice, dont on ne se sépare jamais ; les rites sont leur régulation et leur raffinement ; la musique, la joie qui en naît et qu'on trouve en elle ; une fois née, comment la joie pourrait-elle cesser de croître ? À mesure qu'elle croît, on est entraîné à frapper du pied et à battre des mains en cadence, sans s'en rendre compte. »¹⁴⁰

Par conséquent, la nature de la musique est liée à l'amour de l'humanité et la justice, la musique est née de cet amour. Ainsi, la musique aide à éveiller et renforcer cet amour en chaque homme. Cela est plus efficace que n'importe quelle sorte d'éducation, comme le dit Meng zi : « *Les paroles imprégnées d'humanité ne pénètrent pas l'homme aussi profondément que la musique imprégnée d'humanité.* »¹⁴¹.

3.4 Les fonctions du sentiment noble

D'après le point de vue confucianiste concernant l'éducation musicale, le sentiment noble éveillé par la musique joue un rôle important dans la formation de l'homme, parce qu'il est capable de contraindre ses désirs et d'ennoblir son âme. En outre, le caractère universel contribue également à établir l'harmonie dans la société. C'est grâce à cette universalité qui se produit chez l'homme qu'il va viser à l'universel et se sentir plus proche des autres, ce qui favorise naturellement la construction d'une société harmonieuse.

3.4.1 Les fonctions d'après Confucius

Confucius résume les fonctions de ce sentiment en quatre mots : stimuler, observer, communier, protester, qui sont issus d'un passage des propos de Confucius concernant en particulier les sentiments suscités par la lecture de la poésie :

« Mes enfants, pourquoi aucun de vous n'étudie-t-il les Poèmes ? Les Poèmes permettent de stimuler, permettent d'observer, permettent de communier, permettent de protester. En famille, ils vous aideront à servir votre père ; dans le monde, ils vous aideront à

¹⁴⁰ *Ibid.*, chapitre IV.

¹⁴¹ *Ibid.*, chapitre VII.

*servir votre souverain. Et vous y apprenez les noms de beaucoup d'oiseaux, bêtes, plantes et arbres. »*¹⁴².

D'abord, le terme « stimuler » montre que les poèmes sont capables de sensibiliser l'esprit des hommes. Cette sensibilisation se fait grâce aux activités de l'imagination, qui est étroitement liée au contenu des poèmes. Certaines métamorphoses figurant dans les poèmes, poussent les lecteurs à se servir de leur imagination. Cela a pour effet de réveiller leur esprit d'une façon imperceptible et ils pourraient être peu à peu capables de comprendre certaines vérités universelles.

Ensuite, « observer » signifie que l'on peut prendre connaissance de la vie sociale ou des coutumes politiques à l'aide des poèmes. C'est-à-dire qu'apprécier les poèmes est une action liée au fait de connaître. Il y a également un autre sens, il s'agit d'observer la vocation, ce qui veut dire que l'on peut connaître la vocation et l'état d'esprit des poètes à travers leurs poèmes.

Puis, « communier » veut dire que les poèmes permettent aux hommes de communiquer au sein de la société, ce qui la rend plus harmonieuse.

Enfin, le verbe « contester » se réfère à l'attitude critique que l'on adopte envers la vie sociale. Les poèmes peuvent en effet engendrer chez les lecteurs des émotions à l'égard de la société.

Parmi ces quatre fonctions, « stimuler » est la plus importante, parce qu'elle permet de purifier l'âme humaine et ensuite de sublimer l'esprit humain. Grâce à ce processus, on peut s'éloigner de l'état dans lequel on est ignorant et lascif afin de devenir quelqu'un d'éclairé et d'ouvert. Comme le dit Confucius : « Le Shi, Les Poèmes, compte trois cents poèmes. Un seul verset les couvre tous : n'avoir aucune pensée biaisée. ». Il en résulte que les poèmes jouent un rôle particulièrement positif dans le façonnage du caractère des hommes.

Ces quatre fonctions avancées par Confucius s'appliquent à toutes les formes d'art. Elles permettent de percevoir les caractéristiques psychologiques dans l'appréciation des poèmes, y

¹⁴² CONFUCIUS, *op. cit.*, chapitre XVII.

compris dans toutes les expériences esthétiques. Ainsi, les activités esthétiques ont des effets différents pendant leur déroulement.

Stimuler, observer, communier et contester, ces quatre effets ne peuvent être séparés et sont, au contraire, étroitement liés. D'après Confucius, les activités artistiques ne sont pas simplement des activités qui se passent sur le plan sentimental, elles contiennent en même temps un contenu rationnel ; elles ne sont pas uniquement des activités cognitives, mais aussi des activités émotionnelles ; il ne s'agit pas seulement d'accepter passivement, mais aussi d'exprimer activement ; ce ne sont pas simplement des activités individuelles, mais également des activités sociales.

3.4.2 Les fonctions d'après Xun zi

Nous nous permettons ici de citer largement les paroles de Xun zi, étant donné que cet extrait nous semble révélateur de cet auteur.

3.4.2.1 La musique pour entretenir les différenciations sociales

Selon Xun zi:

« Les anciens rois et les hommes saints [...] savent qu'on n'est pas un souverain, un maître des hommes, sans embellissements ni parures, sans quoi l'on ne parvient point à unifier le peuple. Sans richesses ni largesses, on ne parvient point à gérer ses subordonnés. Sans majesté ni puissance, on ne parvient point à s'opposer aux gens violents ni à faire obstacle aux brutes. C'est pourquoi il est indispensable de faire coper la grande cloche, frapper le tambour grondant, souffler dans les orgues à bouche, jouer des luths et des cithares afin de combler d'aise les oreilles. Il est indispensable de faire sculpter et polir des pierres, graver et ciseler des métaux, broder des motifs de brocarts afin de combler de plaisir les yeux. Il est indispensable de procurer du bœuf et du porc, du riz et de la sétaire, des mets aux cinq saveurs, des fumets et des arômes afin de combler le goût du palais. Dès lors, on provoque une augmentation en masse de la quantité de serviteurs qui sont prêts à assumer des charges et des fonctions. On leur verse des gratifications et des récompenses, on les réprime par des châtimens et des punitions afin de

mettre leur esprit en garde. Cela a pour effet que ceux qui appartiennent à l'un des peuples vivant dans le monde sous le ciel comprennent que tout ce qu'ils espèrent et désirent réside en lui seul (le prince sage). C'est pourquoi les récompenses sont pratiquées. Ils comprennent que tout ce qu'ils redoutent et craignent réside également en lui seul. C'est pourquoi les punitions sont redoutées. Quand les récompenses sont pratiquées et les punitions redoutées, la promotion des sages et la démission des incapables deviennent possibles. Il devient pensable de chinoiser entre les gens compétents et les gens incompetents pour leur confier des charges. S'il en va ainsi, les dix mille êtres retrouvent leur fonction ; chaque changement dans une affaire trouve une réponse appropriée. En haut, il faut savoir profiter des saisons du ciel. En bas, il faut savoir tirer profit de la terre. Au milieu, on obtient l'harmonie entre les hommes. Dès lors, les richesses et les marchandises abondent comme si elles jaillissaient d'une source, aussi immense que des fleuves et les mers, s'élevant soudain aussi haute que des collines et des montagnes, au point qu'on manque de temps pour les brûler et de place pour les entreposer. Comment le monde sous le ciel pourrait-il souffrir des calamités dues aux pénuries ? »¹⁴³

Par conséquent, la musique ne vise pas à produire des chansons jolies, mais à offrir une mesure ou à poser une limite aux désirs et demandes des hommes, de sorte que la société devienne unie et harmonieuse.

Dans le *Traité sur la musique*, Xun zi parle d'une façon plus approfondie de la fonction sociale de musique, il précise que :

*« La musique traduit une immarcescible harmonie ; les rites traduisent un incorruptible principe d'organisation des êtres. La musique réunit ce qui est semblable ; les rites distinguent ce qui est différent. Ce qui rassemble la musique et les rites, c'est qu'ils donnent tous deux le la au cœur des hommes. »*¹⁴⁴

On sait d'après ces paroles de Xun zi que les rites séparent les gens venant de milieux différents, tandis que la musique est pour sa part capable de les réunir. D'après Xun zi, les différenciations sociales constituent le principe fondamental de la construction d'une société. On ne peut créer l'harmonie sociale qu'à force de maintenir les différenciations sociales, c'est ainsi que l'on peut éviter les conflits, les désordres et les dénuements. En ce sens, l'existence de la musique et des rites permet justement de garantir que les différenciations sociales puissent

¹⁴³XUN ZI, *op. cit.*, chapitre X.

¹⁴⁴*Ibid.*, chapitre XX.

fonctionner : les rites, aussi bien que la musique, défendent ensemble les différenciations sociales.

3.4.2.2 La théorie du « souffle » chez Xun zi

Xun zi discute d'une façon plus poussée de la façon dont la musique exerce son impact sur les hommes. Il parle d'abord du « souffle » :

« L'eau et le feu possèdent des souffles, mais pas la vie. Les plantes et les arbres possèdent la vie, mais pas la connaissance. Les oiseaux et les quadrupèdes possèdent la connaissance, mais pas le sens du devoir. Les hommes possèdent le souffle, la vie, la connaissance et, de surcroît, le sens du devoir. C'est pourquoi ils sont ce qu'il y a de plus noble en ce monde. »¹⁴⁵

Xun zi pense que tous les êtres en ce monde sont composés par le souffle, qui est la substance la plus élémentaire qui assure notre existence. Il en va ainsi des êtres humains. L'influence exercée par la musique sur les hommes se réalise en réalité à travers les souffles :

« Les mélodies lascives déclenchent chez les hommes des réflexes de souffles indociles. Dès que ces souffles indociles prennent forme, ils engendrent des troubles. Les mélodies correctes suscitent chez les hommes des réflexes de souffles dociles. Dès que ces souffles dociles prennent forme, ils engendrent de l'ordre. »¹⁴⁶

« Souffles indociles » et « souffles dociles » sont les termes médicaux qui désignent les souffles s'écoulant dans deux sens à l'intérieur de notre corps.

Xun zi ajoute que « l'homme de bien fait usage de cloches et de tambours pour conduire ses intentions sur la bonne voie, de luths et de cithares pour réjouir son cœur. Il se met en mouvement à la vue des boucliers et des haches de guerre ; il se pare lorsqu'il voit les plumes et les queues de yacks des danseurs ; il obéit aux ordres dès lorsqu'il entend les phonolithes et les flûtes à bec. Ainsi, une musique pure et claire est à l'image du ciel, une musique vaste et large à l'image de la terre. Les baisers et les levers de la tête, les tours et les circonvolutions des danseurs ont une vraie similitude avec ceux des autres saisons. Quand la musique est ainsi pratiquée, les intentions sont pures ; quand les rites sont ainsi pratiqués, les actions sont

¹⁴⁵ *Ibid.*, chapitre IX.

¹⁴⁶ *Ibid.*, chapitre XX.

parfaites. Dès lors, l'ouïe et la vue s'affinent et s'éclairent. Les souffles sanguins sont harmonieux et équilibrés. C'est par là qu'elle fait modifier les usages et changer les mœurs. Dans le monde entier sous le ciel tous jouissent alors de la tranquillité. La beauté et bonté jouissent l'une de l'autre. »¹⁴⁷

On peut en déduire que selon Xun zi, les souffles sanguins deviennent harmonieux et équilibrés grâce à la musique et que c'est en possédant des souffles harmonieux et équilibrés que les hommes se sentent eux-mêmes harmonieux. C'est ainsi que les usages peuvent être modifiés et les mœurs changées dans notre société, et que cette dernière devient peu à peu harmonieuse. Voilà la description que fait Xun zi d'une société harmonieuse : « *C'est pourquoi quand la musique est jouée au cœur du temple des ancêtres, le prince et ses sujets, les gouvernants et les gouvernés l'écoutent tous d'une même oreille, pénétrée par l'harmonie et le respect. Quand la musique de chambre est jouée à l'intérieur, le père et les fils, les aînés et les cadets l'écoutent d'une même oreille, pénétrés par l'harmonie et l'affection. Quand la musique est jouée dans les bourgs et les villages, au milieu des chefs de clans, vieux et jeunes l'écoutent d'une même oreille, pénétrés par l'harmonie et l'obéissance.* »¹⁴⁸.

Par conséquent, l'on pourrait dire qu'en matière de musique, Xun zi accorde son attention à une seule chose : ce qui permet d'établir l'harmonie. Il pense que la musique favorise le développement de l'esprit des hommes, en contribuant ainsi à la construction d'une société harmonieuse et équilibrée. Bref, sa pensée sur la fonction de la musique se construit dans un but pratique, celui de défendre la société de son époque, qui est basée sur la hiérarchie féodale.

3.5 Les moyens pour produire le sentiment noble

Les penseurs confucianistes classent les moyens permettant de faire naître le sentiment noble en deux catégories principales : l'art et la nature.

3.5.1 Par l'art

Là aussi, la musique joue un rôle privilégié au sein des arts, tout en étant considérée comme particulièrement ajustée à la morale.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, chapitre XX.

« Comme il était au pays de Qi, le Maître entendit l'Hymne du couronnement de Shun. Pendant trois mois, il en perdit le goût de la viande. Il dit : 'Jamais je n'aurais imaginé que la musique pût aller jusque-là. »¹⁴⁹

L'Hymne du couronnement de Shun amène Confucius à perdre le goût de la viande pendant trois mois. En outre, Confucius pense qu'en comparaison de l'Hymne de la conquête de Wu, il est meilleur. « De l'Hymne du couronnement de Shun, le Maître dit qu'il était parfaitement beau et bon ; de l'Hymne de la conquête de Wu, il dit qu'il était parfaitement beau, mais pas parfaitement bon. »¹⁵⁰.

Il est dommage pour les contemporains que l'on n'ait jamais plus l'occasion de les écouter afin de savoir en quoi les chansons mentionnées par Confucius sont belles et bonnes. Il est cependant possible d'en avoir une idée globale grâce aux descriptions qu'en ont faites certains de nos ancêtres. Dans *Annales des Automnes et des Printemps de Lv*, il est noté que l'Hymne du couronnement de Shun fut écrit à partir de faits historiques et qu'on y raconte le renoncement au trône de l'empereur Shun. Selon *le Traité sur la musique* de Xun zi, l'Hymne de la conquête de Wu est adapté du récit de la guerre d'agression lancée par l'empereur Wu sur le pays Zhou. On pourrait dire, dans un cas, que cet hymne correspond davantage à l'idée de Confucius, qui propose de gouverner le peuple par les rites. C'est pour cette raison que non seulement sa forme est belle mais aussi que son contenu est digne de compliments. En revanche, dans l'autre cas, bien que l'Hymne de la conquête de Wu puisse exprimer une impétuosité irrésistible, ce qu'il glorifie est la guerre et la violence. Il va ici complètement à l'encontre de la vertu suprême prônée par Confucius, il n'est donc pas étonnant que ce dernier le considère comme n'étant « pas parfaitement beau ».

On peut en déduire que, selon Confucius, seule une musique comparable à l'Hymne du couronnement de Shun est conforme à la morale et peut assumer une mission éducative. Le fait d'être « Parfaitement beau et parfaitement bon » constitue, d'après Confucius, un critère dans l'évaluation des valeurs de l'art à l'égard de la société. Les musiques qui correspondent à ce critère sont les musiques rituelles, qualifiées de solennelles. Elles sont, comme l'indique leur nom, dirigées par les rites. Selon Confucius, les rites et la musique sont intimement liés et indispensables à l'harmonie du monde, les premiers réalisant la stabilité des choses terrestres,

¹⁴⁹ *Ibid.*, chapitre VII.

¹⁵⁰ *Ibid.*, chapitre II.

la seconde traduisant la dynamique des influences célestes. Etant donné que la musique relève de la force céleste, elle deviendra incontrôlable si on la laisse s'exprimer trop librement. Ainsi, on fait appel aux rites, afin de mesurer les élans et d'éviter les débordements que peut causer la musique. C'est à force d'être ajustée aux mesures rituelles que la musique peut s'intégrer à l'organisation de la société et que son expression peut être canalisée. « La musique n'est rien d'autre que l'harmonie établie entre ciel et terre, c'est d'elle que dépend leur union et des rites la bonne ordonnance qui fait que tous les êtres, obéissant à l'action civilisatrice du Fils du Ciel, conservent la place distincte qui leur est assignée. ». Alors que la musique est ce qui unit, le rite est pour sa part ce qui distingue : « l'harmonie est ce par quoi les êtres prospèrent, l'ordre maintient la distinction dans cette multitude. ». Il ne s'agit donc pas de laisser la musique prendre le pas sur les rites, ni d'ailleurs le contraire, qui serait cause de désunion : ils doivent marcher de pair si l'on ne veut pas que la vie sociale soit désorganisée.

Les théories confucéennes distinguent la musique vulgaire de la musique rituelle. « *Proscrivez la musique du pays de Zheng. Éloignez les flatteurs. La musique de Zheng corrompt. Les flatteurs sont dangereux.* »¹⁵¹. Si Confucius se montre tellement hostile à la musique du pays de Zheng, c'est parce qu'il considère que cette dernière fait partie de la musique vulgaire. Par conséquent, elle ne peut évacuer convenablement les émotions. Ce genre de musique est destructeur pour la bonne marche du gouvernement. Incapable d'établir une codification pour l'expression des passions, elle devient des airs de perdition dont l'exécution peut déclencher des calamités.

C'est pour cela que Confucius promeut la musique rituelle et lutte contre la musique vulgaire, de manière à faire évoluer les mœurs et les coutumes de la société dans le bon sens. « *Je déteste le pourpre qui prend la place du rouge. Je déteste la musique populaire qui corrompt la musique classique. Je déteste les beaux parleurs qui mettent le pays sans dessus dessous.* »¹⁵².

De ce point de vue, l'art doit renfermer des contenus moraux. C'est ainsi qu'il va susciter un sentiment noble et exercer une bonne influence sur les hommes.

¹⁵¹ *Ibid.*, chapitre XV.

¹⁵² *Ibid.*, chapitre XVII-18.

3.5.2 Par la nature

À partir de leur naissance, les êtres humains commencent à observer le monde avec leur propre regard. À travers des expériences et des pratiques différentes, leur regard artistique se forme peu à peu. L'environnement naturel dans lequel on vit est donc le premier contact que l'on a avec l'art. Dans une certaine mesure, on peut dire que c'est la nature qui nous donne nos premières leçons d'éducation artistique. Par conséquent, Confucius accorde une grande importance à l'impact de la nature.

On a déjà cité la formule « *L'homme sage aime l'eau, l'homme bon aime la montagne. L'homme sage est actif, l'homme bon est tranquille. L'homme sage est joyeux, l'homme bon vit longtemps.* »¹⁵³. Confucius essaie de nous dire par là que l'homme sage s'identifie à l'image de l'eau, parce que la sagesse et l'eau partageraient un même caractère. D'autres passages figurant dans *Les Entretiens* visent également à montrer qu'il est possible d'établir un lien entre la personnalité d'un homme et le caractère de certains objets naturels. Par exemple, « *on ne peut sculpter du bois pourri. Un mur de fumier ne peut être façonné à la truelle.* »¹⁵⁴, ou « *seule l'arrivée du froid révèle la pérennité du pin et du cyprès.* »¹⁵⁵.

Le premier adage signifie que si les gens perdent leur confiance en eux-mêmes et se résignent à rester en arrière, personne ne peut rien faire pour les aider. Et le second nous montre que l'on ne peut voir le véritable visage de quelqu'un que lorsqu'il a subi des épreuves sévères.

Tous ces exemples soulignent que la pensée confucéenne préconise l'idée que la nature peut exercer une influence importante sur les traits de caractère de l'être humain. La nature possède un contenu moral et peut être jugée moralement. De plus, le ciel et la terre, les montagnes et les fleuves, les arbres et les fleurs, ces choses naturelles, peuvent transférer leur caractère moral à l'homme, pendant que ce dernier admire la beauté de la nature.

¹⁵³ CONFUCIUS, *op. cit.*, chapitre VI.

¹⁵⁴ *Ibid.*, chapitre V-10.

¹⁵⁵ *Ibid.*, chapitre IX-28.

Par conséquent, la personnalité des êtres humains et les caractères des objets naturels peuvent avoir des points communs. Ici, l'homme s'oublie lui-même et se fonde dans l'environnement naturel. Cette propension est une capacité artistique.

D'après la présentation ci-dessus portant sur l'éducation musicale dans le confucianisme, on peut en déduire que l'art a pour fonction de conduire l'homme vers le Milieu confucéen, qui est le troisième point entre les deux extrêmes attirant l'homme vers le haut. Cette conduite signifie, par définition, une éducation. Pendant ce processus, le Milieu se révèle comme le tiers qui contribue à régler les dualités¹⁵⁶ que nous avons parcourues.

¹⁵⁶ Pour compléter l'information, voir Annexe 5, p.246.

Chapitre III

Les valeurs éducatives des arts dans le taoïsme : le Ciel/le Yang, la Terre/le Yin, le Centre/le Souffle médián

I) Deux philosophes taoïstes : Lao zi et Zhuang zi

Avant de présenter les philosophies taoïstes, nous allons, dans un premier temps, procéder à une présentation des deux philosophes taoïstes les plus importants, Lao zi et Zhuang zi. En effet, c'est surtout sur leurs textes, comme le *Dao De Jing* de Lao zi et le *Zhuang zi* de Zhuang zi, que se fonde le courant taoïste.

1.1 Lao zi

Lao zi (V^e- IV^e siècles av. J.-C.) est considéré comme un personnage énigmatique. D'abord, son nom, Lao zi, qui lui est communément attribué, provient d'une expression signifiant « le vieil enfant », car on croit qu'il serait né au bout de soixante-deux ans de gestation. Cependant, il aurait eu pour véritable nom Li Er, termes faisant allusion à l'endroit de sa naissance (li: prunier), ou bien encore à ses attributs de sage (er: longues oreilles)¹⁵⁷. Il existe également d'autres détails non moins surnaturels qui disent qu'il aurait possédé les facultés de parler et de marcher dès sa naissance.

Il serait originaire d'un village du royaume Zhou (XI^e siècle - 256 av. J.-C., au sud de la Chine), dont la culture s'est développée en marge de la tradition ritualiste des pays centraux, et à la cour duquel il se serait illustré plus tard par ses fonctions d'archiviste et d'astronome. Mais,

¹⁵⁷ CHENG A., *op. cit.*, p. 189.

déçu par la décadence de cette dynastie, il aurait émigré vers l'Ouest afin d'y ouvrir une école. Il est considéré comme le père fondateur du taoïsme. La légende indique que Lao zi se serait finalement retiré dans la solitude et le silence des montagnes, s'inscrivant ainsi dans la tradition taoïste des « reculs » et des « sages cachés ». En cours de route, ayant à franchir à dos de buffle un passage délimitant le royaume, le gardien l'aurait supplié de lui transmettre son enseignement. C'est alors que ce dernier aurait commencé à rédiger un ouvrage consacré à la « voie » et à la « vertu », qui s'intitule *Daode jing* ou *Livre de la Voie et de la Vertu* ou *Lao zi*. Cet ouvrage sera plus tard classé au rang des textes classiques au même titre que les *Entretiens* de Confucius.

Lao zi sera divinisé par les générations futures et identifié au Tao dont il est la personnification.

1.2 Zhuang zi

Zhuang zi aurait vécu entre la fin du IV^e et le début du III^e siècle, aux environs de 370-300, à la même époque que Meng zi. Il avait pour véritable nom Zhou et aurait été originaire, comme Lao zi, de « la culture méridionale de Chu¹⁵⁸, riche et raffinée, à l'imaginaire luxuriant, très différente de la culture ritualiste et confucéenne de la plaine centrale.¹⁵⁹. Après avoir occupé un poste administratif de subordonné, il se serait délibérément retiré du monde, donnant de lui-même l'image d'un personnage excentrique qui fait l'objet de nombreuses anecdotes.

Le *Zhuang zi*, en tant que texte, est écrit dans une prose foisonnante et d'une grande qualité littéraire et poétique, ce qui fait qu'il est demeuré un modèle dans l'histoire de la littérature chinoise.

II) Le Tao

Le Tao constitue le noyau de toute la pensée taoïste, c'est d'ailleurs sur ce terme que se construit le taoïsme. Il est le point culminant de la philosophie de Lao zi et en s'appuyant sur son œuvre *Lao Zi*, on peut résumer ainsi les différents sens du « Tao » :

Premièrement, le Tao est le chaos originel. Selon Lao zi, « il existe une substance qui naît avant l'apparition du ciel et de la terre. Elle est indépendante de tout, rien ne peut la changer

¹⁵⁸ Un Etat des périodes des Printemps et des Automnes.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 115.

et elle ne va jamais disparaître. En plus, elle contient une possibilité de se transformer en toutes les choses qu'on peut trouver dans ce monde. Cette substance est le Tao. Personne ne connaît son créateur, puisqu'elle existe avant tout. »¹⁶⁰

Deuxièmement, le Tao engendre toutes les créatures. Lao zi précise que « le Tao engendre l'Un, Un engendre Deux, Deux engendre Trois, Trois les dix mille êtres. »¹⁶¹. Cela démontre le point de vue de Lao zi sur la formation de l'univers.

Troisièmement, le Tao ne possède ni volonté ni objectif. « La loi du Tao est naturelle. ». C'est-à-dire que le Tao crée des choses inconsciemment.

Quatrièmement, le Tao n'est pas statique, mais toujours en mouvement, il est dans un mouvement permanent, surtout indépendant. C'est grâce à ce mouvement que peuvent voir le jour toutes les créatures.

Cinquièmement, le Tao représente l'unification de l'être et du non-être. Le Tao que l'on tente de saisir n'est pas le Tao lui-même ; le nom que l'on veut lui donner n'est pas son nom adéquat. Il n'est jamais tangible. Sans nom, il représente l'origine de l'univers ; avec un nom, il constitue la Mère de tous les êtres. En tant qu'origine de l'univers, le Tao naît du non-être. En tant que Mère de tous les êtres, il est de l'être. Par conséquent, il comporte un aspect indicible et un aspect dicible. L'être et le non-être sortent d'un fond unique et ne sont pas dissociables. Lao zi proclame que notre univers est l'unification de l'être et du non-être.

Par conséquent, le Tao est indicible en même temps qu'il englobe toute la réalité dicible. Il n'est pas transcendant par rapport au changeant et au multiple, à l'inverse, « la réalité dans toute sa multiplicité en découle directement, organiquement, dans un rapport d'engendrement, et non dans un acte de création ex nihilo. »¹⁶². Le Tao engendre l'Un (le Qi), le souffle originel qui englobe le tout. L'espace entre le ciel et la terre semble ne rien contenir, or, ce n'est pas vrai. Ce rien est en réalité rempli du Qi. Ce dernier n'est pas statique ni figé dans son unité, il se divise en Deux et se diversifie dans la dualité des souffles du Yin /Yang¹⁶³, ou du Ciel-Terre.

¹⁶⁰ LAO ZI, *Daodejing*, Pairs, Gallimard, 1967, chapitre XXV.

¹⁶¹ *Ibid.*, chapitre XLII.

¹⁶² PEERENBOOM R.P., « Cosmogony, the Taoist Way », *Journal of Chinese Philosophy*, n°17, 1990, p. 157-174.

¹⁶³ Nous allons donner une explication précise sur ces deux conceptions dans la partie suivante.

Le Yin et le Yang interagissent et forment une nouvelle chose composite, le souffle médian (Trois). Ainsi, la dualité se trouve dynamisée par la relation ternaire qui introduit la possibilité de mutation et de transformation. Comme le dit Lao zi : « Les dix mille êtres portent le Yin sur le dos et le Yang dans les bras. Mêlant leurs souffles, ils réalisent l'harmonie. »¹⁶⁴. Ainsi, cette chose composite engendre tous les êtres, qui restent à ce moment-là au stade du Xing (la forme des choses). Par conséquent, la nature de tous les êtres est le Qi, plus précisément le *Tao*. Tous les êtres sont composés du Yin et du Yang, ces deux derniers s'unifient dans le Qi invisible. C'est grâce à l'existence du *Qi* que les autres choses peuvent se mettre en circulation, d'où la vie. Lao zi prend des exemples pour expliquer ce point : « la partie centrale du bassin est vide, mais c'est de ce vide intérieur que dépend son usage ; la partie centrale d'une maison est vide, c'est encore le vide qui permet l'habitat. L'Être donne des possibilités, c'est par le Non-Être qu'on les réalise. ». Par conséquent, rien ne peut exister sans l'unification de l'être et du non-être. Sinon, il devient un objet qui n'a aucune fonction, et il perd même sa nature (si une maison ne peut plus loger les gens, ce n'est plus une maison). En résumé, c'est ce que Lao zi appelle *la coexistence de l'être et du non-être*.

III) Le centre

On peut déduire de cette explication sur le Tao que le taoïsme porte en grande partie sur l'origine et la structure de l'univers. C'est en eux que l'on trouve le contenu concernant la formation du Ciel et de la Terre. Toutefois, le couple Ciel-Terre, ou Yin-Yang dans le taoïsme, n'est pas non plus dans un face-à-face stérile. Le Tao attache beaucoup d'importance à l'idée que le monde est une création continue et cyclique. Le Yin et le Yang déterminent une forme de pensée ternaire qui intègre la circulation du souffle qui relie ces deux termes. Par conséquent, c'est surtout à travers la pensée concernant la formation de l'univers que l'on voit apparaître la trinité taoïste.

C'est le souffle médian qui permet d'établir le tiers, le centre, qui contribue à réaliser l'harmonie.

¹⁶⁴ LAO ZI, *op. cit.*, chapitre XLII.

3.1 Le centre : le souffle médian

Revenons à l'image de Pangu que nous avons choisie, on y voit un homme primitif tenant dans ses mains une perle, qui est divisée en deux parties. On peut en quelque sorte deviner que les deux moitiés de la perle représentent les deux parties divisées de l'unité originelle, le Yin et le Yang. En réalité, cette perle n'est rien d'autre que le symbole de Bagua (les huit trigrammes) dans la culture chinoise. Il s'agit d'un terme qui signifie « huit (Bā) figures de divination (guà) ». Le bagua est un diagramme octogonal avec un trigramme différent sur chaque côté. Ce qui est situé au milieu est le symbole de la dualité et la complémentarité entre le Yin et le Yang. Ainsi, ce mythe de Pangu se combine à la théorie du Yin-Yang. Certains contes vont dans ce sens en racontant comment Pangu est né du Yin et du Yang avec la mission de tirer le Ciel et la Terre du chaos initial. Dans d'autres, par contre, auxquels adhèrent les taoïstes, il est l'Ancêtre du Ciel et de la Terre, en même temps que de tout. Si Pangu tient un symbole venant du taoïsme, c'est tout simplement parce qu'il est adopté comme leur dieu par le taoïsme.



Le Yin et le Yang sont, dans la cosmologie chinoise, deux entités qui suivent le souffle originel *qi* à l'œuvre dans toutes choses. Il s'agit là d'un concept philosophique fondamental de la Chine ancienne utilisé dans le taoïsme. Ce que le Tao engendre d'abord, c'est l'unité, d'où procèdent le Yin et le Yang. Le Yin, représenté en noir, est associé à la Lune qui représente la part féminine de la nature, tandis que le Yang, représenté en blanc, est associé au Soleil qui représente la part masculine de la nature.

Le Yin et le Yang s'opposent l'un à l'autre, pourtant, l'un ne peut exister sans l'autre parce qu'ils ne sont pas totalement séparés. Entre eux, il existe un tiers qui les lie, c'est la chose composite qui est en même temps formée par eux, le souffle médian. Ce dernier existe toutefois indépendamment du Yin et du Yang comme une substance autonome. Il en résulte que le Yin et le Yang se succèdent mutuellement. Cela se manifeste dans leur symbole : dans tout ce qui est blanc il y a du noir et vice versa. Il représente un cheminement d'un point qui, en passant par le Yin naissant, puis mûr, et en se renversant dans le Yang, finit par décrire un cercle, image par excellence de la globalité. Par conséquent, nous ne pourrions jamais séparer le Yin et le Yang d'une façon distincte.

Ce point de vue se manifeste en même temps dans la conception des Trois Souffles-énergies : le Pur, l'Impur et le Mélange qui, à leur tour, constituèrent respectivement le Ciel, la Terre et l'Homme. Le Ciel et la Terre donnèrent naissance ensemble aux dix mille êtres : le Ciel fournit les germes, la Terre les transforma, l'Homme les éleva et nourrit. On voit ici une conception des origines très proche des mythologies : l'univers naît de la division de l'unité originelle, l'Un. Ce dernier est visiblement une dénomination plus abstraite du Chaos qui est décrit comme un état indifférencié. L'Un est du « souffle primordial » et il veut dire aussi « total » : il fut un temps où il n'y avait rien en dehors de cette Unité « chaotique ». Ensuite, les deux parties divisées deviennent le Yin et le Yang, qui sont conçus comme les substances les plus basiques pour tous les êtres. C'est de la chose composite formée par eux que naissent tous les êtres. En ce sens-là, le Yin et le Yang sont le Père et la Mère des créatures.

En se plongeant dans les racines anciennes, l'on trouve beaucoup d'autres mythes qui concernent la relation entre le Yin et le Yang. Prenons-en quelques exemples :

L'un provient du *Lie zi*, qui est un recueil de fables philosophiques et d'aphorismes se rattachant essentiellement au courant taoïste, attribué à Lie zi (sage cité dans le *Zhuang zi*) :

« Jadis, les Saints gouvernaient le Ciel et la Terre en conformité avec le Yin et le Yang. Tout ce qui a une forme prend naissance dans ce qui n'a pas de forme. D'où proviennent donc le Ciel et la Terre. Nous distinguons les étapes suivantes dans la formation du monde : Tai yi (Principe des Mutations), Tai chu (Grande Origine), Tai shi (Grand Commencement), Tai su (Grande Indistinction). Au stade du Tai yi, on n'aurait même pas perçu la présence d'un Souffle-énergie (qi). Celui-ci apparut au Tai chu. Les formes apparurent au Tai shi et les corps au Tai su. L'état où le Souffle-énergie, les formes et les corps étaient tous présents (virtuellement) quoique non encore séparés, c'est ce qu'on appelle le Chaos. Par Chaos, on désigne en effet l'état où les dix mille êtres étaient encore mêlés de façon chaotique : on n'aurait pu ni rien apercevoir, ni rien entendre, ni rien saisir : tel était le (Tai) yi, qui n'avait aucune limitation de forme. Yi, par mutation, devint Un ; Un par mutation devint Sept ; Sept, par mutation, devint Neuf. Avec cette neuvième mutation, on arrive au bout, et alors, par une nouvelle mutation, on revient à Un. Un est le commencement des mutations des formes. Ce qui était pur et léger monta et devint le Ciel ; ce qui était grossier et lourd descendit et devint la Terre ; les souffles médians

*formèrent l'Homme. Grâce aux semences recelées par le Ciel et la Terre, les dix mille êtres apparurent par transformation. »*¹⁶⁵

Selon les deux autres récits venant du *Han fei zi*, l'œuvre du philosophe et penseur politique Han fei zi (mort en 233 av. J.-C.) :

« Alors que le Ciel et la Terre n'avaient pas encore pris forme, le monde n'était qu'un grand amas confus, indéfini, qu'on appelle le Grand Commencement (Tai shi). Le Grand Commencement produisit la Vacuité ; celle-ci produisit l'Univers-espace-temps ; celui-ci produisit le Souffle originel (yuan qi). Le Souffle originel était quelque chose de délimité. Ses éléments clairs et purs s'élevant légèrement formèrent le Ciel ; ses éléments lourds et grossiers, se coagulant, formèrent la Terre. Comme il est plus aisé aux éléments clairs et purs de se concentrer qu'aux éléments lourds et grossiers de se coaguler, le Ciel se forma avant que la Terre ne se stabilisât. Les essences complémentaires du Ciel et de la Terre furent le Yin et le Yang ; les essences concentrées du Yin et du Yang formèrent les saisons ; et lorsque les essences des saisons se diversifièrent, elles formèrent les dix mille êtres. Le souffle chaud du Yang qui s'accumulait finit par produire le feu dont les éléments les plus subtils devinrent le soleil. Le souffle froid du Yin qui s'accumulait finit par produire l'eau dont les éléments les plus subtils devinrent la lune. Les plus subtiles des émanations surabondantes du soleil et de la lune devinrent les étoiles. Le ciel reçut le soleil, la lune et les étoiles ; la terre reçut l'eau, les rivières, le sol et la poussière. Jadis, Gonggong¹⁶⁶ disputa l'empire à Zhuangxu¹⁶⁷ et, dans sa rage, donna un coup de corne au mont Buzhou. La colonne qui soutient le Ciel (au coin N.-O.) fut cassée, l'amarre de la Terre (au coin S.-E.) fut rompue, le Ciel se pencha vers le nord-ouest et c'est pourquoi le soleil, la lune, les étoiles se déplacent dans cette direction. La Terre eut une ouverture au sud-est, et c'est ainsi que les eaux, les rivières, le sol, la poussière se précipitent dans cette direction. »¹⁶⁸.

« Autrefois, au temps où le Ciel et la Terre n'existaient pas, régnait une grande brume sans forme : quelles ténèbres, quelle immensité immobile et silencieuse dont on ne saurait dire d'où elle provenait ! Deux divinités naquirent alors dans cette confusion, l'une réglant la marche du Ciel, l'autre aménageant la Terre. Quelle grandeur, en vérité, dont personne ne pourrait dire où elle se terminait ! Quelle exubérance, en vérité, dont personne ne pourrait dire où elle s'arrêtait ! Et alors, ils firent la séparation du Yin et du Yang et établirent au loin les huit

¹⁶⁵ LIE ZI, *Lie zi*, Zhonghuashuju, 1986, chapitre I.

¹⁶⁶ Gonggong, est un personnage de l'antiquité chinoise présenté comme un dieu des eaux.

¹⁶⁷ Zhuangxu (-2597/-2435) est l'un des souverains mythiques de l'Antiquité chinoise.

¹⁶⁸ HUAINANZI, *Huainanzi*, Zhonghuashuju, 1986, Chapitre III.

extrémités du monde. Le dur et le mou s'enrichissent mutuellement, et les dix mille êtres prirent forme. Les fluides les plus grossiers devinrent les reptiles, les fluides les plus subtils devinrent l'homme. »¹⁶⁹.

Hormis la théorie du Yin-Yang, ces mythes nous aident à comprendre une autre idée fondamentale de la pensée chinoise : celle de l'évolution cyclique. Cette dernière est appliquée aux jeux du Yin et du Yang. En résumé, la création tout entière s'opère selon un cycle. La séparation de l'unité n'est jamais une séparation au sens véritable du terme parce que le Yin et le Yang s'affrontent et se mêlent toujours dans le tiers. On sépare l'univers, ce dernier se divise en deux, ses parties séparées s'unissent ensuite d'une autre façon, ce va-et-vient n'a jamais de fin. La polarité du Yin et du Yang préserve le courant alternatif de la vie et le caractère corrélatif de toute réalité organique.

« Mieux vaut, dit Lao zi, rester au centre. »¹⁷⁰, par conséquent, du fait que ce centre est composé du souffle médian, ainsi que du Yin et du Yang, ces derniers constituent ensemble trois pôles qui maintiennent l'harmonie du monde, selon la pensée taoïste. Le taoïsme consiste ainsi à conduire l'homme vers ce centre. C'est en trouvant le centre que l'on atteint le Tao, qui est le but ultime du taoïsme. Pour ce faire, le taoïsme a pour objectif de permettre à l'homme de pratiquer le non-agir.

L'idée du non-agir occupe une place importante dans la pensée taoïste, elle consiste à « ne rien faire » :

*« Le plus tendre en ce monde domine le plus dur. Seul le rien s'insère dans ce qui n'a pas de failles. À quoi je reconnais l'efficacité du non-agir. L'enseignement sans paroles, l'efficacité du non-agir, rien ne saurait les égaler. »*¹⁷¹

Dans le taoïsme le non-agir signifie qu'il faut s'abstenir de toute action qui soit intentionnelle, qui relève de l'homme, au lieu de relever du Ciel. Comment distinguer les deux ? Voici comment Zhuang zi répond à cette question:

¹⁶⁹ *Ibid.*, chapitre VII.

¹⁷⁰ *Ibid.*, chapitre V.

¹⁷¹ LAO ZI, *op. cit.*, chapitre XLIII.

« Qu'est-ce qui relève du Ciel ? Qu'est-ce qui relève de l'Homme ? Réponse : Le fait que bœufs et chevaux ont quatre pattes relève du Ciel ; brider la tête des chevaux et percer le museau des bœufs relève de l'Homme. »¹⁷²

En ce sens, chaque fois que mon action est volontaire, chaque fois qu'elle cherche à « imposer mon moi » en allant à contre-courant du cours naturel des choses, elle relève de l'Homme. Au contraire, quand mon action se laisse porter par le courant des choses, elle relève du Ciel, c'est-à-dire du Tao. Le principe est qu'une action ne peut être vraiment efficace que si elle n'impose aucune contrainte à la nature.

Afin d'illustrer ce que signifie le non-agir, Lao zi a recours à la métaphore de l'eau. Dans l'esprit de Laozi, l'eau représente l'élément le plus humble et le plus insignifiant en apparence qui ne peut résister à rien. Or, sous un autre aspect, l'eau peut être considérée comme l'une des matières les plus solides :

*« L'homme du bien suprême est comme l'eau.
L'eau bénéfique à tout n'est rivale de rien
Elle séjourne aux bas-fonds dédaignés de chacun
De la Voie elle est toute proche.
Rien au monde n'est plus souple et plus faible que l'eau
Mais pour entamer dur et fort, rien ne la surpasse
Rien ne saurait prendre sa place
Que faiblesse dureté
Nul sous le Ciel qui ne le sache
Bien que nul ne le puisse pratiquer. »*

À travers cette métaphore de l'eau, on peut savoir que le faible peut réussir à vaincre le fort grâce au non-agir. En somme, « le non-agir l'emporte sur l'agir par la manière d'être plutôt que d'avoir ou de faire. »¹⁷³, mais il faut comprendre que le non-agir ne consiste pas à ne rien faire au sens de se croiser les bras passivement, mais à s'abstenir de toute action agressive, dirigée, intentionnelle ou interventionniste, afin de laisser agir l'efficacité absolue,

¹⁷² ZHUANG ZI, « Zhuang zi », *Philosophes taoïstes*, trad. K.-H. Liou et B. Grynepas, Gallimard, 1969, chapitre XVII.

¹⁷³ CHENG A., *op.cit.*, p. 193.

la puissance invisible du Tao. *Le non-agir est ce que Lao zi appelle « l'agir sans trace », car « celui qui sait marcher ne laisse pas de trace »*¹⁷⁴.

Zhuang zi explique d'une façon plus poussée comment pratiquer le non-agir dans un dialogue décrit par lui-même entre Nan-po Zi-Kui et Niu-Yu:

« Nan-po Zi-kui demanda à Niu-Yu: Malgré votre grand âge vous avez conservé le teint d'un petit enfant. Pourquoi ?

— C'est, dit Nui-Yu, que j'ai entendu le Tao.

— Puis-je l'étudier ? demanda Nan-po Zi-kui.

— Non, non, répondit Niu-Yu, vous n'êtes pas homme à le faire. Pou-leang Yi possède les capacités du saint, mais non la voie du saint. Je possède la voie du saint, mais non ses capacités. Peut-il devenir un saint si je veux lui enseigner la voie du saint ? Non. Car ce serait trop facile d'apprendre la sainteté à un saint prédisposé. Ainsi je lui avais dit qu'il devrait persévérer dans ses exercices. Voici mon expérience personnelle. Au bout de trois jours, je parvins à délaissier le monde extérieur. Je continuai. Sept jours plus tard, je pus délaissier les choses extérieures. Je continuai pendant neuf jours encore et je pus délaissier ma propre existence. Un beau matin j'eus la vision de l'unique. Cette vision me permit de transcender le passé et le présent. Je pus alors entrer dans le domaine où la vie et la mort n'existent plus. Qui tue la vie ne meurt pas ; qui produit la vie ne naît pas. Celui-là peut tout reconduire et tout accueillir, tout détruire et tout accomplir. Son état d'âme s'appelle "toucher la quiétude" ; qui touche la quiétude parachève tout. »¹⁷⁵

D'après ce passage, Niu-Yu peut être considéré comme un homme saint. Zhuang zi le prend pour modèle afin de montrer que si quelqu'un a l'intention de s'épanouir autour du Tao, il lui est indispensable de se perfectionner et pratiquer le non-agir : la première étape consiste à délaissier le monde extérieur, c'est-à-dire à cesser de se préoccuper des affaires de la vie quotidienne et ne plus prêter attention au gain et à la perte, etc. ; au cours de la seconde étape il convient de délaissier sa propre existence, à savoir ne plus se soucier de sa vie. Durant cette étape, on peut acquérir la vision de l'unique et accomplir l'apprentissage du Tao. Délaissier le monde extérieur et sa propre existence signifie « sans moi », « sans œuvre », et « sans nom ». Telle est la condition indispensable pour s'épanouir autour du Tao, de façon à obtenir la beauté et la joie suprêmes. Zhuang zi appelle cet état d'esprit « l'abstinence de l'esprit » et il insiste

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 194.

¹⁷⁵ ZHUANG ZI, *op. cit.*, chapitre VI.

sur « l'abstinence de l'esprit » dans l'observation du Tao, il en parle dans une conversation imaginaire entre Lao zi et Confucius :

« — Quelle est la méthode ? demanda Confucius.

— Les animaux herbivores ne sont point incommodés s'ils changent de pâturage, continua Lao zi, ni les bêtes aquatiques lorsqu'elles changent d'eau. Ce ne sont là que de petits changements qui ne leur font pas perdre ce qui est pour eux le grand inchangé. La joie ou la colère, la tristesse ou le plaisir n'entrent pas pour si peu dans le cœur. Or l'univers est un pour tous les êtres. Celui qui partage cette unité considère ses quatre membres et ses cent os comme poussière et ordures ; la mort et la vie, la fin et le commencement s'identifient à l'alternance du jour et de la nuit, et ne sauraient le troubler. Comment le gain et la perte, le malheur et le bonheur pourraient-ils l'émouvoir ? S'il perd un esclave, c'est pour lui comme s'il rejetait de la boue, car il sait que sa personne a plus de valeur que son esclave. Il met du prix à son moi et ne s'attache point à ces incidents. D'ailleurs, la transformation du monde dans ses phases innombrables n'a pas de terme. Aucune ne peut ébranler son moral. Quiconque saisit le Tao comprend tout cela. »¹⁷⁶

Notons que cette idée de « l'abstinence de l'esprit » réapparaît par ailleurs chez Confucius, par exemple lorsqu'il dit:

« Concentre-toi, dit Confucius, n'écoute pas par tes oreilles, mais par ton esprit, n'écoute pas par ton esprit, mais par ton souffle. Les oreilles se bornent à écouter, l'esprit se borne à se représenter. Le souffle qui est le vide peut se conformer aux objets extérieurs. C'est sur le vide que se fixe le Tao. Le vide, c'est l'abstinence de l'esprit.

[...]

Du vide de l'esprit jaillit la lumière ; là se fixe le salut de l'homme. Celui en qui le salut ne se fixe pas, on l'appelle un errant assis. Quant à celui qui convertit l'ouïe et la vue en une compréhension intérieure et qui délaisse ainsi l'intelligence et ses connaissances, les mânes et les esprits le visiteront. Comment les autres hommes pourraient-ils échapper à son influence ? »¹⁷⁷

Chez Confucius, « l'abstinence de l'esprit » est le vide dans le cœur. Le « souffle » est une sorte de description de ce vide. L'apprentissage du Tao se fait à la base de ce vide : on doit

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, chapitre IV.

éliminer tous les désirs et les réflexions, « les sortir de notre tête », comme le déclare E. Husserl. Cet apprentissage a besoin des organes des sens dans sa réalisation. Mais, fondamentalement, il ne s'appuie ni sur ce que ressentent les organes de sens, ni sur les réflexions de l'esprit, ce, parce que les organes des sens et l'esprit ne peuvent saisir que les choses finies (« les oreilles se bornent à écouter, l'esprit se borne à se représenter »). Or, le Tao est infini. Par conséquent, « n'écoute pas par tes oreilles, mais par ton esprit, n'écoute pas par ton esprit, mais par ton souffle », c'est ainsi que l'on peut comprendre ce qu'est le Tao.

En outre, Zhuang zi interprète « l'abstinence de l'esprit » comme l'action de « s'asseoir et oublier tout » :

*« Me dépouiller de mon corps, oblitérer mes sens, quitter toute forme, supprimer toute intelligence, m'unir à celui qui embrasse tout, voilà ce que j'entends par m'asseoir et oublier tout. »*¹⁷⁸

« Se dépouiller de son corps » et « quitter toute forme » nous permet de nous débarrasser de nos désirs physiques, tandis qu'« oblitérer ses sens » et « supprimer toute intelligence » nous oblige à nous dégager des affaires mondaines. En résumé, cela revient à « délaissier le monde extérieur », « délaissier les choses extérieures » et « délaissier sa propre existence ».

Une fois que l'on atteint ce niveau, on réalise la compréhension du Tao. C'est un état dans lequel on peut se réjouir d'une liberté absolue. Zhuang zi décrit cet état comme « une excursion dans l'infini » ou « aller au-delà », comme il le dit:

*« Quant à celui qui maîtriserait la substance de l'univers, utiliserait la puissance des six souffles et ferait ainsi une excursion dans l'infini, de quoi dépendrait-il encore ? »*¹⁷⁹ et « *Ils montent sur les nuées et chevauchent les dragons volants pour aller au-delà des quatre mers.* »¹⁸⁰

On « excursionne dans l'infini » sans avoir à l'esprit une destination précise. On n'est limité par rien et absolument libre. Notre esprit est abstinent et on oublie le gain et la perte, on réalise que notre vie est décidée par le destin, et que l'on ne peut rien faire pour y changer quoi

¹⁷⁸ *Ibid.*, chapitre VI.

¹⁷⁹ *Ibid.*, chapitre I.

¹⁸⁰ *Ibid.*

que ce soit. On réalise le déni ou la libération des contingences et des malheurs du monde matériel seulement à force de les oublier dans notre conscience.

Lorsque l'homme cesse de vouloir et d'imposer son moi aux choses, il va avoir la naissance, la croissance, le déclin et le mort, bref, des processus naturels relevant du Ciel, comme mode d'existence fondamentale. C'est ainsi qu'il est en fusion avec le Tao. À ce moment-là, l'homme est comme un poisson dans le Tao :

« Les poissons vivent entre eux dans l'eau, les hommes vivent entre eux dans le Tao. Pour les êtres qui évoluent dans l'eau, il suffit de creuser un étang pour qu'ils y trouvent leur subsistance. Pour ceux qui évoluent dans le Tao, il leur suffit de rester inactifs pour que leur vie suive son cours. C'est ce qui me fait dire que les poissons s'oublient entre eux dans les fleuves et les lacs, et les hommes s'oublient entre eux dans l'art d'épouser le Tao. »¹⁸¹

En vivant ainsi dans le Tao, l'homme devient spontané et retourne à l'Origine.

3.2 Le spontané comme en un miroir

En fusion avec le Tao, l'homme entre dans une spontanéité qui consiste à, précise Zhuang zi, « s'accorder aux choses, il n'y a pas place pour le moi ». Il illustre cet état par une anecdote :

« Quand le boucher du prince Wen-houei dépeçait un bœuf, ses mains empoignaient l'animal ; il le poussait de l'épaule et les pieds rivés au sol, il le maintenait des genoux. Il enfonçait son couteau avec un tel rythme musical qui rejoignait parfaitement celui des célèbres musiques qu'on jouait pendant la “danse du bosquet des mûriers“ et le “rendez-vous de tête au plumage”.

— Eh ! lui dit le prince Wen-houei, comment ton art peut-il atteindre un tel degré ?

Le boucher déposa son couteau et dit : “J'aime le Tao et ainsi je progresse dans mon art. Au début de ma carrière, je ne voyais que le bœuf. Après trois ans d'exercice, je ne voyais plus le bœuf. Maintenant c'est mon esprit qui opère plus que mes yeux. Mes sens n'agissent plus, mais seulement mon esprit. Je connais la conformation naturelle du bœuf et ne m'attaque qu'aux interstices. Si je ne détériore pas les veines, les artères, les muscles et les nerfs, à plus forte raison les grands os ! Un bon boucher use un couteau par an parce qu'il ne découpe que la chair.

¹⁸¹*Ibid.*, chapitre VI.

Un boucher ordinaire use un couteau par mois parce qu'il le brise sur les os. Le même couteau m'a servi depuis dix-neuf ans. Il a dépecé plusieurs milliers de bœuf et son tranchant paraît toujours comme s'il était aiguisé de neuf. À vrai dire, les jointures des os contiennent des interstices et le tranchant du couteau n'a pas d'épaisseur. Celui qui sait enfoncer le tranchant très mince dans ces interstices manie son couteau avec aisance parce qu'il opère à travers les endroits vides. C'est pourquoi je me suis servi de mon couteau depuis dix-neuf ans et son tranchant paraît toujours comme s'il était aiguisé de neuf.

Chaque fois que j'ai à découper les jointures des os, je remarque les difficultés particulières à résoudre, et je retiens mon haleine, fixe mes regards et opère lentement. Je manie très doucement mon couteau et les jointures se séparent aussi aisément qu'on dépose de la terre sur le sol. Je retire mon couteau et me relève ; je regarde de tous côtés et me diverts ici et là ; je remets alors mon couteau en bon état et le rentre dans son étui.

— Très bien, dit le prince Wen-houei. Après avoir entendu les paroles du boucher, je saisis l'art de me conserver. »¹⁸²

La spontanéité de ce boucher est atteinte au prix d'une concentration intense sur une situation ponctuelle, qui exige « un maximum de lucidité et de clairvoyance dépassant la tendance habituelle à juger, à classer. »¹⁸³. Un acte ne sera naturel qu'à condition de ne rien ajouter à la vie, de refléter parfaitement la situation telle qu'elle se présente, à la manière d'un miroir qui reflète les choses comme elles sont. Comme l'explique Zhuang zi :

« L'homme accompli fait de son cœur un miroir. Il ne s'attache pas aux choses, pas plus qu'il ne va au-devant d'elles. Il se contente d'y répondre, sans chercher à les retenir. C'est ainsi qu'il est capable de dominer les choses sans être atteint en lui-même. »¹⁸⁴

Cette fable permet de constater que le plaisir que le boucher tire de son travail est produit grâce à une création libre. Le boucher est libre dans son travail, parce qu'il s'est déjà libéré des contraintes techniques. Il peut ainsi faire son travail avec sa propre méthode. Comme il l'affirme lui-même, ce qu'il aime dans son travail actuel est le Tao. Ici, le Tao est la technique transcendée et il dépasse toutes les utilités. En outre, cette anecdote montre également que l'appréhension du Tao est une expérience que l'on ne peut exprimer ni transmettre par les mots. Une fois que l'on atteint le Tao, la spontanéité entre en nous imperceptiblement. L'esprit du

¹⁸² *Ibid.*, chapitre III.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, chapitre VII.

naturel est « d'emblée à son aise et il y reste, au point d'en oublier d'être tout aise de son aise. »¹⁸⁵.

Zhuang zi raconte deux autres anecdotes afin de souligner son point de vue, la première concerne un menuisier :

« Le menuisier K'ing fit, pour une batterie de cloches un support qui frappa les yeux de tous les visiteurs comme s'il avait été l'œuvre d'un dieu. Le seigneur de Lou l'ayant vu lui demanda quelle était sa méthode.

“Je suis un simple artisan, répondit K'ing, comment pourrais-je avoir une méthode ? Et pourtant j'en ai une. Avant de travailler à mon support, je me gardai de dissiper mon énergie ; j'ai gardé l'ascèse afin de calmer mon esprit. Après trois jours d'ascèse, je ne songeais plus aux félicitations ni aux récompenses, ni au titre ni aux salaires. Après cinq jours, je ne songeais plus aux critiques ni aux éloges, à l'adresse ni à la maladresse. Après sept jours, j'oubliai brusquement que j'avais quatre membres et un corps. À ce moment, la cour de Votre Altesse n'existait plus pour moi. L'art m'absorbait si profondément que toute trace du monde extérieur disparut. J'allai alors dans une forêt de la montagne et me mis à observer la nature des arbres. Ce ne fut que lorsque mes regards tombèrent sur des formes parfaites que la vision de mon support surgit en moi et je commençai à y mettre la main. Sans cela c'en aurait été fait de mon travail. C'est sans doute grâce à la conformité parfaite entre ma nature et celle de l'arbre que mon œuvre paraît être celle d'un dieu. »¹⁸⁶

Ce passage montre que l'artiste K'ing réalisa une œuvre qui semblait être celle d'un dieu parce qu'il avait délaissé toutes les choses extérieures de façon à appréhender la spontanéité.

Voici la seconde :

« Le prince Yuan de Song ayant désiré faire tracer une carte, nombre de scribes se présentèrent, reçurent les instructions, s'inclinèrent et restèrent là debout, léchant leurs pinceaux et broyant leur encre ; ils étaient si nombreux que la moitié d'entre eux restaient dehors. Un scribe arriva après l'heure tout à son aise, sans se presser ; ayant reçu les instructions et salué, il ne resta pas là, mais se retira chez lui. Le duc envoya voir ce qu'il faisait.

¹⁸⁵ *Ibid.*, chapitre XIX.

¹⁸⁶ *Ibid.*, chapitre XIX.

Il avait enlevé sa veste et s'était assis les jambes croisées, nu jusqu'à la ceinture. "Celui-là me va bien, dit le prince, c'est un vrai dessinateur." »¹⁸⁷

Ici, une comparaison est établie entre deux types de dessinateurs. La plupart d'entre eux se sont empressés de réaliser l'ordre du prince. On en voit un seul qui est très à l'aise et maîtrise bien les techniques et le prince Yuan de Song considère ce dernier comme un vrai dessinateur. Pourquoi ? Du fait que les autres dessinateurs se préoccupent encore des critiques et des éloges, de l'adresse et la maladresse, de ces choses mondaines. Un esprit du naturel leur fait donc défaut.

3.3 Retour à l'origine

Le thème central du non-agir conduit à celui du retour à l'état naturel tel qu'il était à notre naissance. Ce dernier désigne l'état dans lequel l'être humain est encore un nouveau-né. À ce moment-là, il est totalement imprégné d'une spontanéité propre aux êtres naturels. Il possède l'énergie vitale à l'état pur et le souffle originel encore intact. Or, toute la vie humaine est un processus continu de déperdition de ce souffle. C'est une fois que l'on devient adulte que l'on perd cette simplicité originelle. Cette perte se ressent effectivement dans notre contact avec les enfants : tout en sachant que l'on est soi-même passé par là, on a le sentiment que cette simplicité enfantine a disparu en nous.

Pourtant, Lao zi a la conviction que cette nature véritable, la plupart du temps définitivement perdue, est susceptible d'être retrouvée, à force d'appréhender le Tao. C'est le Tao qui nous permet de retourner à l'Origine. Pour reprendre les termes de Lao zi : « *Peux-tu purifier ta vision originelle jusqu'à la rendre immaculée ?* »¹⁸⁸. Ici, il exprime son souhait que tout le monde puisse éliminer les préjugés, les désirs et les superstitions de son esprit, de la façon à le rendre aussi immaculé qu'un miroir ; « *discerne le simple et étreint le naturel, réduis ton égoïsme et réfrène tes désirs* »¹⁸⁹, tel est son conseil.

¹⁸⁷ *Ibid.*, chapitre XXI.

¹⁸⁸ LAO ZI, *op. cit.*, chapitre X.

¹⁸⁹ *Ibid.*, chapitre XIX.

IV) La musique dans la pensée taoïste

On sait déjà que le non-agir constitue un principe important dans le taoïsme. À partir de ce principe, la pensée taoïste ne propose pas vraiment l'éducation des hommes, mais, son objectif est de *laisser les choses suivre leur cours* et d'offrir aux hommes la possibilité de s'orienter et de se cultiver par eux-mêmes. Le *taoïsme* essaie, à travers ses principes, d'influencer imperceptiblement les hommes sans intervenir ni contraindre ces derniers à accepter quoi que ce soit. Cela se résume dans cette formule : « *C'est pourquoi le saint dit : Si je pratique le non-agir, le peuple se transforme de lui-même. Si j'aime la quiétude, le peuple s'amende de lui-même. Si je n'entreprends aucune affaire, le peuple s'enrichit de lui-même. Si je ne nourris aucun désir, le peuple revient de lui-même à la simplicité.* »¹⁹⁰. Ainsi, on doit « *pratiquer le non-agir, exécuter le non-faire, goûter le sans-saveur* »¹⁹¹, parce que « *le saint adopte la tactique du non-agir, et pratique l'enseignement sans paroles.* ». Trois raisons justifient un tel comportement :

D'abord, les paroles risquent de causer des troubles qui nuisent au développement personnel des hommes et endommagent la capacité artistique. Ensuite, tous les êtres dans l'univers se forment naturellement, sans avoir besoin d'aucune force extérieure. Pour finir, les paroles ne sont pas capables d'exprimer les vérités. Elles ne peuvent en effet qu'exprimer ce à quoi pensent les hommes, pourtant, ce que croient savoir les hommes n'est pas forcément vrai. Par conséquent, laisser la nature suivre son cours est le meilleur moyen de communiquer, cela correspond à ce que dit Lao zi : « *Celui qui sait ne parle pas.* ». Ainsi, dans le développement personnel les paroles paraissent délétères pour les individus. Lao zi compare la communication sans paroles au vent invisible, qui malgré son silence, peut produire une puissance qui ne peut être décrite par les paroles. Les paroles non nécessaires brisent l'équilibre de l'âme. À force de refouler les paroles, on donne une liberté aux autres. Selon Zhuang zi, c'est cette liberté qui produit la joie d'apprendre. Le caractère originel des hommes est né à l'origine avec l'homme lui-même, il n'a pas besoin d'être rectifié et ne doit pas non plus être dérangé ni contraint. Cela constitue la condition nécessaire pour qu'une personne puisse se développer pleinement et vivre heureuse.

¹⁹⁰ *Ibid.*, chapitre LVII.

¹⁹¹ *Ibid.*, chapitre LXIII.

L'art, surtout la musique, est en effet capable d'apporter sa contribution à cette conduite silencieuse de l'homme vers le centre. Le taoïsme ne fait pas intentionnellement appel à l'art dans sa philosophie, puisqu'il prône le non-agir, ce qui ne l'empêche pas de reconnaître la fonction de l'art dans l'élévation de l'homme vers le centre. La musique autorise en effet la contemplation, la vacuité, qui ne peuvent que suivre le principe du non-agir. C'est ici qu'apparaissent les effets produits par la musique sur les hommes.

Lao zi affirme que « La grande musique n'a guère de sons. »¹⁹². Selon lui, l'homme ne peut entendre la véritable musique. En d'autres termes, la véritable musique est ce qui ne peut être entendu. Ce n'est pas parce qu'elle est silencieuse, mais parce qu'elle est née du Tao, de l'union entre l'être et le non-être. De ce fait, elle ne peut être capturée par les organes des sens humains. C'est pour cette raison que la plus belle forme de musique n'a pas la forme, et que le contenu de la vraie musique est vide. En même temps, puisque la véritable musique est née du Tao, elle doit représenter les lois naturelles et leur correspondre. À ce moment-là, « la voix et le son s'harmonisent. »¹⁹³.

Que va-t-il se passer si l'on écoute la musique non vraie ? Lao zi explique que « *Les cinq couleurs aveuglent la vue de l'homme, les cinq tons assourdissent l'ouïe de l'homme, les cinq saveurs gâtent le goût de l'homme, la recherche des trésors excite l'homme à commettre le mal. C'est pourquoi le saint s'occupe du ventre et non de l'œil, c'est pourquoi il rejette ceci et choisit cela.* »¹⁹⁴. Ici, on peut constater que Lao zi est contre « les cinq couleurs » et « les cinq tons », car ces choses qui possèdent la forme peuvent stimuler les désirs des hommes et les rendre fous à tel point qu'ils vont faire du mal aux autres pour leur propre bien. Cela explique pourquoi les nobles ne se préoccupent que de leur aisance et ignorent les besoins du peuple. Leurs paroles prétendent nous dire qu'il ne faut pas s'adonner aux arts de forme qui ne visent que le plaisir et le confort. Ce genre d'arts est au contraire nuisible au développement de l'homme. L'art n'a pas à viser le plaisir, mais la vacuité transcendante du non-agir, dans laquelle l'âme s'élève.

¹⁹² *Ibid.*, chapitre XLI.

¹⁹³ *Ibid.*, chapitre II.

¹⁹⁴ *Ibid.*, chapitre XII.

Zhuang zi hérite cette idée de Lao zi. Dans le deuxième chapitre de *Zhuang zi*, à l'aide de l'énonciation de Nanguo Ziji, le philosophe divise les sons en trois catégories : « la musique de l'homme »¹⁹⁵, « la musique de la terre »¹⁹⁶ et « la musique du ciel »¹⁹⁷. La musique de l'homme est formée de sons « issus de l'assemblage des tubes de bambou »¹⁹⁸ ; la musique de la terre est formée de sons « qui sortent d'une multitude d'orifices »¹⁹⁹. Quant à la musique du ciel, Zhuang zi n'en donne pas de définition exacte, mais il déclare que « [La musique du ciel] est formée par les sons combinés de mille façons diverses dont chacun n'émane que de soi-même. Mais qui déclenche cette spontanéité universelle ? »²⁰⁰. On peut en déduire que la réponse est le ciel, le Tao. Dans le quatorzième chapitre, Zhuang zi laisse cette fois le Souverain Jaune exprimer sa description de la musique idéale : « En écoutant, on n'entend pas le bruit qu'elle fait, en regardant, on ne voit pas sa forme ; elle emplit le ciel et la terre ; elle enveloppe les six pôles de l'espace. »²⁰¹. On peut constater que ce genre de musique correspond tout à fait à la « grande musique » décrite par Lao zi. Ainsi, la musique du ciel est aussi sans forme et sans bruit. On ne peut la saisir, juste la sentir.

D'ailleurs, la musique du Tao est d'une beauté suprême et absolue. Un passage de l'œuvre de Zhuang zi développe cette idée :

*« Le ciel et la terre sont d'une beauté majestueuse, mais ils n'en parlent pas ; les quatre saisons se succèdent selon une loi évidente, mais elles n'en discutent pas ; à tous les êtres, préside un ordre constitutif, mais ils ne le formulent pas. Le saint va aux sources de la beauté du ciel et de la terre et pénètre l'ordre constitutif de tous les êtres. Si l'homme parfait n'agit pas, si le saint par excellence n'invente pas, c'est qu'ils observent l'action du ciel et de la terre. »*²⁰²

À travers ce passage, Zhuang zi montre que la beauté majestueuse se situe dans le ciel et sur la terre. C'est le Tao qui constitue la source de cette beauté du ciel et de la terre. Les lois

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*, chapitre XXII.

du Tao se cachent derrière les phénomènes naturels. Le Tao est tout à la fois invisible et pourtant présent partout, puisque c'est lui qui est à l'origine de l'ordre constitutif de tous les êtres.

Une fois que l'on saisit l'essence du Tao, on saisit par là-même la beauté suprême de la vie, ce qui constitue le plus grand bonheur pour un être humain. Un dialogue entre Zhuang zi et Confucius va nous aider à mieux comprendre cette idée :

« — *Je m'ébattais, dit Laozi, à l'origine des choses.*

— *Qu'est-ce à dire ? demanda Confucius*

— *Mon esprit est si bloqué que je ne puis savoir, et ma bouche est si béante que je ne puis parler. Je vais tâcher de vous en donner une idée. Glacée est l'obscurité suprême, brillante est la lumière suprême. C'est quand le froid descend du ciel et que l'ardeur monte de la terre que les deux principes se croisent et communiquent pour former l'harmonie universelle et génératrice de tous les êtres du monde. Il y a quelque chose qui préside à cela, mais la forme n'est pas visible. La diminution et l'accroissement, le plein et le vide, les ténèbres la clarté, tout cela change avec le soleil et évolue avec les lunaisons, tout cela agit de jour en jour ; mais personne n'en voit le travail. La vie a son germe, la mort a son retour ; le commencement et la fin se succèdent indéfiniment ; mais personne n'en connaît le terme. Si ce n'est Cela, qui est donc le principe générateur ?*

— *Puis-je vous demander ce que c'est que s'ébattre auprès de Cela ?*

— *Saisir Cela, c'est parvenir à la beauté suprême et à la joie suprême, dit Laozi. Qui parvient à la beauté suprême et s'ébat en la joie suprême, on l'appelle l'homme parfait. »²⁰³*

En effet, comment peut-on entendre cette musique et sentir sa beauté ? Zhuang zi dit : « Concentre-toi, n'écoute pas par tes oreilles, mais par ton esprit ; n'écoute pas par ton esprit mais par ton souffle. Les oreilles se bornent à écouter, l'esprit se borne à se représenter. Le souffle qui est le vide peut se conformer aux objets extérieurs. »²⁰⁴. Par conséquent, on doit rester calme jusqu'au fond de soi-même et observer les mouvements naturels qui ont lieu dans son entourage. « *Atteins la suprême vacuité et maintiens-toi en quiétude. Devant l'agitation fourmillante des êtres ne contemple que leur retour.* »²⁰⁵. C'est ainsi que l'on parviendra à contempler les forces naturelles et à s'unir à la nature, de manière à vivre le Tao. C'est de cette

²⁰³ *Ibid.*, chapitre XXI.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*, chapitre XVI.

façon que l'on réalise le retour à l'état originel et la purification de la vision originelle. En effet, comme l'affirme Zhuang zi :

« C'est sur le vide que se fixe le Tao. Le vide, c'est l'abstinence de l'esprit. »²⁰⁶

Pourtant, sensibiliser l'homme à la musique de manière à ce qu'il puisse vraiment en tirer du profit n'est pas un travail qui peut se réaliser à court terme. On doit cultiver petit à petit le goût chez les hommes. Comme l'explique l'histoire du boucher qui dépèce le bœuf, c'est à force d'apprendre et de pratiquer sans cesse que l'on acquiert le goût et comprend le Tao.

Ainsi, la présentation ci-dessus nous permet d'en déduire que dans le taoïsme, la notion de centre, c'est-à-dire de souffle médian, assume la fonction du tiers. Elle parvient à réconcilier les dualités²⁰⁷ apparues dans le taoïsme, de façon à établir l'harmonie entre le Ciel et la Terre.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Pour compléter l'information, voir Annexe 6, p.262.

Chapitre IV

Les valeurs éducatives des arts chez Platon et Aristote

Afin d'aborder les valeurs éducatives des arts dans la pensée occidentale traditionnelle, nous allons faire appel à la philosophie grecque antique, dont Platon et Aristote peuvent être considérés comme des référents incontournables. Nous allons voir qu'ici, le système permettant de définir les valeurs éducatives s'oriente vers une conception bipolaire.

I) Platon : Le sensible et le rationnel

Comme toutes les autres théories propres à la philosophie en Grèce au IV^e siècle avant notre ère (pour mettre en parallèle ces théories avec celles du confucianisme et du taoïsme, nous rappelons que ces dernières se sont construites respectivement autour des VI^e et V^e siècles av. J.-C., et des V^e et IV^e siècles av. J.-C.), la théorie platonicienne porte sur l'interrogation de l'être. Elle fonde une conception majeure des valeurs prêtées à l'éducation artistique. On sait que cette théorie, qui sera déterminante pour la pensée occidentale, sera poursuivie et remaniée par Aristote. L'interrogation platonicienne se fonde sur un dualisme entre le monde sensible et celui intelligible.

1.1 Le monde sensible et le monde intelligible

On pourrait dire que le platonisme est souvent représenté, voire interprété, selon une conception bipolaire, cette conception émane fondamentalement de la division, en effet platonicienne, du monde en deux parties : le monde sensible, composé par les matériaux concrets dont les phénomènes se donnent aux sens, et le monde intelligible, constitué des Idées, ou de la raison. Ceci peut être également décrit comme le monde matériel et le monde spirituel. Contrairement au monde sensible, qui existe à travers nos sensations, le monde intelligible se constitue par la raison. Il est stable, immortel et n'est accessible que par le raisonnement. On

reconnaît là l'idéalisme platonicien dans lequel les Idées abstraites précèdent les instances concrètes. Ainsi, ce que l'on voit dans le monde sensible n'est que le reflet des Idées, ces dernières étant le prototype abstrait de chaque chose perçue. Ainsi, le monde intelligible prime sur le monde sensible et affirme sa supériorité sur celui-ci.

C'est ainsi que, selon Platon, les âmes humaines ont à l'origine vécu dans le monde intelligible en faisant partie du cortège des dieux, elles ont contemplé la beauté de ce monde, du « Ciel des Idées », jusqu'au moment où elles sont retombées dans le monde matériel pour s'incarner dans les différents types de vies humaines. Peu importe dans quel type de vie s'abritent les âmes, ce qui change surtout suite à cette chute, c'est qu'elles perdent les trois Idéaux qu'elles ont connus auparavant, à savoir la vérité, la beauté et le bien. Dans la pensée de Platon, ces trois Idéaux sont étroitement liés : « le beau est le visage du bien et de la vérité. » Ainsi, rien n'est beau qui n'est pas vrai, aucun bien n'existe en dehors de la vérité. Mais ces idéaux originaires sont voilés par les sens du monde matériel, sens qui sont trompeurs, voire corrompus une fois qu'ils ont quitté l'âme pour le corps.

Par conséquent, pour retrouver les Idéaux perdus, il faut donc, selon Platon, séparer l'âme du corps afin d'atteindre le Vrai et le Bien. Autrement dit, l'homme doit être conduit à s'élever du monde inférieur, sensible, afin d'entrer dans le monde supérieur intelligible. Pour ce faire, le Beau constitue un moyen important. Le désir du beau, selon Platon, constitue un moyen efficace pour conduire l'homme du monde sensible au monde intelligible.

Chez Platon le Beau est toujours mis en relation avec le désir. Du fait que le désir est l'aspiration au beau, au bien et au vrai, il va du sujet désirant vers l'objet désiré. Toutefois son origine ne vient pas du sujet désirant, c'est l'objet qui, de par sa beauté, attire à lui le sujet et se fait ainsi désirer. « *Que le beau soit la cause du désir signifie que ce qui a le plus d'être attire à lui ce qui en a le moins, comme le plein attire le vide, comme l'abondance comble le manque, comme le parfait est recherché par ce qui est imparfait.* »²⁰⁸. En ce sens, le désir est unilatéral, il va de l'imparfait au parfait. De ce fait, il serait invraisemblable que le parfait soit attiré par l'imparfait, ou de désirer quoi que ce soit d'autre que la perfection. Pourtant, cela n'empêche pas que le désir puisse s'orienter vers le mal et le laid, dans la mesure où on se trompe sur la nature véritable des objets désirés. Mais, il s'agit bien d'utiliser le désir du beau pour s'élever

²⁰⁸ SHERRINGHAM M., *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1992, p. 65.

vers les idéaux. Cette idée s'avère particulièrement évidente dans *Le Banquet*, où Platon expose sa conception du désir et de la beauté. D'après lui, le désir de la beauté nous élève peu à peu vers l'Idée. Par exemple, à travers le dialogue avec Diotime que relate Socrate, ce n'est pas le corps que nous désirons, mais sa beauté.

« Diotime : Voilà donc quelle est la droite voie qu'il faut suivre dans le domaine des choses de l'amour ou sur laquelle il faut se laisser conduire par un autre : c'est, en prenant son point de départ dans les beautés d'ici-bas pour aller vers cette beauté-là, de s'élever toujours, comme au moyen d'échelons, en passant d'un seul beau corps à deux, de deux beaux corps à tous les beaux corps, et des beaux corps aux belles occupations, et des occupations vers les belles connaissances qui sont certaines, puis des belles connaissances qui sont certaines vers cette connaissance qui constitue le terme, celle qui n'est autre que la science du beau lui-même, dans le but de connaître finalement la beauté en soi. »²⁰⁹

On voit par-là que l'élévation de l'homme vers l'Idée passe par plusieurs étapes. Tout d'abord, on a du désir pour un seul beau corps, auquel succède le désir pour tous les beaux corps. Il s'ensuit que l'homme abandonne la beauté du corps au profit de la beauté des actions. Vient ensuite la compréhension que la beauté des connaissances est plus précieuse que la beauté des actions. Enfin, l'âme s'élève du domaine des belles connaissances à la contemplation de la beauté du Bien et du Vrai, la contemplation de l'intelligible. En somme, « le désir du beau est la force ascensionnelle de l'âme, qui rend possible l'élévation vers le divin. »²¹⁰. Nous pouvons en même temps constater que pendant ce processus d'élévation, l'âme abandonne au fur et à mesure les objets immédiatement disponibles. Cela prouve que « la logique profonde du désir ne réside pas dans l'attachement, mais dans le détachement de tout ce qui est à sa portée. »²¹¹. C'est-à-dire que si nos désirs sont assez forts, rien d'immédiatement préhensible ne pourra satisfaire l'âme. Celle-ci ne peut être intéressée par un objet immédiat. Elle est désintéressée et peut s'orienter vers l'Idée, l'Absolu, le monde intelligible. On peut dire qu'à ce moment-là, l'âme humaine retrouve symboliquement sa place d'origine dans le Ciel, dans le cortège des Dieux. Nous retrouvons là le thème du désintérêt, lié à une élévation de l'âme, comme nous l'avons observé pour le taoïsme.

²⁰⁹ PLATON, *Le Banquet*, trad. L. Brisson, Paris, Flammarion, 1992, 211b-211c.

²¹⁰ SHERRINGHAM M., *op. cit.*, p. 68.

²¹¹ *Ibid.*

En résumé, les êtres humains sont naturellement attirés par le beau. Et derrière ce désir du beau, se trouve le désir du monde intelligible au fond de notre âme. Il s'ensuit que l'éducation doit réveiller chez les hommes les désirs pour les Idéaux et leur permettre de se remémorer ce qui est déjà en eux. Apprendre consiste donc à se ressouvenir, à l'aide des occasions fournies pendant le processus de notre apprentissage, de cette connaissance authentique portant sur les Idées. La connaissance est donc en fait une reconnaissance, elle est en nous à l'état latent. Par conséquent, notre processus d'apprentissage constitue une ascension qui mène progressivement à la contemplation des Idées. Tout au long de ce parcours, l'âme s'achemine du monde sensible vers le monde intelligible. Cette dualité entre le monde sensible et le monde intelligible rappelle d'autres dualités qui existent dans la philosophie grecque.

1.2 L'Éros vulgaire et l'Éros céleste

La thèse du désir du beau dont parle Platon dans son *Banquet*, par l'intermédiaire de Socrate et de Diotime, a pour image l'Eros. Éros est le dieu de l'Amour et de la force créatrice dans la mythologie grecque. Si l'on se réfère à nouveau au mythe de l'androgynie, raconté par le personnage d'Aristophane dans le *Banquet*, on se souvient qu'après avoir été séparées, les deux moitiés sont poussées l'une vers l'autre par une force extérieure. En réalité, cette force est bel et bien la force d'Éros. En effet, le grand principe qui gouverne Éros est celui du désir. Selon Platon, celui-ci n'est « ni bon, ni beau »²¹², « ni nécessairement laid et mauvais, mais il est quelque chose d'intermédiaire entre ces deux extrêmes. »²¹³. Dès lors, l'Éros se désigne comme un intermédiaire entre le bon et le mauvais, entre le beau et le laid, bref, entre ce que l'on est et ce que l'on n'est pas. Ainsi, afin de trouver le beau et le bon, de combler ce qu'il n'est pas, l'Éros ne peut cesser de désirer ce qui lui manque. Il est dans un état de désir permanent, par conséquent, l'Éros possède en lui une ambivalence, plus précisément, une dualité, d'après le discours de Pausanias, entre l'Éros vulgaire et l'Éros céleste.

Dans le *Banquet* de Platon, Éros est présenté différemment dans les dialogues avec des personnages différents. Dans le cas de Pausanias, Éros a ces deux visages, du fait qu'il y a deux versions d'Aphrodite :

²¹² PLATON, *op. cit.*, p. 69.

²¹³ *Ibid.*

« Nous savons tous qu'Aphrodite ne va pas sans Éros : s'il n'y avait qu'une Aphrodite, il n'y aurait qu'un Éros ; mais puisqu'il y a deux Aphrodite, il est de toute nécessité qu'il y ait aussi deux Éros. »²¹⁴

Dans le premier cas, il s'agit de l'Aphrodite Pandèmos, de l'Aphrodite populaire, issue du récit homérique. Elle est fille de Zeus et Dionè, « dont d'ailleurs le temple fut associé à la réglementation de la prostitution athénienne. »²¹⁵. En revanche, la seconde Aphrodite est celle de la Théogonie citée par Phèdre. Elle est née de « l'écume qui est à la fois sperme et mousse marine »²¹⁶, produite par les organes d'Ouranos coupés par Chronos et tombés ensuite dans les Flots. Ainsi, elle est la fille d'Ouranos, la fille du ciel, l'Aphrodite céleste.

C'est ainsi que Pausanias envisage la thèse de deux Éros, l'un étant rattaché à l'Aphrodite Pandèmos, l'autre à l'Aphrodite Ourania : « il s'ensuit nécessairement que l'Éros qui sert l'une doit s'appeler populaire, celui qui sert l'autre céleste. »²¹⁷, « L'Éros de l'Aphrodite populaire est véritablement populaire et ne connaît pas de règles ; c'est l'amour dont aiment les hommes vulgaires. »²¹⁸. Ceux-ci « n'ont en vue que la jouissance et ne s'inquiètent pas de l'honnêteté. »²¹⁹. La distinction est ainsi lancée entre le vulgaire et le céleste, « entre la jouissance immédiate des corps et l'intelligence réfléchie des âmes. »²²⁰.

Entre ces deux Éros, le devenir de l'homme et les valeurs lui étant rattachées se situent dans une opposition binaire. La faveur est donnée à celle qui relève de la raison. Selon G. Boudinet, « si l'argumentation du Banquet distingue les deux visages d'Éros, elle vise à privilégier le céleste, à affirmer la suprématie de celui-ci sur le *vulgaire* »²²¹.

²¹⁴ *Ibid.* p. 43

²¹⁵ BOUDINET G., *Les Éros de la musique*, Auxerre, 2015, p. 35

²¹⁶ VERNAT J.-P., *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 2007, p. 156

²¹⁷ PLATON, *op.cit.*, p. 22

²¹⁸ Cité par Gilles Boudinet, PLATON, *op.cit.*, p. 44

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ BOUDINET G., *op. cit.*, p. 36.

²²¹ *Ibid.*, p. 37.

1.3 Les trois composantes de l'âme : *l'épithumia*, *le noûs* et *le thumos*

Cette dualité pouvait certes être contredite par la théorie des trois âmes. De fait, la dualité entre l'Éros vulgaire et l'Éros céleste « se prête à retrouver les deux composantes opposées de l'âme dont parle par ailleurs Platon. »²²².

En effet, Platon « oppose la composante du bas « concupiscible », *l'épithumia*, à celle du haut, de la raison, le *noûs*. »²²³. Mais, il distingue une troisième composante, « celle du *thumos* »²²⁴. Le *thumos* constitue une force mobile et une énergie vitale, prise entre deux pôles, qui sont des instances. Il peut être influencé soit par *l'épithumia*, et « rester une force aveugle »²²⁵, soit par le *noûs* pour « devenir une force éclairée »²²⁶. Parmi les trois, c'est au *noûs*, la raison, de commander, « puisqu'elle est sage et a charge de prévoyance pour l'âme tout entière »²²⁷. Quant au *thumos*, il doit « obéir et seconder la raison. »²²⁸. Il est contrôlé par le *noûs*, afin qu'il ne soit pas déchu dans l'instinct de *l'épithumia*.

À ce titre, avec cette domination allouée au *noûs*, qui permet de tirer vers lui le *thumos*, c'est la thématique, centrale dans l'éducation occidentale, de la maîtrise des passions qui est soulignée. Le *thumos*, l'énergie individuelle, ne peut constituer un tiers. Il s'agit en fait de considérer que ce *thumos*, qui est le sujet à éduquer, est d'emblée pris entre deux contraires. Le *thumos* est mobile, confronté à deux pôles opposés. Bien évidemment, la faveur est accordée à la raison, au pôle du *noûs*. Toute éducation vise à tirer le *thumos* vers le *noûs*, toute éducation est l'éducation à la raison.

²²² *Ibid.*, p. 38.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ PLATON, *La République*, trad. R. Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 194.

²²⁸ *Ibid.*, p. 195.

1.4 Les arts plastiques et la musique

Si Platon donne un rôle positif au Beau dans l'élévation de l'âme humaine, ce beau n'est toutefois pas réductible aux arts, loin de là. Il procède d'une sensation esthétique, mais n'est pas forcément suivi par le travail artistique. C'est déjà dans les Idées que réside la beauté et non dans les arts. Platon respecte la beauté, mais se méfie des arts, à l'exception de la musique, qui occupait une place particulière, proche des mathématiques, de la *summetria*. C'est ainsi que nous distinguons ici, à propos de l'œuvre platonicienne, les arts plastiques de la musique.

La condamnation des arts plastiques par Platon est entièrement liée à sa conception du rapport entre intelligible et sensible, où les apparences sensibles sont les copies des Idées. Dans ce cas, dans la production des arts plastiques, l'artiste n'atteindra jamais l'idée du vrai ni du bien, parce qu'il ne produit que l'image de l'idée, ce qui est autre chose que l'idée elle-même. Il ne peut qu'essayer tout au plus de se rapprocher le plus possible de l'idée du beau. Ce qui permet le rapprochement, la diminution de l'écart entre l'idée et son image, est le principe de l'imitation, la *mimésis*.

Cette théorie est avancée par Platon dans le livre X de *La République en prenant l'exemple du lit*. Il distingue trois espèces de lits : « le premier est celui qui existe par nature, celui que, selon ma pensée, nous dirions l'œuvre d'un dieu »²²⁹, « le deuxième lit est celui que le menuisier a fabriqué »²³⁰, « le troisième lit est celui que le peintre a fabriqué »²³¹. Pour ce qui est du dieu, il s'agit d'un « lit unique qui existe par nature »²³² et « qui est lui-même ce qu'est le lit »²³³. « Ce qu'il [le peintre] entreprend d'imiter, est-ce cet être unique qui existe pour chaque chose par nature, ou s'agit-il des ouvrages des artisans ? »²³⁴. « Dans quel but l'art de peinture a-t-il été créé pour chaque objet ? Est-ce en vue de représenter imitativement, pour chaque être, ce qu'il est, ou pour chaque apparence, de représenter comment elle apparaît ? La peinture est-elle une imitation de l'apparence ou de la vérité ? -D'une apparence, [...], je pense, l'art d'imitation est donc bien éloigné du vrai, [...], il peut façonner toutes choses : pour chacune,

²²⁹ PLATON, *La République*, trad. G. Leroux, Paris, Flammarion, 2004, p. 484.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, p. 486.

en effet, il n'atteint qu'une petite partie, et cette partie n'est elle-même qu'un simulacre. »²³⁵. Par conséquent, la *mimésis* consiste à reproduire les objets dans le monde sensible par l'imitation, les arts plastiques ne font que reproduire l'objet tel qu'il apparaît aux sens. Cette inexactitude dans la représentation de l'apparence entraîne une infidélité aux proportions réelles du modèle. Ainsi, l'art n'est qu'un simulacre qui nous éloigne du réel. De ce fait, le simulacre est doublement trompeur : « il utilise la tromperie (la déformation de l'objet) pour produire la tromperie (se faire passer pour le modèle). »²³⁶²³⁷. C'est ainsi que la relation entre l'art et le beau n'est pas réciproque, à l'inverse des Idées, l'art n'est pas le garant du beau.

Par conséquent, Platon considère que les arts plastiques ne sont ni beaux ni vrais. Ils sont un outil de production d'illusions et une chose antiphilosophique. Les choses que l'image représente ne sont pas réelles par nature, l'image ne peut donc apporter du bien. Le beau est ainsi hors de portée des arts plastiques, étant incapables de le reproduire, ces derniers ne peuvent que l'imiter. Platon condamne l'imitation, parce qu'il s'agit d'un simulacre trompeur utilisé pour séduire et corrompre, dont les effets sont néfastes sur l'éducation. Il exclut ainsi les arts plastiques de la Cité, dans l'objectif de protéger la cité de la production de la *mimésis* qui pourrait ébranler la stabilité de la société, et écarter cette dernière de la justice.

A contrario, dans le *Banquet*, afin de réveiller le désir du beau chez l'homme, de manière à élever celui-ci vers le ciel, un rôle privilégié est attribué à l'éducation musicale. Dans les théories platoniciennes, l'art musical occupe une place opposée à celle des arts plastiques, principalement en raison de son caractère essentiellement non-figuratif. Proportion mathématique, entre les sons, la musique aspire alors à renouer avec le monde abstrait des Idées.

La musique est composée d'éléments sonores, elle n'admet ainsi aucune *mimésis* directe des choses. Elle n'est pas une imitation du réel, mais est censée correspondre à une harmonie d'essence divine. Ainsi, d'après Platon, il existe un lien étroit entre l'harmonie musicale et celle universelle. En effet, Platon adopte la conception ancienne des pythagoriciens, selon laquelle

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.* p. 74.

²³⁷ Selon M. Jimenez, on sait par-là que toute réalité comporte trois degrés : l'Idée, la chose sensible naturelle et l'image de la chose sensible reproduite par l'imitation. Le dernier est « celui qui possède le moins de consistance ontologique », l'objet d'art est donc incapable de représenter la beauté véritable du monde intelligible et manque d'être et de vérité : « à côté du monde de la beauté idéale, qui aspire vers la transcendance et le divin, il y a le monde de l'expérience concrète de l'art, vécue par l'individu et la société. D'une part, la perfection absolue, une sphère du sublime, d'autre part, le monde sensible, imparfait, mais perfectible grâce à la philosophie. »

le monde céleste est comme une musique, la *musique des sphères*, qui figurent à la fin de *La République*. Pour Pythagore et les siens, le nombre est la matière des êtres. Tout est nombre, celui-ci structure les éléments, gouverne leur composition et leurs relations. Cette mise en rapport d'éléments divers constitue l'harmonie. « Celle-ci est donc un état d'équilibre entre divers éléments, état régi par des rapports numériques. »²³⁸. Ce principe d'harmonie entre les êtres « se retrouve à tous les niveaux : dans l'univers, dans l'âme, dans le corps, ainsi que dans la musique qui en est une manifestation concrète. »²³⁹. Par conséquent, la musique est l'art qui réussit le mieux à élever l'esprit jusqu'à l'harmonie régnant dans l'univers. « [...] la musique pratique est un reflet de la musique cosmique. Les principaux intervalles qui articulent l'échelle sonore sont exprimables par des proportions numériques, de la même façon que les rapports entre les différents éléments du monde sont régis par les nombres. En découvrant les numériques qui unissent les différentes hauteurs sonores, nous pouvons connaître, par le « même examen », les rapports qui structurent les êtres et les choses. »²⁴⁰.

Les arts plastiques se soucient de copier des êtres apparemment vrais. La musique, tout au contraire, permet de visualiser l'harmonie du *cosmos*. Elle est « l'expression, transposée sur un plan sonore, de réalités à la fois divines et humaines. »²⁴¹. C'est pour cette raison qu'elle est placée à un niveau supérieur à celui de la mimésis plastique, et qu'elle a un rôle important à jouer dans l'éducation. La musique aide l'homme à acquérir la connaissance des structures de l'univers, qui s'avère indispensable pour parvenir à une compréhension de nous-mêmes :

« Car l'harmonie, dont les mouvements sont de même espèce que les révolutions régulières de notre âme, n'apparaît point à l'homme qui a un commerce intelligent avec les Muses, comme bonne simplement à lui procurer un agrément irraisonné (...). Au contraire, les Muses nous l'ont donnée comme une alliée de notre âme, lorsqu'elle entreprend de ramener à l'ordre et à l'unisson ses mouvements périodiques, qui se sont dérégés en nous »²⁴²

Ainsi, la musique est considérée par Platon comme étant capable d'amener l'homme vers le monde céleste, et de permettre au *thumos* de se mettre au service du *noûs*. Cependant,

²³⁸ VAN WYMEERSCH B., « La musique comme reflet de l'harmonie du monde. L'exemple de Platon et de Zarlino », *Revue philosophique de Louvain*, 1999, volume 97, numéro 2, p. 289-311.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² PLATON, *Timée*, trad. A. Revaud, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 165.

Platon avance l'idée que cette musique doit être réglementée selon les critères de l'État juste. Il faut se méfier de l'introduction dans la cité de tout nouveau genre de musique. C'est-à-dire que l'art doit en effet être assujéti aux domaines de la connaissance et de la morale. De même, Platon condamne la poésie débilante et démoralisante, ainsi que la musique voluptueuse et molle, qui lui semblent pouvoir éventuellement corrompre l'esprit des hommes. Ainsi, les critères auxquels l'art doit correspondre relèvent d'exigences morales plutôt qu'esthétiques. La beauté artistique ne peut alors avoir d'autre finalité que de canaliser et de cultiver le désir de l'âme, afin de façonner le citoyen juste. L'art se met au service d'une fin éthique et politique. Il est soumis à l'organisation de l'État, et les artistes doivent exclure toute vision pessimiste au profit de la célébration de la vertu.

II) Aristote : les arts mécaniques et les arts libéraux

Comme on le sait Aristote fait suite à Platon. De même que pour ce dernier, nous allons séparer la présentation de l'approche aristotélicienne selon le support artistique : la musique, les arts de l'image, la poésie et la tragédie.

En ce qui concerne l'éducation musicale, la conception platonicienne d'une élévation, sur la base du clivage entre le « vulgaire » et le « céleste », est alors reprise. Cela semble, selon G. Boudinet, « esquisser les prémices d'une répartition sociale du musical »²⁴³. On va retrouver cette dernière en particulier chez Aristote dans le *Livre VIII* de *La Politique*.

De même que chez Platon, la préférence est accordée aux arts libéraux, à l'État céleste. Il s'agit toujours de « tendre vers le haut, vers le ciel, vers les astres, les dieux et les Idées. »²⁴⁴. Selon Aristote, la musique que l'on utilise dans l'éducation doit « s'étendre jusqu'au caractère moral et à l'âme. »²⁴⁵. Mais on comprend que l'éducation musicale ne peut souscrire à une formation de musicien professionnel, ce qui la ferait déchoir dans les arts mécaniques, pas plus

²⁴³ BOUDINET G., *op. cit.*, p. 39.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 43.

²⁴⁵ ARISTOTE, *La Politique*, trad. J. Aubonnet, Paris, Gallimard, 1993, p.267.

qu'aux genres "vulgaires" et orgiastiques. C'est pour cette raison que le philosophe « bannit d'une part la cithare ou tout autre « instrument de professionnel »²⁴⁶ et de l'autre, l'aulos, qui a « une influence, non pas moralisante (éthique), mais plutôt excitante (orgiastique) »^{247 248}.

Il faut ainsi éviter toute formation professionnelle et technique pour élever l'âme vers le juste, le bon, le vrai.

« On atteindrait ce résultat si les jeunes renonçaient à peiner sur les exercices préparant à des concours de professionnels et sur des œuvres d'une technique prodigieuse ou de pure virtuosité, qui sont récemment passés dans des concours, et des concours dans l'éducation. »²⁴⁹

Le musicien professionnel n'est en effet qu'un travailleur au service du public. Certes, Aristote admet qu'il faut bien des musiques pour le peuple, mais répondant à une autre finalité que l'élévation de l'âme :

« Comme il y a deux genres de spectateurs, les hommes libres et cultivés, d'une part et, de l'autre, le public vulgaire, composé de travailleurs manuels, d'ouvriers salariés ou de gens de la même espèce, il faut accorder aussi à ces gens-là des concours et des spectacles pour leur délassement. »²⁵⁰

On se rend compte que cette dualité entre le "céleste" et le "vulgaire", entre une musique qui élève l'âme et une autre de professionnels servant aussi à divertir le peuple, renvoie au clivage social entre les arts libéraux, réservés à ceux qui ont accès à la *scholè* et les arts mécaniques, propres à la classe des travailleurs ou des esclaves. Ce clivage est particulièrement souligné dans la *Politique* d'Aristote. Celui-ci, dans le livre VIII, s'interroge sur le sens de la musique dans le domaine de l'éducation, en la faisant renvoyer au loisir, à ce qui prépare à « pouvoir jouir noblement du loisir »²⁵¹. De fait, la *scholè* ne s'adresse pas « à ceux qui travaillent, mais à ceux qui ont du loisir »²⁵². Les premiers œuvrent en effet « pour une fin qu'ils

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 271.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ BOUDINET G., *op. cit.*, p. 42.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 273.

²⁵¹ ARISTOTE, *op. cit.*, p. 261.

²⁵² *Ibid.*

[n'ont] pas atteinte, à l'inverse du bonheur, du plaisir et des actions les plus belles »²⁵³ auxquels ont accès les seconds.

En fait, la seule vocation de la *scholè* est d'être « le noble passe-temps des hommes libres »²⁵⁴. D'ailleurs, « chercher l'utile en tout ne sied absolument pas aux grandes âmes, ni aux hommes libres »²⁵⁵. C'est ici qu'il faut situer la musique. Elle forme l'âme.

« Ainsi donc, tout cela montre clairement que la musique peut produire un certain effet sur le “caractère” de l'âme ; et, si elle peut le faire, il faut évidemment, pousser les jeunes vers la musique et leur donner cette formation »²⁵⁶.

En ce qui concerne les arts de l'image et la poésie, Aristote prend le contre-pied de la théorie de la *mimésis* de Platon et essaie de neutraliser l'analyse platonicienne de l'art. Selon son point de vue, si tant est qu'une chose existe, il y a toujours une raison qui justifie son existence.

On sait déjà que, selon Aristote, l'imitation est le propre de l'homme. Ainsi, imiter est une tendance naturelle : « La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations. »²⁵⁷. La *mimésis* n'est pas dès lors une dégradation de l'Idée, mais au contraire une activité proprement humaine. Aristote affirme en effet que les Idées ne sont pas au-delà, elles existent dans la réalité où elles s'incarnent. C'est pour cette raison que Jimenez dit, en parlant d'Aristote, qu'il « fait donc redescendre l'eidos (idée) platonicienne sur la terre. »²⁵⁸. Dès lors, l'art doit imiter « soit des choses qui existent, soit des choses qu'on dit ou qui semblent exister, soit des choses qui doivent exister »²⁵⁹. Mais en les imitant, il crée toujours une mise à distance, quelque chose d'autre qui génère une étrangeté. Cette dernière est alors

²⁵³ *Ibid.*, p. 262.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 263.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ ARISTOTE, *La Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996, 1448b.

²⁵⁸ CHALUMEAU J.-L., *Les théories de l'art : philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, Paris Vuibert, 2003, p. 26.

²⁵⁹ *Ibid.*

non seulement le lieu du *pathos*, de l'émotion, mais également celui d'un étonnement. Voilà pourquoi, précise Aristote dans sa rhétorique, il faut « donner un langage un cachet étranger, car l'éloignement suscite l'étonnement et l'étonnement est chose agréable »²⁶⁰.

Qu'il s'agisse de la musique, ou des arts de l'image et la poésie, il s'agit d'élever la sensibilité vers le beau. Par exemple, dans un passage de la *Politique*, Aristote conseille l'enseignement du dessin dans les écoles parce qu'il développera chez les élèves la capacité à apprécier la beauté du corps humain, qui constitue la base de la capacité à apprécier la beauté de la nature ; par conséquent, l'art imitatif n'est plus trompeur, il apparaît comme légitime.

Cependant l'accès au beau peut passer par un état particulier. Il faut se souvenir de la citation préalablement mentionnée sur le “cachet étrange” qui suscite un état d'étonnement. On sait que selon Aristote, l'étonnement, tout du moins la surprise, est la source de la philosophie. Or, l'étonnement procède d'un état psychologique, d'une émotion générée par la surprise. Cette émotion apparaît au centre des valeurs artistiques. Le but des œuvres est de produire un étonnement, cette “chose agréable” ou une émotion. Tel est le *pathos*. C'est ici que se situe la conception aristotélicienne de la tragédie, conception qui, selon nous, relie l'ensemble des arts. Nous sommes à la limite d'une approche “thérapeutique” de l'art : provoquer un *pathos* qui va permettre au spectateur de “purger” ses propres émotions en les projetant sur l'œuvre. Selon Aristote, devant un spectacle, en éprouvant des sentiments procurés par ce dernier en soi, on se libère du poids de « ces états affectifs pendant et après le spectacle. »²⁶¹.

De nouveau, l'art, et notamment la tragédie, joue un rôle régulateur et politique. En permettant au citoyen de vivre fictivement, par une projection sur la scène, des passions qui le mettraient en danger dans la réalité, le spectacle apaise ces passions. C'est de cette façon que l'on peut détourner le malaise des citoyens face à leurs mécontentements du moment et permettre l'expulsion d'une “mauvaise conscience”. Ils vont ainsi en ressortir comme purgés et purifiés. Telle est la *catharsis*. Cette purification opère non seulement sur l'individu, mais aussi collectivement. Finalement, il s'agit bien là aussi, au-delà des diverses formes artistiques, d'une finalité ou d'une grande valeur éducative prêtée aux arts, qui renvoie à l'intention d'une

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ ARISTOTE, *La Politique*, trad. J. Aubonnet, Paris, Gallimard, 1993, p. 243.

harmonie, d'une élévation vers les Idées, mais en passant par un dispositif de régulation du *pathos*, de contrôle des passions sur fond d'opposition bipolaire.

Conclusion de la première partie

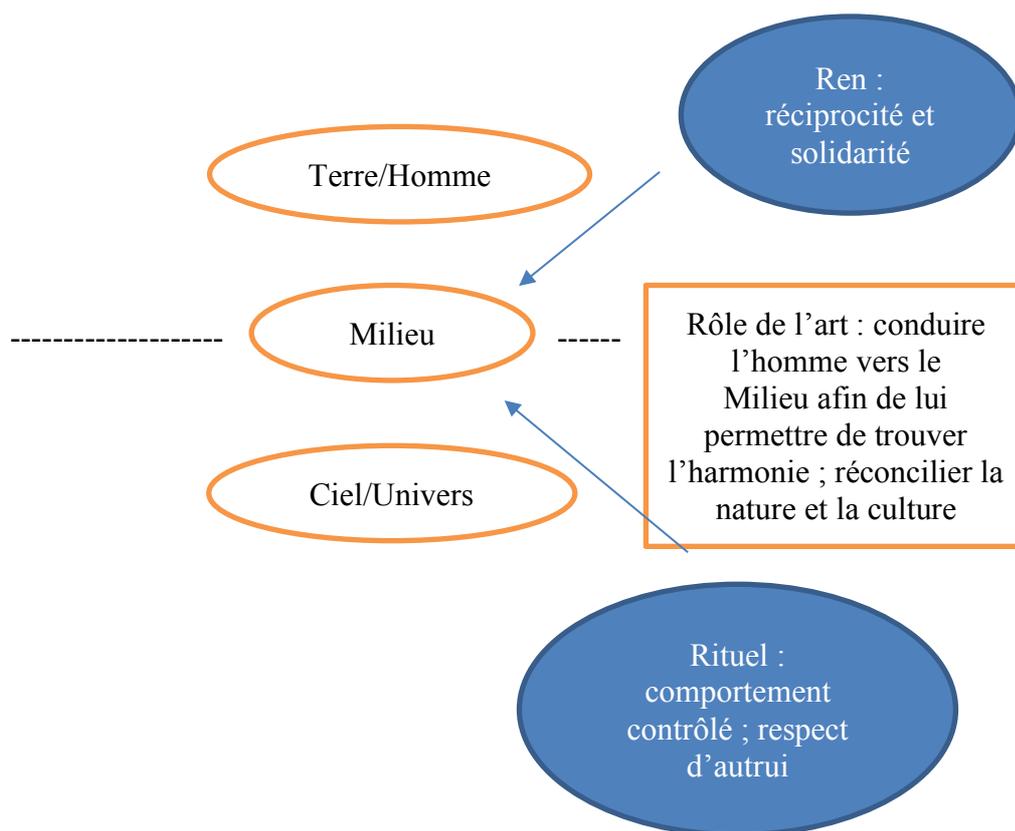
En ce qui concerne la partie portant sur le confucianisme, on peut en déduire que, dans l'éducation artistique confucianiste, surtout dans celle musicale, on vise à transmettre aux étudiants l'esprit rituel contenu dans la pièce. Il s'agissait de tempérer, réguler, discipliner tout excès, dénoncer et sanctionner les airs et les rythmes qui auraient pu conduire au désordre social. Par conséquent, dans l'éducation musicale, on instruit davantage les étudiants sur l'efficacité de la musique dans la société que sur la façon d'en jouer. C'est ainsi que l'on confère à la musique une mission stabilisatrice.

Les valeurs de l'art se définissent ainsi par rapport à une conception tripolaire, avec le Ciel, la Terre et le Milieu. L'art a pour mission de conduire l'homme vers le Milieu en introduisant le ren et l'esprit rituel. Le cheminement vers le Milieu vise une transformation de la nature, un ennoblissement de la personnalité de l'individu. Il en résulte que l'homme devient en même temps quelqu'un capable d'apporter sa contribution à la communauté. Finalement, l'attraction du Milieu tire toujours l'homme vers le haut tout en lui permettant de maintenir une relation harmonieuse entre lui-même et la société. Il est important, d'après le confucianisme, que l'individu soit altruiste et étende son amour à son entourage. C'est ainsi que l'on parvient à construire une relation de réciprocité dans la société. Il convient, pourtant, de rappeler que cette relation de réciprocité confucéenne n'est en rien égalitaire ; elle n'est que « le comportement de celui qui s'inspire, à l'égard d'autrui, de ce qu'il attendrait de lui-même envers autrui s'il était à la place d'autrui et autrui à sa place. Elle ne consiste nullement à placer son vis-à-vis inférieur sur le même plan que soi-même, et conserve intégralement toutes les relations de la hiérarchie sociale telles qu'elles sont ; mais elle fait venir du cœur, elle intériorise, par conversion introspective de la situation d'autrui, toutes les obligations institutionnelles attachées au rang où chacun se trouve placé. ». L'éthique, qui commande l'harmonie et l'art, se trouve marquée par une acceptation politique des positions sociales.

En outre, la construction d'une telle réciprocité entre l'homme et son entourage se fait dans le travail réalisé uniquement sur l'homme lui-même. Tout commence par soi, dans cette situation, l'homme est soumis à une exigence sans limite envers lui-même. L'idée de l'ordre social introduite par la doctrine confucéenne, est obtenue par un respect scrupuleux des hiérarchies, de la place fixe que chaque individu doit occuper, en se sacrifiant à l'organisation de la société au sein de laquelle son rôle se limite à celui que lui confère le rituel.

Ainsi, le ren, cet amour pour autrui, ne relève pas d'une préoccupation impartiale et raisonnable pour tous les hommes comme fin en soi. Les valeurs individuelles doivent être transformées en valeurs collectives. Si cela s'avère nécessaire, on peut même sacrifier les premières. La mission d'un individu consiste à apprendre à être humain, la mission ultime étant de servir sa communauté. À une époque où l'éducation constitue le privilège d'une élite, Confucius insiste sur le fait que ce privilège doit être apprécié à sa juste valeur et accompagné d'un sens des responsabilités. De ce fait, l'éducation est dotée d'un sens politique : « *C'est ainsi que s'esquisse, d'entrée de jeu, le destin politique (au sens large) de l'homme éduqué qui, au lieu de se tenir en retrait pour remplir un rôle de conscience critique, se sent au contraire la responsabilité de s'engager dans le processus d'harmonisation de la communauté humaine.* »²⁶². Cette harmonisation suppose un ordre hiérarchisé, des jeux de représentation des "distinctions sociales".

²⁶² CHENG A., *op. cit.*, p. 67.

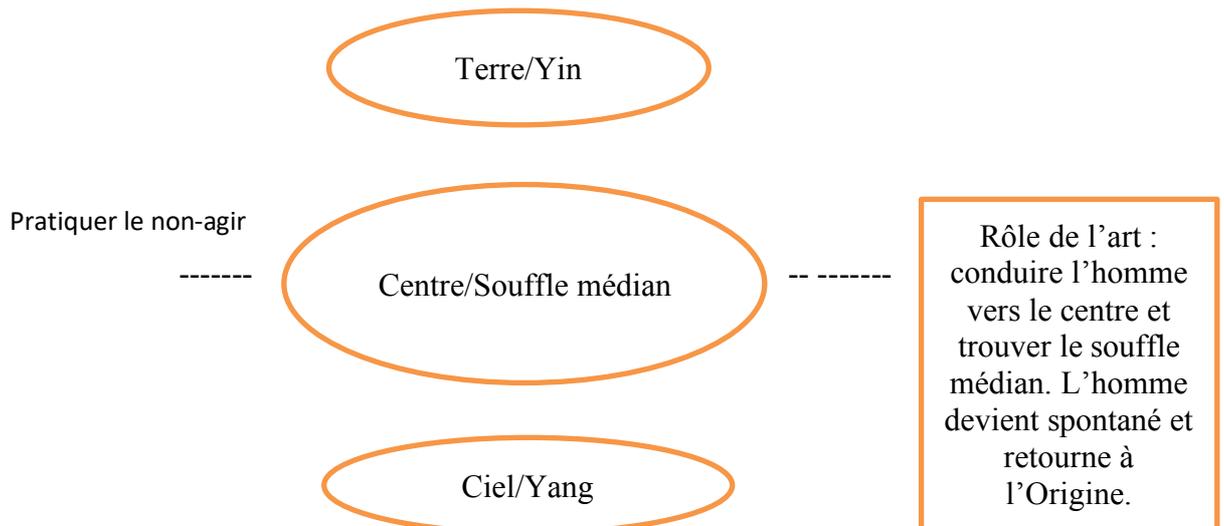


Quant au taoïsme, selon cette pensée, le Tao est le chaos originel qui engendre tout. Tous les êtres sont nés de la même substance, le souffle originel, et ils sont toujours mélangés sans jamais vraiment se séparer. Ainsi, tout existe en tant que lui-même, mais dans un lien étroit avec les autres. L'individu existe en tant que lui-même et vit toujours dans la connexion avec tout le reste du monde. Cela est rendu possible par le fait qu'entre le Yin et le Yang, il existe un centre qui est composé par le souffle médian, le Qi. Bien que le Yin et le Yang s'opposent, le souffle médian les relie étroitement, au point que l'un ne peut exister sans l'autre. Il en résulte que dans la pensée taoïste, on ne distingue pas le beau du laid, l'être du non-être, parce qu'ils sont tous deux relatifs, et qu'ils se concilient dans le tiers du souffle.

En outre, dans le développement de l'homme, le Tao intervient toujours au titre d'un principe fondamental. C'est à lui de régir l'activité individuelle et la vie du monde. Il agit sans rien attendre, il guide l'homme sans le contraindre. Accomplir la compréhension du Tao est le but culminant. Il s'agit de comprendre le Tao, c'est-à-dire de comprendre la nature et l'origine des choses, ce qui est la condition basique pour accéder à toute forme de connaissance. Le Tao s'opère par le "non-agir". Cela exige d'abord de l'individu qu'il se détache du monde, afin de retrouver la spontanéité et de retourner à l'Origine. L'homme doit se libérer des affaires mondaines et avoir la conscience et le courage de se concentrer sur lui-même de manière à

réaliser ses propres valeurs à l'aide des lois de la nature. Pourtant, cela n'empêche pas que l'on puisse maintenir une relation harmonieuse avec le monde extérieur. En suivant le Tao, nous trouvons le centre et nous sommes nourris du souffle médian. Ce pôle constitue ainsi un environnement désintéressé dans lequel on se débarrasse du conflit entre l'individu et la société. L'homme peut tout à fait développer ses propres valeurs sans subir les contraintes sociales. Il respecte les lois sociales sans essayer de s'imposer. Il en résulte que la richesse et le gain matériel, ces affaires sociales et vénales ne le concernent plus. Dès lors, la société ne peut plus exercer d'influence négative sur lui, l'homme n'est plus son esclave. En pratiquant le non-agir, l'individu acquiert un maximum de liberté pendant son développement, ce qui montre que le taoïsme accorde davantage d'attention à la liberté et aux valeurs individuelles que le confucianisme.

Bref, le taoïsme peut être considéré comme un moyen qui réunit ce qui est séparé en résolvant ainsi le conflit entre ce qui est dualiste. Le système taoïste dans lequel on conçoit l'art est un système tripolaire qui est composé par le Ciel, la Terre et le centre, ou, le Yin, le Yang et le souffle médian. Ainsi, les valeurs de l'art deviennent ici posées selon un système tripolaire. La mission de l'art est de conduire l'homme vers le centre. L'arrivée dans ce centre permet à l'homme de se réconcilier avec la société, parce qu'elle établit un troisième pôle, qui est le non-agir, la spontanéité ou l'état originel. Dans cet état, l'homme oublie les choses mondaines et regarde le monde d'un œil nouveau. Il devient ainsi quelqu'un de capable de se concentrer sur ses propres valeurs tout en maintenant une relation harmonieuse avec la société. Il respecte les règles sociales au sens où ces dernières ne constituent plus une contrainte pour lui.



Par conséquent, la philosophie chinoise conçoit la relation entre l'homme et le monde comme un continuum. De ce fait, que ce soit dans le confucianisme ou dans le taoïsme, les valeurs des arts se basent sur un système en trois dimensions : le Ciel, la Terre et le centre. On attribue à l'art le rôle de conduire l'homme vers ce centre. C'est en atteignant le centre que l'on parvient à établir l'harmonie entre l'homme et l'univers. À ce stade, l'homme ne se préoccupe pas seulement de lui-même, il possède désormais une vision universelle, puisque son esprit se conforme à la nature dont il fait bel et bien partie. Il se débarrasse de l'égoïsme, ainsi aucune des choses qui l'entourent ne constitue un obstacle pour lui. Toutefois, le courant confucéen tend vers l'idée d'un Centre « spatialisé », « extériorisé », « visualisé », à la façon dont le caractère *zhong* visualise la notion de milieu. Le taoïsme ne semble pas être à la recherche d'un Centre qui soit localisable, assignable à une instance ou un lieu déterminé, parce qu'il est en soi-même – ou plus exactement par-delà soi-même²⁶³. Une autre différence peut être mentionnée en ce qui concerne le statut de l'homme au centre dans les deux courants : dans le centre confucianiste, les valeurs communes l'emportent sur les valeurs personnelles, tandis que dans celui taoïste, toutes deux se font écho.

Enfin, « Rester au centre » peut être considéré comme le noyau de la philosophie chinoise, « Se cacher sans exagérer l'intériorisation, se montrer sans exagérer l'extériorisation, tenir le juste milieu, voilà les trois choses qui permettent d'accéder au sommet de la réputation. »²⁶⁴.

²⁶³ Lire CHENG A., *op. cit.*

²⁶⁴ *Ibid.*, chapitre XIX.

Les paroles suivantes d'A. Cheng constituent un beau résumé de cet art de vivre : « Plutôt que de se laisser aller à la tentation facile de soigner les branches, partie visible et agréable à regarder, mieux vaut cultiver la racine de l'arbre qui, en tirant vie et nourriture au plus profond de la Terre tout en poussant – quoi qu'il arrive – vers le Ciel, est la parfaite image de la sagesse chinoise, de sens de l'équilibre, de sa confiance dans l'homme et dans le monde. »²⁶⁵.

Ainsi, dans les philosophies classiques de Chine, les valeurs des arts sont définies selon un système tripolaire composé par le Ciel, la Terre et le centre. L'art assume la fonction de conduire l'homme vers le centre, ce tiers.

En revanche, dans le platonisme, le système pour définir les valeurs des arts est bipolaire. Il se construit autour d'une série des dualités, entre le monde sensible et le monde intelligible, dualité fondamentale ; entre les deux Éros ; entre les deux composantes opposées de l'âme, l'*épithumia* et le *noûs*.

Même si Platon condamne la *mimésis*, l'art conserve, déjà avec la musique, une fonction essentielle dans l'éducation : élever l'âme, condition grâce à laquelle l'humain se détache de l'animalité.

Chez Aristote, l'on retrouve la même fonction, avec toutefois un changement d'appréciation de la *mimésis*. Là où Platon voit un simulacre des Idées, Aristote perçoit la création d'une altérité qui charme le *pathos*. Chez l'un comme chez l'autre, le pôle "céleste" domine, tout en maintenant un clivage social entre ceux qui ont accès aux arts libéraux et les autres. De cette façon, l'Éros céleste l'emporte sur l'Éros vulgaire, et le "*thumos*" peut enfin se mettre au service du "*noûs*".

De façon plus générale, le système des valeurs éducatives des arts, que ce soit chez Platon ou Aristote, se construit sur une vision bipolaire, la question du sujet est toujours

²⁶⁵ CHENG A., *op. cit.*, p. 40

positionnée entre deux instances opposées, pour ainsi dire le “céleste” et le “vulgaire”, en suivant la terminologie platonicienne prêtée à Pausanias.

En guise de conclusion, dans la perspective occidentale et celle chinoise, l’objectif de l’éducation esthétique n’est pas différent : élever l’âme, retrouver le désintéret propre aux arts libéraux, accéder au ciel et à l’harmonie engendrée par le beau. Toutefois, il est possible d’avancer une différence dans la façon de voir des choses. La tradition occidentale, en ce qui concerne cette question spécifique des valeurs éducatives, repose sur une conception bipolaire. Celle chinoise est conçue en référence à un milieu entre deux pôles. Du fait de sa rigueur, la pensée occidentale fait appel ou bien au “ciel”, ou bien au “vulgaire”, tandis que celle chinoise considère déjà le milieu, l’intermédiaire qui désignerait plutôt “et bien, et bien”.

Deuxième partie

Les valeurs éducatives des arts **lors des Lumières occidentales et** **lors de la réforme républicaine** **en Chine**

Dans cette partie, nous choisissons de présenter deux périodes significatives pour le développement de l'éducation esthétique en Occident et en Chine. Toutefois, ces deux périodes ne coïncident pas en termes de dates. On pourrait dire que chacune d'elles va marquer une réforme profonde de l'héritage antique, que ce soit celui de Platon et d'Aristote, ou le confucianisme et le taoïsme, qui s'était plus ou moins maintenu jusque-là dans chacune de ces cultures. Pour l'Occident, il s'agit de la période où l'esthétique apparaît pour la première fois. Vers 1750, avec la publication de l'ouvrage de Baumgarten "aesthetica", les philosophes allemands des Lumières vont développer une série de théories esthétiques emblématiques. En ce qui concerne la Chine, la période que nous proposons d'évoquer est celle de la République de 1910. Ce décalage par rapport aux Lumières occidentales pourra surprendre. Toutefois, si le classicisme du confucianisme et du taoïsme s'était maintenu, c'est seulement alors qu'il connut des mutations apportées par les intellectuels chinois qui, précisément, décidèrent d'importer en Chine les idées de l'esthétique occidentale. Nous allons essayer de voir quelles sont les conséquences engendrées par la naissance de l'esthétique occidentale, puis par sa "reprise" chinoise, au niveau du jeu de configuration entre "deux" et "trois", dans l'éducation esthétique.

Chapitre V

Les valeurs éducatives des arts lors des Lumières occidentales

I) La naissance de l'esthétique – l'entrée en scène du sujet

L'esthétique est fondée par Baumgarten, ce dernier lui a donné le statut de discipline philosophique. Avant Baumgarten, les théories de certains de ses prédécesseurs ont contribué dans une certaine mesure à cette naissance de l'esthétique, liée à l'avènement du sujet engagé depuis l'humanisme de la Renaissance.

1.1 Descartes et le « je pense »

Cet avènement du sujet va trouver, en 1635, un signe fort avec la publication du *Discours de la méthode* de Descartes. Si Descartes affirme l'existence du sujet humain il pose aussi le « je pense » comme le moyen le plus efficace pour surmonter le doute et « *la certitude première de la pensée* »²⁶⁶. Dorénavant, le sujet constitue l'élément décisif dans la recherche de la vérité. Sur ce point, Descartes s'oppose dans une certaine mesure à la pensée grecque, parce que comme l'écrit M. Sherringham, « *le mouvement même de la pensée s'en trouve inversé : on ne va plus de l'être aux idées qu'on s'en fait, mais des idées contenues dans le sujet à l'être.* »²⁶⁷. Si le sujet n'existait pas, rien n'existerait. La primauté que Descartes accorde au sujet humain est nette. Ceci constitue une différence remarquable avec la philosophie grecque, qui converge toujours pour sa part vers la question de l'être. Ainsi dans son abrégé de musique. Descartes radicalise sa distance avec la théorie platonicienne de la musique des sphères. La

²⁶⁶ SHERRINGHAM M., *op. cit.*, p. 121

²⁶⁷ *Ibid.*

musique n'est plus le propre des Idées stellaires, mais n'a pour objet qu'une organisation sonore qui cherche à plaire au sujet et à l'émouvoir. Le sujet prend alors la place qui était auparavant réservée aux Idées ou à Dieu, même si, alors, cette substitution serait la volonté de Dieu.

1.2 Jean-Pierre de Crousaz et David Hume

D'abord, le cartésien Jean-Pierre de Crousaz affirme, dès 1715, dans son *Traité du beau* que la beauté est une chose relative au jugement du sujet :

« Quand on demande ce que c'est que le beau, on ne prétend pas parler d'un objet qui existe en dehors de nous et séparé de tout autre, comme quand on demande ce que c'est qu'un cheval, ce que c'est qu'un arbre. Un arbre est un arbre, un cheval est un cheval, il est ce qu'il est absolument, en soi-même, et sans qu'il soit nécessaire de la comparer avec quelqu'une des autres parties que renferme l'univers. Il n'en est pas ainsi de la beauté, ce terme n'est pas absolu, mais il exprime le rapport des objets que nous appelons beaux avec nos idées, ou avec nos sentiments, avec nos lumières ou avec notre cœur, ou enfin avec d'autres objets différents de nous-mêmes ; de sorte que pour fixer l'idée de la beauté, il faut déterminer, et parcourir en détail les relations auxquelles on attache ce nom. »²⁶⁸

Le beau doit alors être pensé comme un terme relatif, selon une relation qui renvoie à la fois aux choses extérieures à lui, aux rapports entre ces dernières, et, ce qui importe le plus, au sujet. La relation au sujet est alors celle que J.-P. de Crousaz privilégie, en comparaison des autres rapports objectifs, par conséquent, le jugement du beau est subjectif.

Ceci réapparaît chez D. Hume d'après lequel « *la beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses ; elle n'est que dans l'âme qui les contemple ; et chaque âme voit une beauté différente.* »²⁶⁹ .

Ici, D. Hume élabore une affirmation radicale par rapport à la thèse de J.-P. de Crousaz. Il annonce clairement l'idée que, malgré leur variabilité, les jugements esthétiques sont toujours "vrais", parce qu'ils sont toujours subjectifs. En ce sens, le beau désigne uniquement la subjectivité de la nature humaine. Pourtant, Hume affirme qu'il existe également un accord relatif entre les jugements esthétiques, et que cet accord repose sur une certaine uniformité qui

²⁶⁸ DE CROUSAZ J.-P., *Traité du beau*, Paris, Fayard, 1985, p. 22.

²⁶⁹ Cité par M. Sherringham, David Hume, *Le modèle du goût*.

existe entre les hommes, en conformité avec la nature biologique de l'espèce humaine. Le jugement esthétique devient alors le lieu privilégié d'une nouvelle dualité ambivalente. Il ne procède pas d'un "objet" extérieur, mais d'un sujet singulier. En même temps, il souscrit à une universalité. C'est sur cette dualité du singulier et de l'universel que va s'engager l'esthétique avec les travaux de Baumgarten. Rien n'est plus individuel que le jugement du beau, mais en même temps, ce dernier souscrirait à une universalité.

1.3 Baumgarten et l'esthétique

Baumgarten définit à l'origine la discipline de l'esthétique comme la « science du beau » et parle aussi des « belles sciences ». Si la notion de beau, dans l'esprit platonicien, désigne ce qui renvoie à une Idée, à une essence, d'après Baumgarten, le beau est ce qui émeut. Il procède bien de ce sujet engagé aux XVIe et XVIIe siècles, et non des Idées. Le beau est dès lors considéré comme étant constitué par la perfection sensible, dans la mesure où il est né de la contemplation du sujet, du sentiment ému que celui-ci ressent dans cette contemplation. L'esthétique est ainsi définie par la pensée qui réfléchit sur l'émotion ressentie subjectivement et non sur un objet absolu. Cette réflexion fonde l'esthétique. Celle-ci devient désormais une science autonome qui possède sa propre place dans la totalité du savoir, dont la sensibilité fait alors partie des objets d'étude.

Cette explicitation du sens de l'esthétique dans un contexte scientifique chez Baumgarten ouvre une nouvelle fonction de l'art dans l'éducation. L'esthétique, au fond, n'apparaît pas comme un parti pris consistant à privilégier la sensibilité et l'imagination par rapport à la raison, mais comme une différenciation propre à la raison elle-même, où celle-ci est capable de réfléchir aux émotions perçues. Il s'agit de prendre ici en compte le psychisme au lieu d'en rester à la périphérie corporelle.

La naissance de la conception de l'esthétique va ainsi générer nombre de théories occidentales au sujet desquelles nous ne citons ici que quelques auteurs qui non seulement nous paraissent emblématiques des approches sur les valeurs des arts, mais vont aussi influencer les intellectuels chinois qui reprennent leurs idées, dans la réforme de 1910.

II) Kant : l'imagination et la raison

Les théories esthétiques kantienne sont centrées sur les trois *Critiques*. Il s'agit de la *Critique de la raison pure* de 1781, la *Critique de la raison pratique* de 1788, et la *Critique de la faculté de juger* de 1790. Avec cette dernière, E. Kant assoit en fait l'esthétique occidentale des XIXe et XXe siècles, notamment avec les concepts de Beau et de Sublime.

2.1 La définition du jugement esthétique

E. Kant va d'abord spécifier les jugements esthétiques par rapport aux jugements en général. « Le jugement en général est la faculté de concevoir le particulier comme contenu dans le général »²⁷⁰. Cette mise en relation du particulier et du général s'effectue de deux façons, soit on part du particulier pour aller vers le général, soit de la généralité pour déterminer le cas particulier. Dans ce dernier cas, il s'agit de jugements déterminants, qui appliquent une règle “du dehors” de façon déductive depuis un concept : ainsi l'entendement (faculté des règles) dans la connaissance, la raison (faculté des principes) dans le jugement moral.

L'autre genre de jugements est celui des jugements réfléchissants. Ceux-ci concernent le cas où le jugement ne reçoit pas cette loi “du dehors”, mais va de lui-même vers le général. Notre pensée ne passe pas non plus par l'application d'une règle préalablement donnée, mais a pour objectif une règle à induire depuis un objet. Ainsi, l'activité des jugements réfléchissants est dans une certaine mesure livrée à elle-même. Le jugement esthétique, par lequel on dit d'un objet qu'il est beau, n'est pas un jugement déterminant, dans la mesure où la beauté n'est pas une qualité prédéterminée par un concept absolu que l'on projette sur un objet, au contraire, le beau est inféré depuis une sensation éprouvée qui réfléchit comme un miroir le sentiment du sujet. Il relève donc d'un jugement réfléchissant.

Le jugement esthétique relève ainsi de ce jugement réfléchissant qui n'applique pas un concept à un objet (finalité téléologique), mais se révèle comme un jeu sans finalité.

²⁷⁰ KANT E., *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Paris, Flammarion, 2000, p. 110.

2.2 Les quatre critères du jugement esthétique

Chez E. Kant, le mot esthétique prend deux sens : le premier désigne l'étude de ce qu'il y a de sensible dans la connaissance. L'autre est la réflexion sur le beau. E. Kant, dans la *Critique de la raison pure*, énonce que le beau ne relève pas de la science, mais qu'il existe un jugement esthétique et une faculté y correspondant. Le jugement esthétique concerne la faculté de ressentir du plaisir ou de la peine. Il s'oppose au jugement logique qui concerne la faculté de connaître.

E. Kant définit le jugement esthétique ou le jugement de goût selon quatre points de vue :

2.2.1 Une satisfaction sans intérêt

D'après E. Kant, peut être dit beau ce qui est l'objet d'un plaisir désintéressé, ainsi précise-t-il : « Le goût est la faculté de juger d'un objet ou d'un mode de représentation, sans aucun intérêt, par une satisfaction ou une insatisfaction. On appelle beau l'objet d'une telle satisfaction. »²⁷¹. Dans le jugement esthétique, pour discerner si une chose est belle ou non, nous ne rapportons pas la représentation à son objet, pour le connaître, mais à la satisfaction que la représentation de cet objet nous procure. À l'occasion de la représentation de l'objet, mon plaisir n'est conditionné par aucun besoin, mon jugement n'est contraint par aucun intérêt. E. Kant appelle ce libre plaisir du beau une « faveur ». Dans la relation esthétique, la chose me fait la faveur d'être là, et cette faveur s'accompagne en moi d'un état d'esprit favorable. C'est-à-dire qu'à la faveur de la chose répond en moi un état de grâce, qui me délivre de tout désir pour la chose. Dans ce cas-là, la liberté de mes facultés subjectives se trouve favorisée.

Ce premier critère de la présence ou de l'absence d'intérêt va permettre de distinguer trois relations des représentations avec le sentiment de plaisir et de peine, à savoir l'agréable, le beau et le bon. « L'agréable, le beau, le bon désignent donc trois relations différentes des représentations au sentiment de plaisir et de peine, par rapport auquel nous distinguons des

²⁷¹ *Ibid.*

objets ou des modes de représentation les uns des autres. »²⁷². Pour l'esthétique, où ont convergé l'agréable, le beau et le bon, quelles sont donc les différences entre ces trois notions ?

Chacun nomme agréable ce dont il jouit, beau ce qui lui plaît, bon ce qu'il estime, c'est-à-dire à quoi il attribue une valeur. L'agrément compte également pour les animaux dépourvus de raison, la beauté n'a de valeur que pour les hommes, qui ont quelque chose d'animal et sont pourtant dotés de raison. Et le bon compte pour les êtres raisonnables. Ces trois représentations sont susceptibles d'offrir trois différents types de satisfactions au sujet. Mais, seule celle procurée par le beau est une satisfaction désintéressée et libre, alors que l'agréable et le bon suscitent l'un et l'autre un intérêt. L'agréable intéresse nos inclinations d'être sensible, conditionnées par la sensibilité. Le jugement par lequel je déclare un objet agréable exprime un intérêt attaché à cet objet, qui, par sensation, attise en moi le désir d'un tel objet. Le bon intéresse notre volonté d'être libre et raisonnable. Est bon ce qui plaît par simple concept. Nous qualifions de bon quelque chose, ce qui ne plaît que comme moyen, et bon en soi ce qui plaît par soi. Dans les deux cas cela suppose le concept d'un but, donc le rapport de la raison à un vouloir, à une satisfaction attachée à l'existence d'un objet ou d'une action, c'est-à-dire à quelque intérêt. Le bon est toujours lié par un intérêt à un objet et se rapporte à la faculté de désirer. En revanche, le caractère du jugement esthétique est contemplatif et détaché. C'est un jugement qui est indifférent à l'existence d'un objet, n'unit que sa nature au sentiment de plaisir et de peine. « Cette contemplation même n'est pas réglée d'après des concepts ; car le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance, soit théorique, soit pratique, et par suite n'admet de concepts ni comme fondement ni comme but. »²⁷³. Quand il est question de savoir si une chose est belle, on ne se demande pas si l'existence de cette chose présente quelque intérêt pour nous. On veut seulement savoir si la représentation de l'objet est accompagnée en moi de satisfaction. Le jugement esthétique ne se fonde donc pas sur une sensation susceptible de fournir une connaissance de l'objet, mais sur un sentiment. Ce dernier motive ensuite d'autres facultés, celles de connaître et de désirer.

²⁷² *Ibid.*, p188.

²⁷³ KHODOSS F., *Kant, Le jugement esthétique*, Paris, P.U.F., 2011, p.14.

2.2.2 Une universalité sans concept

En se fondant sur un sentiment individuel, chacun peut affirmer qu'un objet lui plaît et que cet objet lui est agréable ou bon, soit pour lui seul. Il en va tout autrement du beau car il ne suffit pas qu'une chose lui plaise pour qu'il ait le droit de l'appeler belle. Avec le beau, le sentiment individuel, particulier, souscrit en même temps à une universalité. Selon la célèbre formule kantienne : « Est beau ce qui plaît universellement sans concept. »²⁷⁴. Le caractère universel d'une satisfaction signifie qu'elle vaut pour tout sujet. « Beaucoup de choses peuvent avoir pour lui du charme et de l'agrément, personne ne s'en soucie, mais quand il donne une chose pour belle, il prétend trouver la même satisfaction en autrui ; il ne juge pas seulement pour lui, mais pour tous et parle alors de la beauté comme si elle était une propriété des objets. »²⁷⁵. C'est ainsi que cette universalité prêtée au beau, sentiment subjectif, résout la dualité individu/universel, tout en affirmant une possibilité de lien social, puisque tout sujet se relie à autrui dans ce sentiment subjectif partagé par l'ensemble des sujets, de façon universelle. Dans le beau, il existe ainsi une universalité qui ne repose pas sur des concepts de l'objet. Celle-ci n'est donc pas logique, mais esthétique. On peut ainsi dire que les objets considérés comme beaux possèdent en eux une valeur commune. Celle-ci vaut pour tout sujet, et concerne le rapport d'une représentation non à la faculté de connaître, mais au sentiment de plaisir et de peine. Tel est bien le cas du jugement esthétique : quand on juge un objet beau, il est censé plaire à tout le monde.

Dans un jugement de connaissance, au contraire, la prétention à l'assentiment universel repose toujours sur un concept. Le jugement esthétique conserve alors cette prétention à l'universalité, mais sans se fonder sur aucun concept, c'est ce qui le rend paradoxal. Une autre rupture avec les théories platoniciennes est soulignée ici : pour ces dernières, la beauté est étroitement associée à la connaissance, aux Idées, alors que le critère de « sans concept » permet de distinguer absolument le jugement esthétique de toutes les espèces de jugements de connaissance.

²⁷⁴ KANT E., *op. cit.*, p.198.

²⁷⁵ KHODOSS F., *op. cit.*, p.21.

2.2.3 Une finalité sans fin

Tout plaisir accompagne un acte. Il ne peut être entièrement distingué de cet acte dont il achève l'accomplissement, réel ou représenté. « L'accomplissement d'un acte, c'est l'achèvement de son parcours, le rapprochement jusqu'à la coïncidence entre le moment présent de cet acte et le but vers lequel il tend dans son entier. »²⁷⁶. La finalité désigne le lien entre le but, la fin que je me propose et l'acte dont cette fin est la cause, ce qui implique donc la conscience qu'une finalité s'accomplit dans le plaisir. Or, une exception est alors soulignée : le plaisir esthétique.

Un objet nourrit en moi le jeu de l'imagination (représentation sensible) et de l'entendement, j'en ressens immédiatement du plaisir. Cela montre qu'il existe un lien entre l'objet que je me représente et la stimulation de mes facultés. Mais, ce n'est pas pour autant que cet objet poursuit une fin déterminée, ce parce que le jeu de mes facultés, dans le pur plaisir esthétique, « est comme un incessant va-et-vient entre l'imagination qui saisit l'objet et l'entendement qui le pense. Tout ce qui est beau est un réservoir inépuisable de nouvelles raisons d'apprécier et d'aimer. »²⁷⁷. Il n'y a ici aucune fin déterminée, je perçois donc à travers le plaisir esthétique une finalité sans fin. Si le jugement esthétique n'est pas un jugement de connaissance sur l'objet, il en résulte que la finalité que je perçois n'est pas objective, mais subjective, appuyée sur la conscience que j'ai de mon propre état.

Cette finalité sans fin déterminée, qui, par conséquent, ne s'épuise pas en parvenant à ses fins, ne peut que s'entretenir elle-même : elle est à elle-même sa propre fin. Ainsi, le plaisir esthétique a tendance à se conserver infiniment lui-même.

2.2.4 Une nécessité sans loi

On peut résumer ce précédent point de vue avec la phrase suivante : « Est beau ce qui est reconnu sans concept comme objet d'une satisfaction nécessaire. »²⁷⁸. La nécessité est, au

²⁷⁶ HANSEN-LOVE O., *Analytique du beau*, Paris, Hatier, 2012, p. 105.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 106.

²⁷⁸ KANT E., *op. cit.*, p.198.

même titre que l'universalité, l'une des deux caractéristiques des jugements de connaissance. Le jugement esthétique prétend à la nécessité, comme il prétend à l'universalité. Mais, cette prétention ne se fonde sur aucun concept ni sur aucune loi. Il s'agit d'un fondement subjectif universel dans l'esprit du sujet qui rend légitime cette nécessité dans le jugement esthétique.

Ainsi, les idées de Kant concernant le jugement esthétique permettent de constater qu'il accorde une attention particulière à la perception sensible. On peut dire que pendant le XVIII^e siècle, l'émancipation de l'esthétique peut s'expliquer en partie par l'émancipation du sensible et de la subjectivité. L'invention de l'esthétique va de pair avec un nouveau statut du sensible. Les théories esthétiques kantienne peuvent bel et bien témoigner de cette montée en puissance du sensible. En effet, le nouveau statut du sensible signifie que désormais, l'on accorde plus d'importance à l'être humain lui-même, à ce qu'il ressent. Le jugement de goût, le sentiment esthétique, font tous deux partie de « *ce que comporte de subjectif le sujet humain.* »²⁷⁹. *Mais, le beau n'est qu'une face du sentiment esthétique. L'autre est celle du sublime.*

2.3 Le beau et le sublime

C'est à la *Critique de la faculté de juger* qu'il faut se référer pour distinguer le beau du sublime. Dans cette œuvre, Kant introduit l'« Analytique du sublime », en la distinguant alors de l'« Analytique du beau ». C'est grâce à cela que nous pouvons avoir une connaissance plus nette et plus profonde du concept du sublime. En effet, Kant n'est pas la première personne à théoriser cette notion. Cette dernière est à l'origine avancée par le “pseudo-Longin” dans un traité, « *dont la rédaction se situe probablement à l'époque de Tibère, au premier siècle de notre ère.* »²⁸⁰. Lorsque Longin le mentionne, il parle tout spécialement d'une élévation qui ne se différencie du beau que par un degré plus haut.

²⁷⁹ KERLAN A., *L'art pour l'éduquer ?* Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 108.

²⁸⁰ HANS-LOVE, O., *op. cit.*, p. 191.

2.3.1 Le sublime : le beau transcendé

Dans le classicisme, par exemple avec la traduction de l'essai de Longin par Nicolas Boileau, la notion de sublime est demeurée imprécise, du moins avant E. Kant et E. Burke. En effet, le sublime dont Longin parle rejoint le beau. Pourtant, il s'agit de la beauté la plus haute, qui représente la perfection de l'être ainsi appelé à une élévation. C'est le beau suprême que l'âme contemple lorsqu'elle vit encore dans le ciel, le beau que Platon nous appelle à poursuivre afin de retrouver les Idées qu'on a oubliées. Il s'agit de purifier notre âme de sorte que cette dernière s'élève vers le ciel, et soit emportée vers les hauteurs de la pensée, pour reprendre la formule de Longin, « le sublime réside dans l'élévation. »²⁸¹. Ainsi, grâce à lui, un véritable mouvement ascensionnel s'accomplit. L'esprit, confronté au sublime, abandonne toute « pensée basse ou ignoble »²⁸² et s'élève vers « les pensées les plus hautes »²⁸³, vers le ciel, sans être capable de lui résister. Or, cette impossibilité de résistance éprouvée par le sujet constitue précisément ce qui caractérise le sublime à l'inverse de ce que va analyser E. Kant. Pourtant, ce qui distingue le sublime "classique" chez Longin, et N. Boileau, du sublime kantien est que le premier n'a rien d'effroyable ni de douloureux. Face à lui, on se sent attiré, élevé et donc plus proche de Dieu ainsi que de son monde parfait. En ce sens, on trouve sublime ce qui nous permet d'accéder au divin. En effet, le sublime antique tel qu'il est attribué par N. Boileau au pseudo Longin procède de l'amour de l'être divin. Il ne nous fait pas prendre conscience de notre infirmité, mais nous conduit à la contemplation de Dieu, de la vraie grandeur. Il s'agit alors d'accéder uniquement à la joie qui résulte de cette contemplation de la beauté suprême.

2.3.2 Le sublime négatif et le beau positif chez E. Burke

En 1757, avec la publication de son œuvre *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, E. Burke, qui inspire E. Kant, reprend à son compte la problématique du sublime et lui donne un nouveau statut.

²⁸¹ LONGIN, *Du sublime*, trad. J. Pigeaud, Paris, Rivages, 1991, XII, 1, p. 74.

²⁸² *Ibid.*, IX, 3, p. 64.

²⁸³ *Ibid.*, IX, 4, p. 65.

Dans sa recherche, E. Burke se propose de « chercher l'origine des sentiments esthétiques dans la sensibilité organique du sujet »²⁸⁴, ce qui l'amène à faire du plaisir et de la douleur du corps le fondement des idées esthétiques. D'après lui, le plaisir et la douleur sont des sensations radicalement distinctes qui renvoient à des finalités et à des causes complètement différentes. « Le plaisir est lié à la multiplication des espèces. C'est pourquoi il concerne en premier lieu la société des sexes qui a pour fin la génération et, par extension, tout ce qui relie l'individu aux autres et constitue la société en général. La douleur, en revanche, est liée à la conservation de soi. Elle correspond à tous les événements qui portent atteinte à l'intégrité partielle ou totale de l'organisme, comme la torture, la maladie ou la mort. Organiquement, le plaisir est produit par la détente et le relâchement des fibres corporelles, tandis que la douleur accompagne la tension et la contraction des nerfs. »²⁸⁵. De ce fait, ce sont deux sentiments totalement opposés. Pourtant, il existe un cas où le plaisir se confond avec la douleur, qu'E. Burke nomme le *delight*. Il s'agit d'un état psychologique paradoxal, qui est « une sorte d'horreur délicate, une espèce de tranquillité mêlée de terreur. »²⁸⁶. C'est ce paradoxe du *delight* qui enracine le sublime.

À partir de ce point de vue, nous pouvons distinguer le beau du sublime. La beauté correspond au plaisir, tandis que le sublime est le *delight*. Grâce à Burke, est ainsi réalisée une dissociation entre le beau et le sublime, dissociation qui était, somme toute, indiscernable chez Longin. Mais, E. Burke va plus loin qu'un simple mélange de douleur et plaisir. Il attribue au sublime une valeur négative : « Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger, c'est-à-dire tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du sublime. »²⁸⁷. Ainsi, le sublime devient un sentiment négatif, un plaisir négatif. À l'opposé, le beau est un plaisir positif. Au lieu d'être l'admiration traditionnelle pour la perfection de l'être, le sublime est maintenant la « terreur » qui nous menace, et qui nous fait prendre conscience de notre ignorance et de notre petitesse. On peut résumer cela avec les explications de M. Sherringham : « Pour un classique, le sublime était le signe d'une continuité supérieure de l'être, d'une puissance capable de tenir ensemble les termes de la contradiction la plus violente. Il n'en va plus de même chez

²⁸⁴ SHERRINGRAM M., *op. cit.*, p. 200.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 201.

²⁸⁶ BURKE E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1973, IV, 7, p. 241.

²⁸⁷ *Ibid.*, I, 7, p. 69.

Burke, où domine le sentiment d'une perte de confiance face à un monde devenu simplement redoutable. »²⁸⁸.

2.3.3 La distinction kantienne entre le beau et le sublime

En s'appuyant sur Burke E. Kant distingue le beau du sublime de la façon suivante²⁸⁹ : le premier concerne « la forme de l'objet, qui consiste dans la limitation »²⁹⁰, le second répond quant à lui à un *illimité*²⁹¹ dont le caractère relève de l'informe. Est sublime « ce qui est absolument grand »²⁹², « ce qui est grand au-delà de toute comparaison »²⁹³. Le sublime ouvre "l'informaté" effrayante propre au *delight*.

Le beau et le sublime impliquent tous deux le désintéressement dans l'action. Selon F. Khodoss, la différence qui existe entre eux est très manifeste selon E. Kant, et peut se résumer en une phrase : « le sublime émeut, le beau charme. »²⁹⁴. Tous deux nous plaisent agréablement, mais de façon différente. En effet, le plaisir provoqué par le beau repose sur l'harmonie de nos facultés et exprime une sorte d'équilibre. Ainsi, le beau engendre calme et sérénité. En revanche, le sublime ne peut que rompre avec l'harmonie, il nous déstabilise et nous effraie :

« L'aspect d'une chaîne de montagnes dont les sommets couverts de neige s'élèvent au-dessus des nuages, la description d'un violent orage, ou la peinture que nous fait Milton du royaume infernal, excite en nous une satisfaction mêlée d'horreur. Au contraire, la vue de prairies émaillées de fleurs, de vallons où serpentent des ruisseaux et où paissent des troupeaux nombreux, la description de l'Élysée, ou la peinture que fait Homère de la ceinture de Vénus, nous causent aussi un sentiment de plaisir, mais qui n'a rien que de joyeux et de riant. Pour être capable de recevoir, la première impression dans toute sa force, il faut être doué du sentiment du sublime, et, pour bien jouir de la seconde, du sentiment du beau. »²⁹⁵

²⁸⁸ SHERRINGRAM M., *op. cit.*, p. 207.

²⁸⁹ Résumé par G. Boudinet dans *Arts, cultures, valeurs éducatives*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 45.

²⁹⁰ KANT E., *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 2000, p. 118.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*, p.123.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ KHODOSS F., *op. cit.*, p. 41.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 40.

Cette différence entre le beau et le sublime peut être envisagée au regard des trois facultés kantiennees que sont l'imagination, la « composition du divers de l'intuition »²⁹⁶ liée aux perceptions sensibles, l'entendement « le pouvoir de ramener les phénomènes à l'unité au moyen de règles »²⁹⁷ et la raison qui est « suprasensible »²⁹⁸, distincte de toute connaissance empirique²⁹⁹.

Le beau apparaît « dans le libre jeu de l'imagination et de l'entendement »³⁰⁰. Le plaisir qu'il suscite repose sur l'harmonie de nos facultés : imagination et entendement. Il exprime une sorte d'équilibre. Le beau engendre calme et sérénité. En revanche, le sublime ne peut que rompre avec l'harmonie de l'imagination et de l'entendement comme le beau. Il n'est pas dans l'objet, mais uniquement dans l'esprit de celui qui juge. Mais face au sublime, « la présentation sensible de l'imagination se trouve confrontée à un inimaginable, l'entendement à un inconcevable »³⁰¹. Cette « inadéquation » entre le perçu et le conçu nous fait ressentir quelque chose d'effrayant. Mais alors, si l'entendement et l'imagination sont « court-circuités », il ne reste que la troisième faculté, celle de la raison. La pensée ne peut que faire appel à cette faculté de la raison, afin de faire face à la situation du sublime. Celui-ci « ne concerne que les Idées de la raison, qui, bien qu'aucune présentation adéquate n'en soit possible, sont néanmoins rappelées en l'esprit et ravivées de par cette inadéquation même, dont une présentation sensible est possible »³⁰². La raison prend le relais de l'entendement : elle seule peut affronter le sublime, en dépit de la faillite de l'imagination. Prendre conscience de cette impuissance engendre un sentiment de peine, mais la prise de conscience de la supériorité de l'intellect de la raison sur les sens est source de joie.

²⁹⁶ KANT E., *op. cit.*, p. 81.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ Résumé par G. Boudinet.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ BOUDINET G., *op. cit.*, p. 45.

³⁰² KANT E., *op. cit.*, p. 120.

2.3.4 Le sublime mathématique et le sublime dynamique

Ce sentiment du sublime peut être envisagé au regard des deux analyses dites « mathématique » et « dynamique ». Pour la première, le sublime n'est pas mesurable parce qu'il est toujours en excès. E. Kant pense qu'« est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit »³⁰³. Par conséquent, « cette grandeur, alors privée de référence dans les mesures objectives, ne peut qu'être cherchée dans nos Idées, et non dans la nature »³⁰⁴. En outre, du fait que le sublime s'accompagne de l'impossibilité de mesurer la grandeur d'une chose, il nous contraint à « un effort au progrès à l'infini [en] notre raison »³⁰⁵. « La nature est donc sublime dans ceux de ces phénomènes dont l'intuition implique l'Idée de son infinité. »³⁰⁶. Mais, cet effort suppose que nous nous résignons à l'impuissance et à la limitation de nos facultés représentatives. C'est-à-dire que « s'opère alors un travail de deuil, lié à notre impuissance représentative face au sublime, qui oblige à se tourner vers les Idées suprasensibles. Deuil et compensations, ou peine et joie : tels sont les deux moments du sublime. La joie du sublime n'est possible que par la médiation d'une peine. »³⁰⁷.

« Le sentiment du sublime est ainsi un sentiment de peine, suscité par l'insuffisance de l'imagination dans l'évaluation esthétique de la grandeur ; et en même temps il se trouve en ceci une joie, éveillée justement par l'accord entre les Idées rationnelles et ce jugement sur l'insuffisance de la plus puissante faculté sensible, dans la mesure où c'est pour nous une loi que l'effort de tendre vers ces Idées »³⁰⁸. On pourrait dire que la finalité de l'esthétique dépasse le sensible pour accéder à la raison suprasensible, à laquelle oblige l'insuffisance de l'imagination confrontée au sublime. Ainsi, là également la dualité de l'individu singulier et de l'universel est résolue. En effet, cette raison suprasensible représente l'Idée de l'humanité qui est en nous de façon universelle. Pendant ce processus, le sujet peut prendre conscience de « la supériorité de la destination rationnelle de notre faculté de connaître sur le pouvoir le plus grand de la sensibilité »³⁰⁹.

³⁰³ *Ibid.*, p. 127.

³⁰⁴ BOUDINET G., *op. cit.*, p. 46.

³⁰⁵ KANT E., *op. cit.*, p. 127.

³⁰⁶ BOUDINET G., *op. cit.*, p. 26.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 47.

³⁰⁸ *Ibid.*, p.198.

³⁰⁹ *Ibid.*

Cela suppose que le sujet va se plier à la loi de la raison, pour laquelle il va éprouver du respect. À ce moment-là, cette loi qui le dépasse à l'origine « le spécifie en tant que sujet humain »³¹⁰ et lui ouvre « le sens universel de l'humanité »³¹¹. L'on peut savoir par-là que le sublime inscrit la « vigoureuse règle du devoir »³¹² et « le respect pour la dignité de l'humanité en notre personne, pour le droit des hommes (qui est toute autre chose que leur bonheur) »³¹³.

L'on retrouve la même disproportion dans le jeu des facultés dans le sublime dynamique, celui où la puissance de la nature nous fait prendre conscience de notre insignifiance ; « [...] c'est volontiers que nous appelons sublimes ces phénomènes, car ils élèvent les forces de l'âme au-delà de leur niveau habituel et nous font découvrir en nous la faculté de résistance d'une tout autre sorte qui nous donne le courage de nous mesurer à l'apparente toute-puissance de la nature. »³¹⁴.

Si l'expérience du sublime conduit à trouver l'humanité en chaque sujet, elle est aussi un « désir auquel pousse le manque »³¹⁵. Dans un premier temps, l'objet sublime dépasse la résistance que nous pouvons lui opposer et génère ainsi un effet de peur. Mais, dans un second temps, cette peur pousse le sujet à la surmonter, à force de trouver « la force qui est en nous (mais qui n'est pas de nature), force qui nous permet de regarder ce dont nous nous soucions (les biens, la santé et la vie) comme de petites choses »³¹⁶. Une telle force « nous fait connaître en tant qu'êtres de la nature notre faiblesse physique, mais en même temps elle dévoile une faculté, qui nous permet de nous considérer comme indépendants par rapport à elle, et une supériorité sur la nature, sur laquelle se fonde une conversion de soi-même toute différente de celle qui est attaquée par la nature »³¹⁷ et de « dominer ainsi aussi bien en nous qu'en dehors de nous la nature »³¹⁸. Cette force est en fait immanente au sujet, elle permet à celui-ci de se transcender, de « toiser la petitesse du monde physique et de la nature »³¹⁹.

³¹⁰ BOUDINET G., *op. cit.*, p. 47.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² *Ibid.*, p. 158.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ KHODOSS F., *op. cit.*, p. 28.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

³¹⁶ *Ibid.* p. 143.

³¹⁷ *Ibid.* p. 153.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ BOUDINET G., *op. cit.*, p. 48.

La crainte et la peur n'ont rien de sublime en soi. Juger la nature « sublime » en ces circonstances, c'est prendre conscience qu'elle constitue un appel à la force que nous possédons pour la juger dans cette situation. C'est la raison qui transcende l'imagination et l'entendement. Elle permet de découvrir en notre esprit une supériorité sur la nature, annonçant une disproportion entre sa toute-puissance et notre petitesse. Etant donné qu'il actualise la puissance de l'esprit ou de la raison, le sentiment du sublime témoigne du respect que nous éprouvons pour notre propre destination, à savoir la Raison. Du même coup, le sentiment du sublime suppose une culture de la moralité, l'aptitude à cultiver la raison n'étant rien d'autre que la liberté auto-déterminée et la morale, « la disposition à éprouver le sentiment du sublime consiste en une réceptivité de l'esprit à l'égard des idées, car c'est précisément dans l'inadéquation de la nature et des idées, c'est donc en supposant celles-ci et dans l'effort tenté par l'imagination pour traiter la nature comme un schème des idées que consiste pour la sensibilité cet effroi pourtant mêlé d'attraits ; il vient de ce que la raison fait violence à l'imagination pour l'étendre à son propre domaine et lui ouvrir des vues sur l'infini. »³²⁰.

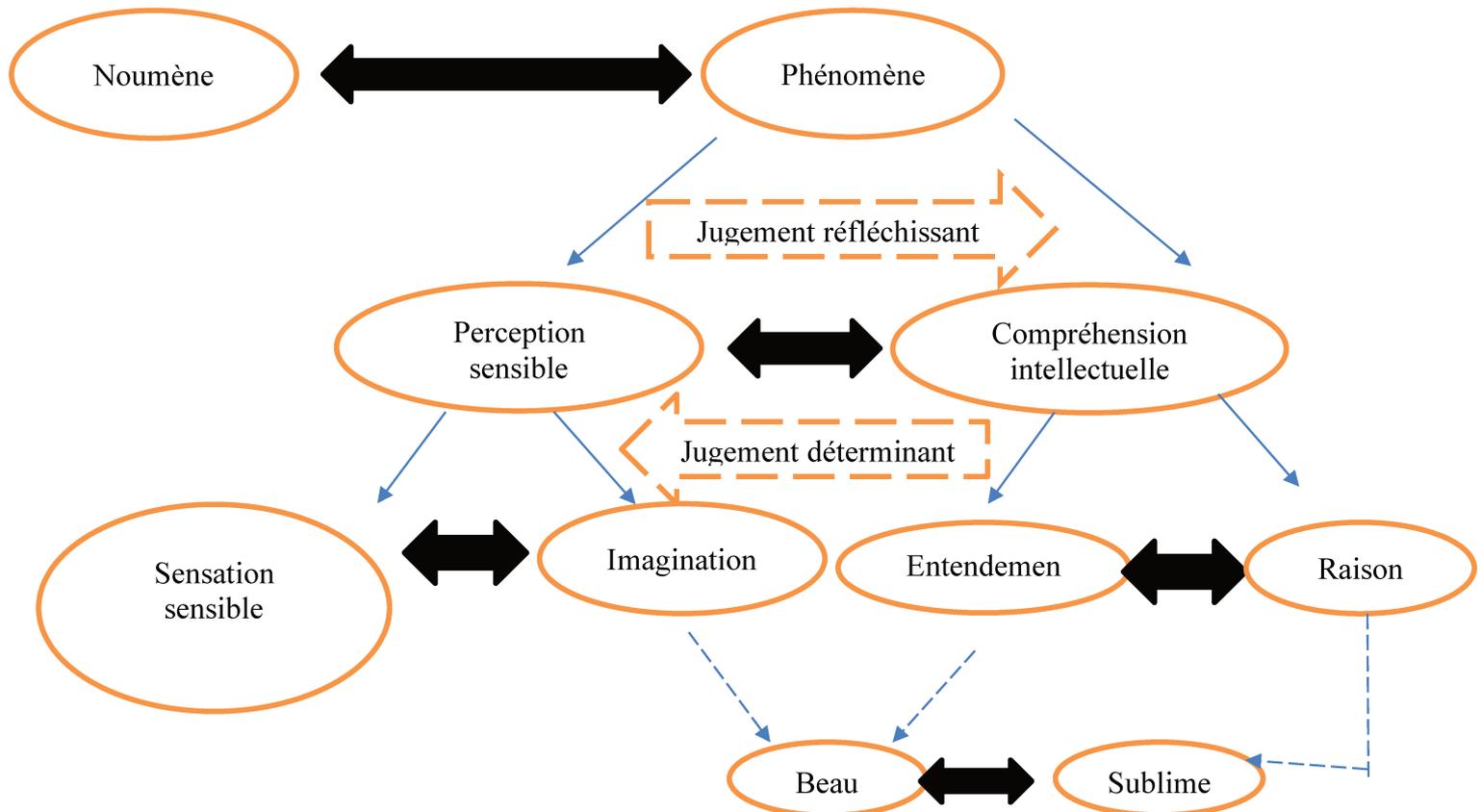
Avec E. Kant se manifeste une nouvelle possibilité de penser l'esthétique. Grâce à lui, un basculement de la philosophie de l'esthétique occidentale se fait jour. Ce basculement passe déjà d'une interrogation sur l'essence et la définition du Beau, comme dans la pensée classique de Platon et d'Aristote, à une réflexion sur le goût, qui marque une émergence de la subjectivité et de l'individu. Tous les thèmes esthétiques du XVIIIe siècle se retrouvent dans la réflexion kantienne sur l'art, en étant tournés vers la conscience esthétique. Par ses théories, E. Kant s'impose comme le fondateur insurpassable de la réflexion moderne sur l'art.

Par conséquent, il est possible d'esquisser un système bipolaire à partir des théories kantienne. On y remarque en effet deux pôles à chaque fois. Tout d'abord, il s'agit de la dualité entre le noumène, chose en soi inconnaissable, et le phénomène, pôle du sujet qui perçoit et représente le monde. En passant du noumène au phénomène, l'on réalise un jugement réfléchissant. Celui-ci s'oppose au jugement déterminant, qui passe du phénomène au noumène. Ensuite, le monde phénoménal contient deux pôles opposés : la perception sensible et la compréhension intellectuelle. La première peut être aperçue sous une perspective dualiste : la sensation sensible et l'imagination. Il en va de même pour la seconde : l'entendement et la

³²⁰ *Ibid.*, p. 56.

raison. Enfin, l'on constate la dualité entre le beau, résultat de la coordination entre l'imagination et l'entendement, et le sublime, engendré par la raison.

Nous établissons ici un tableau de manière à montrer ces différents pôles :



Parmi toutes ces dualités, le beau et le sublime, ces deux sentiments esthétiques suscités par l'art, peuvent produire des effets positifs chez l'homme. Ils sont tous deux capables d'avoir un impact sur le sens du désintéressement. Ils vont aider celui-ci à trouver le sens universel de l'humanité et dans la mesure où son esprit est ennoblé à s'élever au-dessus du simple pouvoir de prendre plaisir à des impressions sensibles. Notamment, le sublime contraint le sujet à recourir à la raison afin de se gouverner. C'est bien par la raison que l'homme peut maîtriser ses impulsions sensibles, se détacher de la « sauvagerie » et conduire son autonomie. En ce sens, le sublime, selon E. Kant, répond à la mission ultime de l'éducation, qui consiste à donner à l'homme la raison et la liberté. Dans cette perspective, les valeurs éducatives de l'art chez Kant sont définies selon un système bipolaire : l'imagination, la perception sensible, et la

raison, l'abstraction pure. Dans l'éducation esthétique, nous faisons appel au beau et au sublime dans l'objectif d'élever l'homme du sensible vers la raison.

III) Hegel : l'apparence et l'apparition

Selon la philosophie hégélienne, il existe un Esprit qui régit l'ensemble de la pensée et de l'activité humaine. Cet esprit est la chose en soi, la vérité absolue, lieu de la liberté et l'infini, que l'on doit chercher. Celui-ci n'est pas l'esprit individuel, mais l'esprit du peuple. Pour anticiper, on comprend l'influence qu'aurait Hegel sur les intellectuels chinois. Dans *La Raison dans l'Histoire*, F. Hegel nous met en garde contre toute confusion : « La forme concrète que revêt l'Esprit (que nous concevons essentiellement comme Conscience de soi) n'est pas celle d'un individu humain singulier. L'Esprit est essentiellement individu ; mais dans l'élément de l'histoire universelle, nous n'avons pas affaire à des personnes singulières réduites à leur individualité particulière. Dans l'histoire, l'Esprit est un individu d'une nature à la fois universelle et déterminée : un peuple. »³²¹. Cet Esprit est la liberté et la subjectivité, et réalise une véritable unité individuelle. Tout ce qui existe dans le monde ne constitue que la manifestation de l'Absolu, sans exception. Ainsi, l'Absolu est ce qui se trouve derrière toutes les manifestations. La finalité de l'Esprit absolu est de rejoindre la pensée pure.

L'art est capable de manifester l'Esprit absolu sous une forme sensible, il « est une forme particulière sous laquelle l'esprit se manifeste ». Grâce à l'art, l'Esprit se prend pour un objet et s'exprime à travers une forme ou une représentation concrète. Cette forme et cette représentation concrète de l'Esprit composent l'œuvre. Cette dernière constitue une apparence formelle, qui rend possible l'apparition de l'Esprit informe, des Idées. Ainsi, l'œuvre d'art fait apparaître l'Esprit. En elle, l'Esprit séjourne. L'art contient l'essence spirituelle, alors que la nature aliène pour sa part cette essence spirituelle hors d'elle-même. Ainsi, dans le langage de F. Hegel, l'œuvre n'a pas pour but de décrire une réalité déjà donnée, finie et imparfaite. Il s'agit d'« *un intérieur qui cherche à s'extérioriser, un contenu qui cherche une forme, un sens qui veut se rendre sensible, une substance complaisante qui se manifeste.* »³²².

³²¹ HEGEL G.W.F., *La Raison dans l'Histoire*, Paris, Plon 10/18, 1965, p. 80.

³²² LACOSTE J., *La philosophie de l'art*, Paris, PUF, 1981, p. 52.

C'est sur cette base que la distinction du beau et du sublime peut être poursuivie chez F. Hegel. L'esthétique d'E. Kant ne traite pas des œuvres d'art, et ne concerne que les sensations éprouvées face au spectacle de la nature. Si chez E. Kant, seuls les phénomènes sont connaissables, et non la "chose" d'où émanent ces phénomènes, F. Hegel va avancer le contraire. L'inconnaissable, la chose, nous est accessible et l'un des moyens d'y accéder est l'œuvre d'art. C'est ainsi que le sublime kantien est repris par l'esthétique hégélienne et appliqué à l'œuvre d'art. Celle-ci est ainsi abordée selon une dualité qui se donne entre l'apparence et l'apparition, au sein de l'œuvre. L'œuvre a une forme, mais dans cette forme une "chose" s'incarne.

L'art peut être qualifié de beau, parce que la beauté doit être d'essence spirituelle :

« D'après l'opinion courante, la beauté créée par l'art serait même bien au-dessous du beau naturel, et le plus grand mérite de l'art consisterait à se rapprocher, dans ses créations du beau naturel. [...] Mais nous avons pu affirmer, à l'encontre de cette manière de voir, que le beau artistique est supérieur au beau naturel, parce qu'il est un produit d'esprit. [...] Le beau artistique tient sa supériorité du fait qu'il participe de l'esprit et, par conséquent, de la vérité, si bien que ce qui existe n'existe que dans la mesure où il doit son existence à ce qui lui est supérieur et n'est ce qu'il est et ne possède ce qu'il possède que grâce à ce supérieur. Le spirituel seul est vrai. Ce qui existe n'existe que dans la mesure où il est spiritualité. Le beau naturel est donc un réflexe de l'esprit. Il n'est beau que dans la mesure où il participe de l'esprit. Il doit être conçu comme un mode incomplet de l'esprit, comme un mode contenu lui-même dans l'esprit, comme un mode privé d'indépendance et subordonné à l'esprit. »³²³

Par conséquent, l'esthétique hégélienne minimise la beauté naturelle pour privilégier la beauté artistique, la beauté des objets de l'art. L'art et le beau vont dépasser le jugement subjectif d'un individu et ils seront l'une des manifestations de l'esprit, un produit de l'esprit. La trace de l'esprit de l'homme dans les œuvres d'art les rend supérieures. « La plus mauvaise idée qui traverse l'esprit d'un homme est meilleure et plus élevée que la plus grande production de la nature, et cela justement parce qu'elle participe de l'esprit et que le spirituel est supérieur au naturel. »³²⁴.

³²³ Cité par M. Sherringham.

³²⁴ *Ibid.*

Toutefois, au-delà du beau, l'accès à l'Absolu et la révélation des Idées à travers l'art s'opèrent déjà grâce au sublime. Ce dernier se produit à travers « *une inadéquation entre l'apparence sensible de l'œuvre et un Être absolu que celle-ci fait apparaître, qui la dépasse tout en renvoyant au néant* »³²⁵. C'est ainsi qu'à la différence d'une « belle » œuvre, une œuvre d'art sublime est celle dont l'apparence est dépassée et transcendée. C'est dans ce cas-là qu'elle permet d'accéder à l'Absolu. Comme le précise F. Hegel, « *cette manifestation sensible qui se trouve anéantie par l'être qu'elle représente, de telle sorte que l'expression de l'idée se manifeste comme une suppression de l'expression, est le sublime* »³²⁶.

Dans cette situation, l'homme, confronté à sa finitude, se nie et effectue ainsi une dissociation à l'encontre de sa propre nature afin d'accéder à l'Absolu, et c'est à ce moment-là qu'il atteint l'Esprit universel. C'est l'ultime moment par lequel « le but absolu du monde s'accomplit en celui-ci, par lequel l'esprit qui n'est d'abord qu'en soi s'élève à la conscience et à la conscience de soi, et par là, à la révélation et effectivité de son essence étant en et pour soi et par lequel il devient à lui-même aussi esprit extérieurement universel, esprit du monde. »³²⁷. L'homme s'unit ainsi à l'Absolu, se réconcilie alors avec son essence spirituelle. Pour résumer, « la dissociation liée au sublime apparaît, dans la perspective hégélienne, au titre d'une étape qui se résout en son contraire, à savoir la réconciliation du sujet avec l'unité de l'Absolu. »³²⁸.

Par conséquent, une binarité s'inscrit dans l'esthétique de F. Hegel. Celle-ci s'incarne comme « la dualité entre l'apparence et l'apparition »³²⁹. Elles sont réunies dans une œuvre d'art, qui est « belle » dans ce cas-là. Toutefois, c'est l'art sublime qui permet à l'homme d'accéder vraiment à l'Absolu. Cet accès est réalisé grâce à l'anéantissement de l'apparence, au profit de l'apparition. L'Absolu « apparaît » en détruisant l'apparence. C'est en atteignant l'Absolu que l'homme accomplit son humanisation, et qu'une œuvre d'art atteint son degré suprême de spiritualisation. En ce sens, dans le système bipolaire hégélien, le privilège est accordé au pôle de l'apparition. Afin que l'homme saisisse les Idées, la raison, c'est vers celui-ci que l'art doit le conduire.

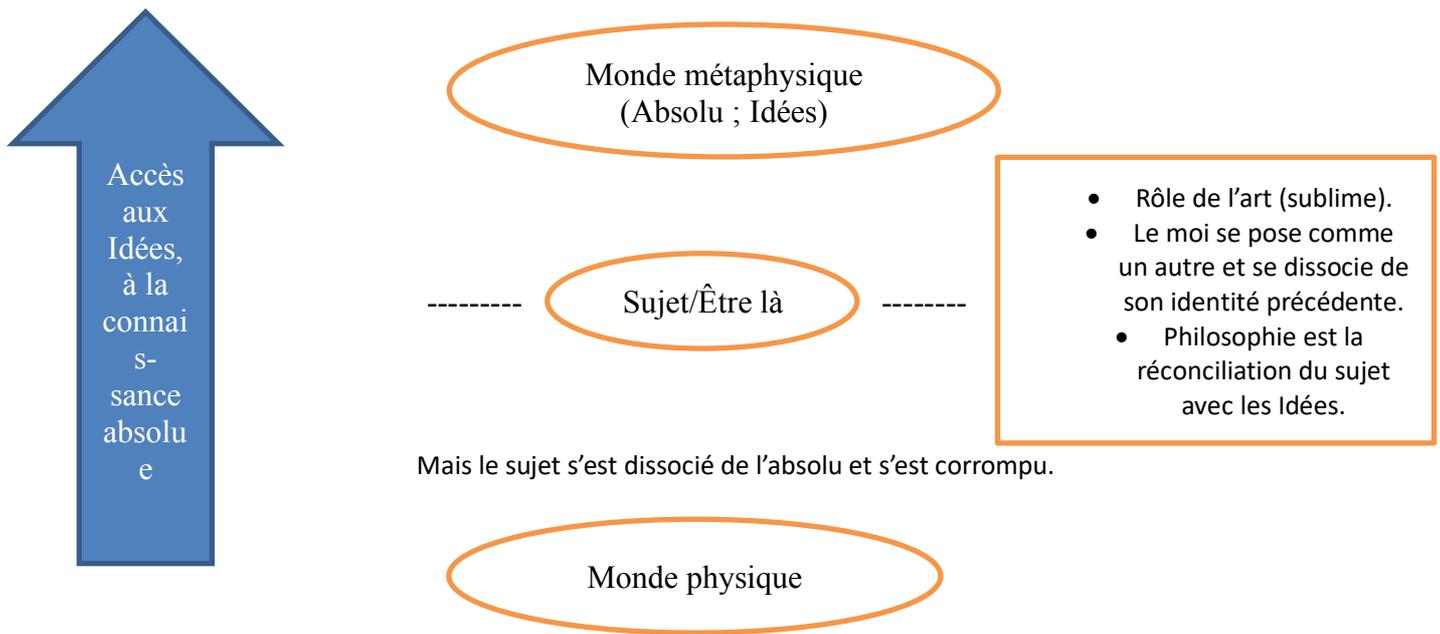
³²⁵ BOUDINET G., *op. cit.*, p. 56.

³²⁶ HEGEL G.W.F., *op. cit.*, p. 75.

³²⁷ HEGEL G.W.F., *Encyclopédie des sciences philosophiques*, Paris, J. Vrin, 1988, p. 327.

³²⁸ *Ibid.*, p. 55.

³²⁹ BOUDINET G., *op. cit.*, p. 55.



Dans le sillage de Baumgarten, E. Kant, puis F. Hegel, ont inscrit leurs pensées sur l'esthétique dans un système binaire, celui du pôle "sensible" et du pôle "rationnel".

Ce système va ensuite se décliner durant le XIX siècle, dans le contexte du romantisme, d'une part, en privilégiant l'un ou l'autre pôle.

La thèse d'E. Kant et de F. Hegel, avec un retour final à la raison ou à l'Esprit se poursuivra. Inversement, celle qui sera ensuite soutenue par A. Schopenhauer, postulera un plein retour à "l'essence" affective et énergétique : la volonté.

D'autre part, d'autres approches se focalisent sur la nécessité de maintenir soit un équilibre, soit la tension entre les deux pôles.

Il s'agira, d'une part, de la réflexion de Schiller avec la proposition d'un instinct de jeu, entre le formel et le sensible. Mais ce sera aussi la posture de Nietzsche qui insistera sur l'esprit tragique, lieu d'une tension indispensable entre le dionysiaque et l'apollonien.

En ne tenant pas compte de la chronologie, nous présenterons, ensuite, après les précédents

chapitres portant sur E. Kant et F. Hegel, l'approche d'A. Schopenhauer, qui demeure fondée sur deux pôles en privilégiant un acheminement vers le pôle "non rationnel" que représente la volonté, dont on sait qu'il sera repris par F. Nietzsche sous les traits de Dionysos, puis Zarathoustra, qui finalement deviendra le "Ça" dont s'emparera ensuite la psychanalyse.

En revanche, nous présenterons ensuite deux grandes approches qui, sans renoncer à la bipolarité, introduisent une instance intermédiaire entre deux pôles : soit pour harmoniser et régler leur opposition, soit à l'inverse pour maintenir une tension entre elles deux. La première approche sera celle de Schiller, avec l'instinct de jeu, la seconde celle de F. Nietzsche avec la tension tragique entre Dionysos et Apollon.

IV) Schopenhauer : la représentation et la volonté

4.1 Le Monde comme Volonté et comme Représentation

Afin de comprendre les théories esthétiques d'A. Schopenhauer, il est indispensable de dresser d'abord un panorama de la philosophie schopenhauerienne. Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur son œuvre majeure, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*. Dans ce livre, Schopenhauer distingue deux mondes : le « monde comme représentation » et le « monde comme volonté ».

Le monde représenté est le monde physique, à savoir le monde de « *la superficie* »³³⁰, "l'écorce", des phénomènes et des représentations. Afin de les comprendre, l'homme a besoin de recourir à certains concepts qui renvoient au principe de cause à effet, principe de la "raison suffisante" qui, selon Schopenhauer, demeure "insuffisante" pour saisir l'essence du monde.

³³⁰ SCHOPENHAUER A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, P.U.F, 1966, p. 59.

Ainsi, l'ensemble des concepts de la raison est incapable de livrer une véritable compréhension. A cette "raison suffisante", s'ajoute un "principe d'individualité", qui correspond à la multiplicité des choses, des êtres du monde. Ce principe fait éclater la perception de la réalité et rend impossible la compréhension de l'essence du monde, de son unité fondatrice. Cette essence est la volonté.

La volonté est la « *face interne* »³³¹ du monde physique. Celle-ci, immanente et transcendante à chaque chose de l'univers, se traduit comme une force active, une énergie, une « *tendance à progresser sans arrêt et sans but* »³³², « *un effort sans fin* »³³³ comparable « *aux désirs de l'homme* »³³⁴, à l'image des pulsions. La volonté est donc l'essence des choses, la « *réalité ultime et le noyau du réel* », à l'inverse de l'écorce des phénomènes représentés. Elle est universelle, immuable, libre et toute puissante, dans la mesure où elle s'applique à « *tous les phénomènes du monde* ».

Ainsi, la volonté s'objective dans le monde phénoménal, pour prendre alors les formes des éléments qui se donnent à nos représentations. À son premier degré d'objectivation, celle-ci s'incarne au titre de l'archétype fondamental de chaque chose représentée, en donnant ainsi des prototypes essentiels qui « *ne sont pas autre chose que les Idées de Platon* »³³⁵. Les phénomènes, dans leur totalité comme dans leurs parties, viennent ainsi de la seule volonté. Dès lors, les différentes façons de représenter, le principe d'individuation, la raison suffisante, que nous venons d'évoquer. Par conséquent, c'est uniquement les représentations que voit l'homme lui-même. C'est-à-dire qu'il ne voit les choses que telles qu'elles paraissent, et non telles qu'elles sont au niveau de leur essence. De ce fait, chacun peut avoir ses propres représentations, toutes différentes. De la sorte, on ne pourrait connaître que les phénomènes, les représentations, mais de façon toujours fragmentée et sans pour autant accéder à leur unité première, l'Idée, et encore moins à l'unité de leur essence : la volonté. Ceci, par exemple, vaut pour les catégories que E. Kant considérerait pourtant comme *a priori*, de l'espace et du temps.

« Même la forme la plus générale de toutes les représentations, celle de l'objet pour un sujet, ne la [volonté] concerne pas ; à plus forte raison encore moins qu'elles,

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*, p. 197.

³³³ *Ibid.*, p. 215.

³³⁴ *Ibid.*, p. 216.

³³⁵ *Ibid.*, p. 174.

subordonnées à cette dernière, qui, prises toutes ensemble, ont leur expression commune dans le principe de raison duquel relèvent, comme on sait, aussi le temps et l'espace ainsi que, par suite, la pluralité des formes qui n'existent et ne sont rendues possibles que par eux seuls. Dans cette dernière perspective, recourant à une expression tirée de l'antique et authentique scolastique, J'appellerai l'espace et le temps principium individuationis [principe d'individuation], et je demande de le noter une fois pour toutes. Car le temps et l'espace seuls sont ce par quoi une seule et même chose d'après son essence et son concept apparaît cependant différente, en tant que pluralité, dans une juxtaposition spatiale ou une succession temporelle : ils représentent, par conséquent, le principium individuationis, [...] »³³⁶

Ainsi, dans le monde représenté, la volonté seule et unique ne se dévoile pas à l'individu. C'est le phénomène, dans le temps et dans l'espace qui se montre à lui, phénomène qui n'est qu'un "dérivé" de cette volonté.

En outre, puisque la volonté est sans fin, elle est sans limites. Elle se manifeste ainsi comme une tendance sans fin à vouloir. L'homme est condamné à vouloir perpétuellement. Il ne peut jamais satisfaire sa volonté, « chaque but atteint n'est jamais que le point de départ d'un nouveau parcours, et ainsi de suite jusqu'à l'infini. »³³⁷, d'où sa souffrance permanente, maintes fois soulignée à propos du pessimisme schopenhauerien. La vie humaine est une tendance aveugle à se mettre en quête de la volonté dont, pourtant, elle est la conséquence.

4.2 L'art et la représentation de la volonté

4.2.1 L'art dans la représentation de la volonté

Comme on l'a indiqué dans la partie précédente, les forces qui se manifestent à tous les niveaux de la nature peuvent être ramenées à une même volonté originelle.

« La pierre qui cède à la pesanteur en tombant, la plante qui étend ses ramifications vers une zone humide, l'animal qui cherche pitance, l'homme qui se propose tel ou tel but,

³³⁶ SCHOPENHAUER A., *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 266.

³³⁷ *Ibid.*, p. 354.

*participent d'une volonté identique dans son dessein principal à travers tous les différents niveaux de ses manifestations »*³³⁸

Nul ne peut échapper à la volonté. Cette dernière est dénuée de *causalité* (elle ne saurait jamais dire pourquoi elle cherche tel effet), de *finalité* (aucun but ne peut être assigné à l'exercice de la vie). De plus, elle exclut tout *devenir* : seule se modifie l'apparence phénoménale de la volonté. La volonté est une perpétuelle répétition, elle se répète dans chaque phénomène, dans chaque manifestation du monde. Cette description schopenhauerienne de la volonté nous rappelle dans une certaine mesure le Tao dans la pensée chinoise. Comme la volonté originelle, le Tao est le chaos originel qui apparaît avant toute autre substance et engendre tous les êtres. Il change en permanence mais ne va jamais disparaître. Ainsi, le Tao se situe pareillement dans une répétition sans fin.

Schopenhauer annonce que, malgré le fait que la volonté soit toute puissante, elle est aveugle. Il dit très clairement que « *La volonté, qui constitue notre être en soi, est de nature simple ; elle ne fait que vouloir, et ne connaît pas.* ». Selon le pessimisme schopenhauerien, l'homme mène une vie sans fin, sans finalité, dépourvue de toute signification. Nos désirs, nos passions, nos émotions n'ont de sens qu'après la mort. La vie consiste en malheurs et souffrances. Personne ne peut échapper à ces maux de l'existence, hormis en faisant de la volonté un objet de contemplation, c'est-à-dire en se donnant une représentation de la volonté. Et ce sera en premier lieu le cas du monde de l'art, qui est « le monde comme représentation de la volonté ».

C'est ainsi qu'A. Schopenhauer, selon G. Boudinet, attribue aux arts un rôle très particulier. « *Ceux-ci permettent d'accéder à la compréhension intuitive des Idées, de retrouver leur unité originelle, en deçà des voiles imposés par le monde représenté.* »³³⁹. L'art devient la représentation la plus proche possible pour l'homme de l'essence du monde de la volonté. Il permet d'accéder à l'unité des Idées, et d'objectiver ainsi la volonté dans le monde représenté. D'après G. Boudinet, l'on voit ici s'inverser la vision platonicienne. En effet, dans *La République*, les artistes sont condamnés car ils produisent les simulacres sans être capables de restituer l'Idée. En revanche, Schopenhauer essaie de montrer que l'art est une instance privilégiée pour atteindre l'Idée, de façon plus immédiate que la pensée conceptuelle.

³³⁸ *Ibid.*, p. 14.

³³⁹ BOUDINET G., *op. cit.*, p. 61.

Ainsi, l'art nous permet d'accéder aux Idées et de les contempler immédiatement, ce qui constitue un remède et une consolation pour l'être humain. Cette contemplation nous procure en effet une jouissance supérieure au simple plaisir esthétique, elle permet de surmonter les désirs et de nous réconcilier, pour un temps, avec l'essence du monde, avec la volonté.

Schopenhauer pense que « *dire qu'une chose est belle, c'est exprimer qu'elle est l'objet de notre contemplation esthétique.* »³⁴⁰. Cela montre que, d'après lui, ce qui définit le beau est la propriété de certains objets qui leur permet de se prêter à la contemplation ; d'où deux problèmes : d'une part, est-ce que tout objet peut devenir objet de contemplation ? Quelle est la spécificité du beau ? D'autre part, le fait que la contemplation implique la négation de la volonté signifie-t-il que le propre du beau consiste à ne pas influencer notre volonté ?

La réponse d'A. Schopenhauer à la première question est la suivante : tout est beau, ou du moins tout peut être beau. « *Puisque, d'une part, toute chose donnée peut être considérée d'une manière purement objective, en dehors de toute relation ; puisque, d'autre part, la volonté se manifeste dans chaque chose à un degré quelconque de son objectivité ; puisque, par suite, chaque chose est l'expression d'une Idée, il s'ensuit que toute chose est belle.* »³⁴¹.

Bien qu'un objet quelconque puisse être beau, ils y parviennent plus ou moins : « *Les choses sont plus au moins belles, selon qu'elles facilitent et provoquent plus ou moins la contemplation purement objective.* »³⁴². L'objet beau est donc d'abord celui qui permet d'entrer dans l'état contemplatif. Sur ce point, il existe certaines conditions qui permettent le passage de l'objet quelconque à l'objet de la contemplation esthétique. Il y a deux conditions principales. La première est liée au fait que dans un objet beau, l'« Idée » est exprimée d'une façon très claire et précise. « *Ce qui signifie que la réussite esthétique consiste à débarrasser un objet des multiples relations conceptuelles qui s'offrent à la perception ordinaire.* »³⁴³. En ce sens, tout objet beau contient une idée, et il devient beau lorsqu'apparaît son Idée. La seconde émane du fait qu'un objet est plus ou moins beau selon que son idée exprime un plus ou moins haut degré d'objectivité de la volonté. Ces deux conditions de l'élaboration esthétique mettent en lumière

³⁴⁰ SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 269.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 270.

³⁴² *Ibid.*, p. 270.

³⁴³ ROSSET C., *L'esthétique de Schopenhauer*, Paris, P.U.F, 1969, p. 41.

la conception schopenhauerienne du beau : « celui désignant, quel que soit l'art considéré, l'expression la plus simple possible du contenu le plus complexe possible. En termes schopenhauerien : l'idée la plus immédiatement intuitive d'un degré supérieur d'objectivité de la volonté. »³⁴⁴. Ici, l'art permet de retrouver le degré essentiel d'objectivation de la volonté dans le monde représenté : l'Idée.

4.2.2 La musique et la volonté

C'est par rapport à ce système qu'A. Schopenhauer fait de la musique le plus important des arts et l'une des activités essentielles de l'homme.

Selon A. Schopenhauer, la musique rompt avec le domaine des autres arts. Si ces derniers renvoient aux « Idées », la musique est la volonté elle-même, au-delà du monde représenté dont elle est l'essence : « Il est très difficile de saisir le point commun du monde et de la musique. »³⁴⁵. Il en résulte que de tous les arts, seule la musique permet d'aboutir à l'état contemplatif absolu, car elle est la plus immatérielle, la moins liée au monde représentable. Elle est la plus proche du monde de la volonté, de "l'essence" des Idées. En effet, si « les arts n'objectivent donc pas la volonté directement, mais par l'intermédiaire des Idées »³⁴⁶, la musique apparaît pour sa part comme « une copie aussi immédiate de toute la volonté que l'est le monde, que le sont les Idées elles-mêmes. Elle n'est donc pas comme les autres arts une reproduction des Idées, mais une reproduction directe de la volonté au même titre que les Idées elles-mêmes »³⁴⁷. Et Schopenhauer franchit le pas, la musique devient la volonté elle-même, l'essence propre de l'univers. D'ailleurs, elle pourrait « continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas »³⁴⁸.

Ainsi, la musique est la volonté en elle-même, elle n'exprime pas la volonté différenciée, qui se manifeste de telle ou telle façon, et à tel ou tel niveau du monde. Ici, il ne saurait être question du beau, mais d'un degré plus élevé qui est le sublime.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 42.

³⁴⁵ Cité par Boudinet G., SCHOPENHAUER A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, trad. A. Burdeau, P.U.F., 1966, p. 328.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 329.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*

4.2.3 Le sublime chez Schopenhauer

D'après A. Schopenhauer, lorsque l'objet est hostile envers la volonté du sujet, ou , qu'étant capable de surmonter tous les obstacles, il se présente comme une menace pour le sujet, ou que la volonté est écrasée par l'infini de l'objet, le sujet « se dégage violemment de la volonté et de ses relations pour s'absorber tout entier dans la connaissance ; si, en sa qualité de sujet connaissant pur, il contemple d'une manière sereine des objets redoutables pour la volonté ; s'il se borne à concevoir ces Idées étrangères à toute relation ; si, par suite, il s'arrête avec plaisir dans cette contemplation ; si enfin il s'élève, par le fait, au-dessus de lui-même, au-dessus de sa personnalité, au-dessus de sa volonté, au-dessus de toute volonté : — dans ce cas, c'est le sentiment du sublime qui le remplit ; il est dans un état de ravissement, et c'est pour cela que l'on appelle sublime l'objet qui occasionne cet état. »³⁴⁹. On peut en déduire que le sublime, selon Schopenhauer, est dans une certaine mesure né d'un « contraste entre l'insignifiance et la servitude de notre moi individuel, phénomène de la volonté, d'une part, et, d'autre part, la conscience de notre être à titre de pur sujet connaissant. »³⁵⁰. Du fait de ce contraste et de cette alternance entre le calme et le bouleversement, « la disposition subjective et l'affection de la volonté communiquent leur couleur à la nature contemplée, et réciproquement »³⁵¹ au moment de la production du sublime.

Dans le sublime, le sujet « *contemple de manière sereine des objets redoutables pour la volonté.* »³⁵². À ce moment-là, il devient un « pur sujet connaissant ». Le sublime n'est pas un rapport à l'Idée, mais à la volonté. Il permet de contempler, sans avoir à en craindre les effets effrayants ou redoutables. Le sublime est provoqué lorsqu'une « chose parfaitement défavorable à la volonté devient objet de contemplation pure, contemplation qui ne peut se prolonger, à moins qu'on ne fasse abstraction de la volonté et qu'on ne s'élève au-dessus de ses intérêts »³⁵³. Par conséquent, l'homme oublie des objets de désir ainsi que les relations utilitaires

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 475-476.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 486.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 588.

³⁵² SCHOPENHAUER A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 260.

³⁵³ *Ibid.*, p. 267.

entre eux, et ne s'intéresse qu'aux idées qu'il contemple, puis à la volonté, puis au-delà de celle-ci, à la négation de cette volonté où l'on communit avec la chose-en-soi, selon les précisions de Schopenhauer lui-même, « pour un temps [nous pouvons] sortir absolument de notre personnalité, n'être plus que sujet connaissant, pur, œil limpide de l'univers entier [...] clair miroir de l'être du monde. »³⁵⁴.

En outre, à travers les points abordés plus haut, l'on constate que dans l'esthétique de Schopenhauer, le sublime et le beau sont à la fois différents et ressemblants. Il indique que :

« Le sentiment du sublime se confond avec celui du beau dans sa condition essentielle, à savoir dans la contemplation pure, abstraite de toute volonté, et dans la connaissance des Idées, qui en découle nécessairement, en dehors de toute relation déterminée par le principe de raison. »³⁵⁵

Cela constitue un principal facteur décisif, sans lequel ne peut se produire aucun sentiment esthétique, que ce soit le beau ou le sublime. Alors quelles sont les différences entre ces derniers ? Comme le précise Schopenhauer :

« Voici ce qui distingue le sentiment du sublime et celui du beau : en présence du beau, la connaissance pure se dégage sans lutte ; car la beauté de l'objet, c'est-à-dire sa propriété de faciliter la connaissance de l'Idée relègue à l'écart sans résistance, par conséquent à notre insu, la volonté ainsi que les relations qui contribuent à son service ; la conscience reste alors à titre de sujet connaissant pur, de sorte que de la volonté il ne survit pas seulement un souvenir ; au contraire, en présence du sublime, la première condition, pour parvenir à l'état de pure connaissance, est de nous arracher consciemment et violemment aux relations de l'objet que nous savons défavorables à la volonté ; nous nous élevons, par un essor tout plein de liberté et de conscience, au-dessus de la volonté et de la connaissance qui s'y rapporte. Il ne suffit pas que nous prenions consciemment notre essor, il faut encore le maintenir ; il est accompagné d'une réminiscence constante de la volonté... »³⁵⁶. « L'état de connaissance pure et exempte de volonté, que toute contemplation esthétique suppose et exige, peut-il, grâce à l'objet qui nous sollicite et nous attire, se produire spontanément, sans résistance, par le simple évanouissement

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 240.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 477

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 476

de la volonté ? Cet état, au contraire, doit-il être conquis par un libre et conscient effort pour nous élever au-dessus de la volonté, au-dessus des rapports défavorables et hostiles qui relient l'objet contemplé à la volonté et qui, du moment qu'on s'en préoccupe, mettent fin à la contemplation esthétique ? — C'est sur cette question que se fonde la distinction entre le sublime et le beau. »³⁵⁷

Le rapport avec E. Kant est ici immédiat. Cependant, la fonction du sublime schopenhauerien est différente de celle du sublime kantien. Ce qu'ils ont en commun, est que le sublime signifie une disjonction, mais ce que met en valeur la discordance est différent. Chez E. Kant, c'est la grandeur infinie de la raison, « *Est sublime ce qui, du fait même qu'on le conçoit, est l'indice d'une faculté de l'âme qui surpasse toutes mesures des sens* »³⁵⁸. En revanche, chez A. Schopenhauer, c'est la puissance infinie de la faculté de détachement, « *à la vue d'un tableau sublime de la nature, nous nous détournons de l'intérêt de la volonté.* »³⁵⁹. En éprouvant le sublime, nous renonçons à notre volonté, comme le dit A. Schopenhauer : « *abandon joyeux du monde, dans la conscience de sa vanité et de son néant.* »³⁶⁰.

Ce détachement nous permet de nous délivrer de nos maux et de nos désirs, causés par l'aveuglement de la volonté. Du même coup, l'homme trouve la paix ainsi que l'unité originelle. Tout ceci peut se réaliser dans la contemplation rendue possible par l'art. Il s'agit d'une attitude contemplative extrême, qui veut que l'homme oublie totalement tout ce qui se trouve dans le monde extérieur et se replie complètement dans la contemplation. Ici, A. Schopenhauer répond à Platon dans la mesure où il définit également la contemplation comme l'intuition pure de l'homme. En devenant un sujet pur connaissant qui contemple, l'homme revient au temps où il vivait dans le cortège des Dieux et contemplait la beauté du monde. En outre, il est possible d'établir une analogie avec la pensée taoïste, puisque celle-ci prône également le détachement des désirs, du monde extérieur et même de soi-même afin de réaliser la compréhension du Tao. Une fois parvenu à cet état, l'homme entre dans une spontanéité qui lui permet de cesser de vouloir, comme celui qui ne fait que contempler décrit dans les théories schopenhaueriennes. Le désintéret constitue une conception importante dans ces deux pensées.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 493

³⁵⁸ KANT E., *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Flammarion, 2000, p. 230.

³⁵⁹ SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 1171.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 1172.

Plus tard, A. Schopenhauer va annoncer que la musique est non seulement la volonté, mais également ce qui en permet la négation. Avec la musique, « *les émotions de la volonté sont transportées dans le domaine de la pure représentation, théâtre exclusif des productions des beaux-arts, qui élimine de leur jeu la volonté elle-même et nous demande d'être des sujets purement connaissant* »³⁶¹. Elle s'élève du monde phénoménal et de son principe de raison, afin d'atteindre la volonté. Ensuite, elle va de la volonté à la négation de celle-ci « *où le sujet, alors dissocié de ses besoins, de ses intérêts, de ses passions et de sa personnalité, réaliserait une contemplation pure* »³⁶². Cet état d'un retour à l'essence de la volonté, puis à une autre négation de l'essence, est la connaissance suprême similaire au chaos taoïste.

4.2.4 La contemplation

Ainsi, à travers l'appréciation de l'art, notamment la musique, l'homme peut atteindre la pure contemplation, dans laquelle sont unies la représentation et la volonté. Mais, quels sont la définition et le sens spécifiques de la contemplation dans l'esthétique d'A. Schopenhauer ?

Le philosophe dit dans son œuvre que « *L'art est la contemplation des choses, indépendante du principe de raison.* »³⁶³. L'on peut discerner dans cette phrase le caractère particulier de la notion de contemplation aux yeux d'A. Schopenhauer : elle ne relève pas du principe de raison, c'est ce qui la différencie des autres formes de connaissances. A. Schopenhauer définit le principe de raison comme les concepts qui permettent à l'homme d'établir des relations entre les objets du monde phénoménal, et ainsi d'agir de manière efficace dans ce monde. Par conséquent, les concepts désignent la connaissance des relations entre les objets, non la connaissance des objets eux-mêmes. C'est la raison pour laquelle « *le monde habituel de la représentation a une fonction essentiellement utilitaire.* »³⁶⁴. Comme le précise A. Schopenhauer : « *Dans l'intuition directe du monde et de la vie, nous ne considérons d'ordinaire les choses que dans leurs relations, c'est-à-dire dans leur essence, dans leur existence relative et non pas absolue. Nous regarderons par exemple des maisons, des vaisseaux, des machines, avec la pensée de leur destination et de leur appropriation à cette fin ;*

³⁶¹ *Ibid.*, p. 1193.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 239.

³⁶⁴ ROSSET C., *op. cit.*, p. 24.

*nous regarderons des hommes avec la pensée de leurs rapports avec nous, s'il en existe. C'est toujours la considération des choses dans leurs relations, bien plus, par le moyen de ces relations, c'est-à-dire d'après le principe de raison. »*³⁶⁵.

A l'inverse, dans le monde de la contemplation, *« nous ne concevons plus les choses alors d'après leurs relations, mais selon ce qu'elles sont en soi et par soi, et soudain, avec leur existence relative, nous percevons encore leur existence absolue. »*³⁶⁶ L'on saisit donc ici les choses hors du champ phénoménal de l'utilité. Il en résulte que nous ne percevons plus des relations, mais des « essences », ce qui fait que les objets contemplés perdent leur caractère relatif et utilitaire. Dès lors, nous devenons étrangers à notre volonté propre *que « des objets privés de la relation sont incapables d'affecter »*³⁶⁷ : *« La condition extérieure de la contemplation est que nous soyons entièrement étrangers à la scène contemplée, que nous en demeurions complètement détachés, et que nous n'y soyons nullement impliqués pour une part active. »*³⁶⁸.

C'est dans la contemplation que se constitue ce que Schopenhauer appelle le « sujet connaissant pur », qui, selon C. Rosset, *« réalise la synthèse — plus exactement la coïncidence — des deux sujets généralement séparés et exclusifs l'un de l'autre : le sujet de la représentation (le je raisonnant) et le sujet de la volonté (le je voulant). Dans l'expérience esthétique s'instaure un mode de connaissance nouveau : connaissance du vouloir lui-même, et non plus représentation des relations utiles au vouloir. »*³⁶⁹

Pour conclure, A. Schopenhauer définit un système bipolaire à partir de la représentation et la volonté. La deuxième s'objective dans le monde phénoménal en prenant les formes qui se donnent à nos représentations. La volonté originelle est l'essence de notre vie. Le but est alors de faire de la volonté un objet de contemplation. L'art joue un rôle important, parce qu'il permet de contempler et de comprendre les Idées malgré les difficultés imposées par le monde représenté. Il est même la représentation la plus proche de l'essence du monde comme volonté au-delà des Idées. Par conséquent, dans ce système, l'art est l'instance privilégiée pour atteindre

³⁶⁵ SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 1099.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ ROSSET C., *op. cit.*, p. 24.

³⁶⁸ SCHOPENHAUER A., *op. cit.*, p. 1100.

³⁶⁹ ROSSET C., *op. cit.*, p. 25.

la volonté. En ce sens, les valeurs éducatives des arts résident dans le fait de tirer l'homme vers le pôle de la volonté pour renoncer à celle-ci ensuite, privilégié par rapport à celui de la représentation.

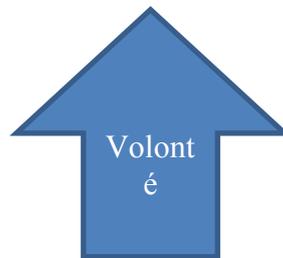
Monde comme représentation

Mais, l'unité des Idées est, lorsqu'elle est représentée, fractionnée et perdue (la raison suffisante, le principe d'individuation)

Idée Idée Idée

(Lorsque la volonté bascule dans le monde phénoménal, elle donne les archétypes de chaque chose et de chaque être : les Idées.)

Monde comme volonté



Chose-en-soi

Rôle de l'art : le beau permet de renouer avec les Idées, avec l'expression immédiate de la volonté ; le sublime (et la musique) permet d'accéder directement à la volonté. Il ouvre ensuite la voie à une négation de cette volonté pour retrouver la "contemplation pure" de la Chose-en-soi, "l'œil limpide de l'univers entier".

V) Schiller : l'instinct formel, l'instinct informel et l'instinct de jeu

Les théories du philosophe allemand Friedrich Schiller sont reconnues comme ayant une grande autorité dans l'éducation esthétique en Occident. Étant conscient de la puissance de l'art dans la recherche de l'être et de la vérité absolue, F. Schiller prône vivement le développement de l'éducation esthétique. C'est donc à lui que l'on doit le plus la construction d'un lien étroit entre l'art et l'éducation. L'on peut dire que F. Schiller contribue de façon remarquable à l'avancée de l'éducation esthétique en Occident. Aujourd'hui, ses *Lettres sur l'éducation esthétique*, un projet politique adressé à l'empereur de Prusse, peuvent être considérées comme

une référence majeure de l'esthétique dans le domaine de l'éducation. Dans l'éducation esthétique conçue par Schiller, le conflit entre le sensible et le raisonnable, datant de l'Antiquité grecque, se voit réglé grâce à l'instinct de jeu.

5.1 La nécessité d'introduire l'art dans l'éducation

« L'utilité est la grande idole de l'Époque ; elle demande que toutes les forces lui soient asservies et que tous les talents lui rendent hommage. Sur cette balance grossière, le mérite spirituel de l'art est sans poids ; privé de tout encouragement, celui-ci se retire de la kermesse bruyante du siècle»³⁷⁰

Dans la deuxième lettre de son ouvrage, F. Schiller montre que le grand problème de son siècle réside dans une sorte de négligence et de mépris à l'égard de l'art. La civilisation moderne issue du développement des sciences est un univers déchiré, qui veut tout spécifier d'une façon technique, scientifique, intéressée et utilitariste. Sa spécialisation excessive entraîne la fragmentation de l'esprit humain. Face à cette situation qui condamne l'homme à une vie incomplète, seuls l'art et la beauté ont le pouvoir de la changer. Dans le reste du livre, il entreprend donc de convaincre de l'absolue nécessité de donner à l'art l'importance qu'il mérite. D'après lui, il est indispensable d'introduire l'art dans l'éducation pour obtenir une éducation accomplie. L'art, et l'art seul, peut pleinement éduquer l'homme et changer ainsi le destin d'un État. Il exprime son opinion d'une façon claire depuis le début : « *J'espère vous persuader [...] que pour résoudre dans l'expérience le problème politique dont j'ai parlé, la voie à suivre est de considérer d'abord le problème esthétique ; car c'est par la beauté que l'on s'achemine à la liberté.* »³⁷¹.

5.2 L'âme humaine : la nature sensible et la nature raisonnable

F. Schiller réduit l'âme humaine à deux natures fondamentales, deux impulsions : la nature sensible et la nature raisonnable. M. Jimenez indique qu'en français, la traduction du mot allemand *Trieb* par « instinct » s'avère inadéquate, « mieux vaudrait parler de pulsion, de

³⁷⁰ SCHILLER F., *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, traduites par Robert Leroux, Aubier, 1992, Deuxième Lettre.

³⁷¹ *Ibid.*, Troisième Lettre.

poussée dynamique, plutôt que d'instinct (Instinkt), tendance innée, impérative. [...] L'instinct n'est pas perfectible, en revanche, les pulsions peuvent être orientées sous l'influence de l'éducation. ».

Dans la nature sensible, l'homme vit dans la relativité du temps et de l'espace, il se construit par la succession de ses sensations, de ses perceptions et de ses états affectifs. En revanche, dans la nature raisonnable, l'homme dépasse la relativité, il est déterminé par sa propre personnalité, ses jugements et sa pensée. Entre ces deux natures, il existe une opposition radicale, puisque la première exige le changement et la seconde l'immutabilité. Ces natures ont toutes deux besoin d'être limitées, sinon l'une va étouffer l'autre. Mais, cette limitation de chacune d'elles ne doit en aucun cas résulter de leur faiblesse, toutes deux doivent être maintenues dans leurs justes frontières l'une par l'autre. Cet équilibre, ou cette union entre ces deux natures constitue la condition indispensable pour que l'homme trouve la pleine humanité. Il ne peut s'épanouir que dans l'harmonie de ces pulsions. En résumé, il lui faut parvenir à obéir aux exigences de ses deux natures opposées, de manière à se réaliser pleinement. Pour ce faire, il nécessite l'intervention d'une troisième pulsion, la pulsion de jeu, dans laquelle coopèrent les deux autres. Quant à l'objet qui s'avère capable d'éveiller cette pulsion de jeu, c'est la beauté.

5.3 L'instinct de jeu, la liberté esthétique

Ainsi, F. Schiller va montrer que seuls la beauté et le sentiment esthétique qu'elle provoque peuvent conduire l'homme à l'humanité. C'est seulement en présence d'un objet beau que l'homme se sentira entièrement homme. À ce moment-là, l'âme se trouve, quand elle contemple la beauté, « à une heureuse distance égale » entre la sensibilité et la raison. Par conséquent, elle est, à force d'être partagée entre elles, soustraite à la contrainte de l'une autant que de l'autre. Ainsi, sous l'influence de la beauté, les deux natures de l'homme se mettront en accord, et ses sentiments se concilieront avec les lois de sa raison. C'est à ce moment-là que l'homme devient équilibré et libre.

La liberté acquise à ce moment-là est une liberté esthétique. En effet, F. Schiller distingue deux espèces de libertés : « il y a la liberté inhérente à l'intelligence humaine, celle que l'homme atteste chaque fois qu'il agit d'une façon seulement raisonnable. [...] Et il est une

deuxième liberté que l'homme manifeste au sein de la vie sensible quand il agit raisonnablement dans les limites de la matière et matériellement selon les lois de la raison». L'âme humaine ne peut être proclamée vraiment libre que si elle possède cette deuxième liberté, définie par F. Schiller comme la liberté esthétique. C'est ici que se manifeste l'instinct de jeu. Si cet instinct mérite le nom de jeu, c'est que l'usage de la langue associe l'activité du jeu à une activité qui dépouille pour un temps la vie de son sérieux habituel et à un certain état de liberté. Le concept de jeu est associé d'une façon explicite par F. Schiller à une absence de contraintes. Il abolit les contraintes qu'exerceraient les deux pulsions l'une sur l'autre si elles devaient agir de façon indépendante. C'est donc par ce biais que chacune arrive à imposer à l'autre une borne afin que puisse s'instaurer l'équilibre. Par conséquent, grâce à l'instinct de jeu, « prend naissance dans l'âme humaine un état d'indétermination qui est possibilité d'être libre, c'est-à-dire pouvoir pour la pensée et la volonté de se manifester dans leur autonomie »³⁷². De ce fait, le sensible et le raisonnable atteignent la conciliation.

5.4 L'homme et l'État

5.4.1 La relation entre l'art et le moral

On sait maintenant que la beauté contribue à amener l'homme sensible à la raison et à conduire l'homme spirituel au fond des sens. Elle est capable de lier les deux états opposés de la sensibilité et de la raison, et de mettre l'homme dans un état intermédiaire entre eux.

F. Schiller pense que par ce passage de l'état sensible vers l'état raisonnable par l'intermédiaire d'un état moyen, l'homme passe de l'état physique dans lequel il subit la nature, à l'état esthétique où il s'affranchit de cet esclavage, puis à l'état moral dans lequel il domine la nature. Ainsi, cet état moyen correspond à l'état esthétique où la sensibilité et la raison sont unies. Ce passage témoigne en même temps du processus dans lequel l'homme acquiert graduellement le sens moral.

D'après F. Schiller, avant que la raison apparaisse en lui, l'homme ne s'intéresse qu'aux choses qui assurent son existence, il se montre changeant dans ses jugements, égoïste dans ses actions. Puis parvenu à l'état esthétique, grâce à l'art, l'homme obtient l'imagination qui crée des formes harmonieuses, cela fait que l'homme préfère l'Idée à la réalité. Enfin à l'état moral,

³⁷² *Ibid.*

sa Raison conçoit des Idées qui président aux actes de la vie morale. L'homme trouve la capacité à se déterminer par lui-même. « *En engendrant en nous la disposition esthétique, elle brise la puissance de la sensation et elle facilite à l'homme l'affirmation de son autonomie.* ». Avec cette faculté, il possède désormais des jugements de valeur universelle et il va agir selon ses valeurs. Mais, cela ne veut pas dire que la beauté efface de cette manière la nature sensible de l'homme. Elle ne fait qu'ennobler les tendances sensibles de la nature, de sorte que l'homme désire plus noblement.

5.4.2 L'application de l'éducation esthétique à la politique

Du fait de l'importance qu'il accorde à l'art dans la recherche de la liberté chez l'homme, F. Schiller va confirmer l'ambition éducative de l'art. Ce dernier non seulement conduira l'homme à la liberté, mieux, il le rendra digne de la liberté à laquelle il est destiné. Ainsi, selon F. Schiller, il n'y a aucun doute sur le fait que l'on doit développer l'éducation esthétique. L'art dans l'éducation est capable de donner à l'homme l'intuition de son humanité totale et un contenu à l'idéal éducatif. L'art n'est pas un complément éducatif qui vient après les autres. Au contraire, seul l'art, seule l'éducation esthétique éduquent pleinement et permettent à l'homme d'accomplir pleinement son destin. Suivant cette idée, F. Schiller, qui se préoccupe également du destin de son pays, confère à l'éducation esthétique la mission politique d'améliorer la situation de l'État dans lequel on vit.

5.4.3 Construction de l'État idéal

F. Schiller pense qu'un État idéal est l'État raisonnable dans lequel les individus sont capables et dignes de la liberté. Dans ce genre d'État, les gouvernants ne contraindront pas leur peuple et pourront dispenser la liberté politique parce que « *la beauté y aura engendré la liberté morale et que la liberté morale donnera droit à la liberté civile et politique.* ». Ainsi, de même qu'il existe une évolution par laquelle l'homme va de l'état sensible à l'état raisonnable, il y a aussi une évolution de l'État : on passe de l'État de la nécessité à un État de la raison, qui est le but de toutes les sociétés. L'État esthétique sert d'intermédiaire entre les deux. L'éducation esthétique doit être mise en œuvre afin que l'homme accède d'abord à l'État esthétique, en tant qu'individu, comme espèce, et enfin en tant que citoyen.

C'est à partir de là que F. Schiller établit la solidarité entre esthétique, morale et politique : la seule façon d'avoir droit à la liberté consiste à agir en être moral, or c'est l'éducation esthétique qui donne à l'homme la faculté de le faire ; ce, parce que, grâce à l'éducation esthétique, l'homme aura des caractères ennoblis qui vont contrôler son instinct de violence. Grâce aux caractères esthétiques, l'État de la nécessité qui avait pour rôle d'empêcher les hommes de se battre deviendra inutile. Il va faire place à l'État de la raison au sein duquel les hommes agissent toujours noblement et sont autonomes au sens réel. En résumé, le perfectionnement de l'État suppose celui de l'individu. L'État de la raison, l'État de la liberté doit d'abord être inscrit dans les cœurs et les mœurs. Il exige des hommes et des caractères ennoblis par l'expérience de l'art et du beau. Le recours à l'esthétique, telle est la solution au problème politique que Schiller propose : il ne peut exister un État raisonnable et libre qu'à partir de cette façon d'humaniser les hommes. « *La liberté politique devient le cadeau ultime promis aux hommes quand ils se seront par une longue éducation esthétique rendus dignes de la recevoir.* ».

5.5 L'enjeu de l'éducation esthétique

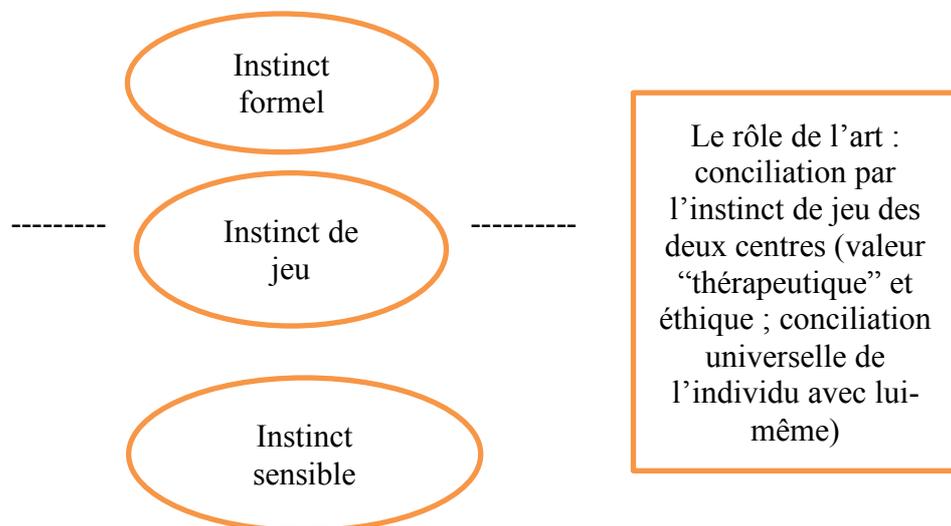
Comme nous le constatons, selon Schiller, on doit d'abord former les hommes à l'esthétique pour établir l'État raisonnable. L'on ne peut en effet faire progresser la société sans faire progresser les individus. Même si l'on parvenait à remplacer un État de la nécessité par un État de la raison, cela ne servirait à rien si les hommes raisonnables n'existaient pas encore. Il s'agit là d'une réforme intérieure qui doit être d'abord accomplie, elle est la tâche la plus urgente. Par conséquent, la mission la plus importante, qui détient la clé du problème politique, réside dans la réforme esthétique des caractères et des mœurs.

Il s'agit de faire naître chez les hommes la raison qui leur fait défaut, et que seule l'éducation esthétique peut engendrer. Cette éducation esthétique va « *abandonner le point de vue des résultats extérieurs et mécaniques pour se placer à celui de la formation intérieure de l'homme* ». Ensuite, l'homme va avoir accès à la vie spirituelle, puis, par le biais de la vie spirituelle il entrera dans la cité raisonnable.

Par conséquent, selon F. Schiller, la société ne peut être transformée peu à peu que par une rénovation intérieure. Ainsi, la liberté doit être le résultat et la conséquence de la culture,

on ne l'accordera aux hommes que lorsqu'ils seront devenus capables et dignes de vivre dans l'État de la raison. Ainsi, à partir de F. Schiller, l'art est devenu une activité suprême, une voie d'accès privilégiée à l'harmonie, à la vérité. On a désormais conscience que l'éducation esthétique ne doit plus être considérée comme un « complément » éducatif, parce qu'elle seule assure l'avènement de l'État de la raison au sein duquel règne la liberté civile et politique, et où les hommes sont véritablement libres.

En somme, d'après F. Schiller, la beauté a un pouvoir d'unification, et l'expérience du beau permet de réconcilier l'esprit et les sens. Ainsi, la vraie esthétique est fondée sur une humanité harmonieuse, forte et libre. En appliquant l'esthétique à l'éducation, on pourrait former des hommes libres et raisonnables, à force de réaliser leur unité humaine et de trouver un équilibre entre leur sensibilité et leur raison, sans sacrifier l'une à l'autre. C'est ainsi que nous construirons une société esthétique, une société apaisée où règnent la paix intérieure et la concorde sociale. On voit par là que la pensée politique de F. Schiller est dominée par l'idée de l'unité et de la totalité humaine. Entre le formel et le sensible, F. Schiller pose ainsi une instance médiatrice, qui harmonise les deux pôles précédents : l'instinct de jeu. Par conséquent, dans le système schillérien, les valeurs éducatives des arts sont définies selon une configuration tripolaire.



VI) Nietzsche : Apollon, Dionysos et l'esprit tragique

Dans sa *Naissance de la Tragédie*, Nietzsche reprend la dualité schopenhauerienne du monde comme représentation et volonté. Cette dualité prend alors pour noms Apollon et Dionysos. Il identifie donc le dionysien, en l'opposant à l'apollinien, et fait d'Apollon et de Dionysos deux principes « cosmologiques » et « anthropologiques » qui entrent en contradiction. Ce conflit entre Dionysos et Apollon est l'esprit tragique.

Tous deux incarnent deux « pulsions artistiques de la nature », « les forces artistiques qui jaillissent de la nature elles-mêmes sans la médiation de l'artiste humain. »³⁷³. Ce sont elles qui donnent naissance à deux mondes artistiques : le monde régi par le principe apollinien, celui des apparences, du stable et de l'unité, et celui dirigé par le principe dionysiaque, lieu de l'énergie, de la volonté bouillonnante, au-delà de toute représentation.

6.1 Le monde apollinien

Introduit dès les premières lignes de *La Naissance de la tragédie*, l'apollinien est caractérisé comme l'une des deux pulsions de la nature. Apollon est le dieu solaire, il représente le monde des phénomènes, des belles apparences produites dans le rêve, et l'image idéalisée. C'est la pulsion apollinienne qui crée le monde olympien où vivent les dieux grecs. Ces derniers sont des figures humaines idéalisées, et ils mènent une vie riche en belles formes et belles apparences, qui est le résultat de l'idéalisation de la vie humaine. Les images produites sous la pulsion apollinienne montrent la réflexion esthétique des Grecs, dans la mesure où ces derniers envisagent d'idéaliser la vie réelle à travers la figure d'Apollon et du monde olympien. Apollon les aide donc à construire un monde de belle apparence. Pourquoi ce besoin d'inventer un monde rêvé ?

³⁷³ NIETZSCHE F., *La naissance de la tragédie*, trad. B. Geneviève, Paris, Gallimard, 1986.

Selon F. Nietzsche, qui reprend une thématique de Schopenhauer, c'est parce que les Grecs se rendent compte que « l'unique fondement du monde »³⁷⁴ est « l'éternelle souffrance primitive »³⁷⁵, celle-ci est le manque d'unité, une séparation, qui nous fait songer au mythe des androgynes. Ils ne peuvent échapper à cette douleur inévitablement imposée par la vie, à moins de chercher une possibilité de neutraliser la puissance désespérante de la réalité. C'est pour cette raison qu'ils créent de belles images, de manière à pouvoir les regarder pour se consoler. Par conséquent, il existe une volonté d'éternisation au sein de l'apollinien. L'idée est que devant une belle apparence éternisée, l'homme devient un rêveur absorbé dans une contemplation sereine, il cesse à ce moment-là de lutter et de vouloir. Il n'a plus peur de la réalité douloureuse et mortelle et devient calme, sans désirs. « L'instinct qui créa l'art, pour en faire à la fois un complément, un accomplissement et un stimulant de la vie, est aussi à l'origine du monde olympien dans lequel la « volonté » hellénique s'est reflétée sous une forme transfigurée »³⁷⁶. Par conséquent, Apollon est considéré par Nietzsche comme « la personnification divine du principe d'individuation qui, lui seul, accomplit la fin depuis toujours atteinte de la réalité primitive, son repos dans l'apparence. »³⁷⁷. « Baume salubre » qui redonne l'image d'une unité et d'une stabilité, Apollon met l'homme en accord avec lui-même et avec toute existence. Cette confiance face à la vie douloureuse est « comme les roses fleurissent sur les ronces. »³⁷⁸.

6.2 Le monde dionysiaque

Dionysos est le dieu de la vigne, du vin, et de l'ivresse. Selon F. Nietzsche, l'ivresse est un sentiment de puissance à un très haut degré : « Le sentiment d'ivresse, correspondant en réalité à un surplus de force. L'état de plaisir que l'on nomme ivresse est très exactement un haut sentiment de puissance [...] »³⁷⁹. « Ainsi, la pulsion dionysiaque se caractérise par un mélange d'horreur et d'extase. Le dieu est du côté des forces fondamentales de l'existence, de l'instinct primitif et du fond de l'être. Nietzsche caractérise le dionysiaque comme un état de l'ivresse, particulièrement l'ivresse sexuelle qui lui permet d'entretenir un lien charnel avec la terre. Du fait de cette ivresse, l'homme perd son identité individuelle et se confond simultanément avec le monde.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 33.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 29.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 33.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 29.

³⁷⁹ *Ibid.*

L'art produit par l'ivresse possède la particularité de susciter à son tour l'ivresse et de déclencher un effet d'entraînement à la création : « toutes les choses distinctes, toutes les nuances, dans la mesure où elles rappellent les extrêmes intensifications de force que produit l'ivresse, réveillant en retour ce sentiment d'ivresse [...] l'effet des œuvres d'art est de susciter l'état dans lequel on crée de l'art, l'ivresse [...] »³⁸⁰.

Par conséquent, Apollon est le dieu de la stabilité formelle, du monde représenté où A. Schopenhauer désignait le principe d'individuation, des différences et des apparences fixant chaque chose du monde. Il incarne la mesure, la délimitation bien finie. En revanche, Dionysos représente, par opposition, la rupture des frontières, la démesure, la rupture de l'individuation, l'extase. Selon F. Nietzsche, la beauté et les arts plastiques s'identifient à Apollon, dans la mesure où les beaux-arts stabilisent les phénomènes en leur donnant une sorte d'éternité dans l'instant. En revanche, Dionysos et son ivresse désignent plutôt le sublime et l'art musical, ici, nous retrouvons le beau d'A. Schopenhauer, la contemplation des Idées.

À l'arrière-fond de la civilisation apollinienne de la belle mesure, se trouve la démesure sublime de la nature primitive de Dionysos. Cette démesure infinie qui se refuse à tout arraisonnement et incarne le principe du sublime est célébrée dans la pensée nietzschéenne. Il « ne cherche plus à neutraliser la puissance de la nature sur l'homme par l'ordre de la raison et de la morale, [...], mais [affirme] une pensée qui rompt radicalement avec la maîtrise de la raison pour revaloriser la puissance de la nature. »³⁸¹.

6.3 La tension entre deux mondes

Ainsi, F. Nietzsche distingue le monde d'Apollon de celui de Dionysos. Pourtant, il indique en même temps qu'entre les deux, il existe un tiers qui assure l'existence des deux mondes : il s'agit de la tension entre eux. Cette tension permet de maintenir leur antagonisme et fait en sorte que les deux entités se complètent mutuellement : « ces deux inspirations [Dionysos et Apollon] si différentes suivent un chemin parallèle ; le plus souvent en conflit

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Cité par G. Boudinet dans *Arts, cultures et valeurs éducatives* : GEISENHANSLÛKE, A., Le sublime chez Nietzsche, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 52.

ouvert, elles se provoquent mutuellement à des productions toujours plus vigoureuses pour y perpétuer le conflit de leur opposition »³⁸², et en même temps, ils « apparaissent unis et engendrent dans cette conjonction l'œuvre d'art à la fois dionysiaque et apollinienne : la tragédie attique. »³⁸³. Ainsi, cette tension est parfaitement incarnée par la tragédie.

D'après F. Nietzsche, la tragédie se fonde sur la mise en scène du conflit entre Apollon et Dionysos. Cet art est né du chœur, qui originellement représente le groupe des satyres célébrant le culte de Dionysos. Pendant la représentation, l'homme dionysiaque, emporté par les chants et les danses des fêtes en l'honneur de Dionysos, perd son identité individuelle dans l'extase. Par conséquent, la tragédie est « comme la manifestation et la transposition en images des états dionysiaques, comme la symbolisation visible de la musique, comme le monde de rêve que suscite l'ivresse dionysiaque. ». Apollon correspond, quant à lui, à la part rationnelle du théâtre, la logique de l'intrigue, les paroles, la permanence formelle. Par une tension contradictoire, le dionysiaque et l'apollinien sont unis en luttant l'un contre l'autre dans la tragédie à travers la musique et la représentation théâtrale. À force de détruire l'individualité et la conscience, l'art dionysiaque permet à l'homme de découvrir ainsi une volonté unique et éternelle derrière la naissance et la mort des phénomènes individuels. Une fois que l'homme atteint cet état, il va se libérer de la douleur et oublier l'absurdité imposée par la réalité. Inversement, Apollon lui procure une séduisante stabilité qui compense le vestige dionysiaque. Ainsi, la tragédie présente le conflit entre Dionysos et Apollon, conflit qui annonce celui de l'inconscient et de la conscience, et qui définit toute la fonction anthropologique et éducative du théâtre : un miroir qui renvoie au spectateur ses propres conflits internes. Apollon et Dionysos, ensemble, donnent accès au fondement ultime du monde, que F. Nietzsche va thématiquer en le désignant comme la volonté de puissance.

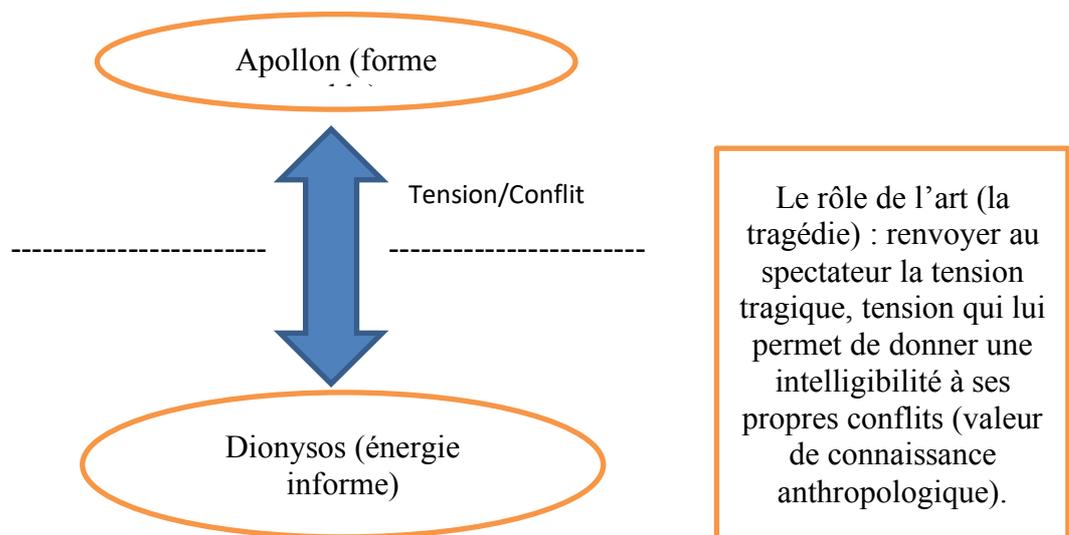
Cette découverte du dionysiaque en conflit avec Apollon fonde l'interprétation esthétique de la vie. Cette dernière offre à l'homme une nouvelle vision du monde qui n'aboutit pas à la condamnation de la vie, mais, au contraire, à son affirmation. La tragédie, ainsi que la tension qu'elle renferme, permettent à l'homme de trouver le sens de son existence. Comme l'explique F. Nietzsche : la tragédie est « la connaissance fondamentale de l'unité de tout ce qui est présent, la conception de l'individuation comme cause originelle du mal et cette idée, enfin,

³⁸² NIETZSCHE F., *op.cit.*, p.17.

³⁸³ *Ibid.*

que l'art est ce qui représente l'espoir d'une future destruction des frontières de l'individuation et le pressentiment joyeux de l'unité restaurée. ». L'homme donne ainsi une intelligibilité aux conflits qui le fondent. C'est ainsi qu'il se transcende pour devenir un surhomme. Il s'agit là de l'homme qui fait de sa vie une œuvre d'art.

Par conséquent, la tragédie et la tension contradictoire qu'elle renferme donnent à l'homme la force de vivre. Elles lui permettent de trouver une justification, qui est à chercher dans l'art et l'expérience esthétique, de sa souffrance et son destin tragique. C'est pour cette raison que Nietzsche appelle au maintien des deux pôles et de leur tension dans une lutte éternelle. C'est par cette lutte éternelle, qui prend l'art comme arme, que l'homme donne une réponse à son existence, « car l'existence et le monde ne sont éternellement justifiés que dans la mesure où ils sont un phénomène esthétique. »³⁸⁴.



³⁸⁴ *Ibid.*

Chapitre VI

Les valeurs éducatives des arts lors de la réforme républicaine en Chine

La conception de l'esthétique a été introduite pour la première fois en Chine par ses intellectuels modernes pendant la période républicaine (1910-1949). Après un siècle et demi de stabilité, le pouvoir de la dynastie Qing (1644-1912) commença à donner des signes de fatigue vers la fin du XVIIIe siècle. On vit apparaître, dès la fin des Ming (1368-1644), une mutation intellectuelle sans précédent avec l'émergence d'un esprit critique. À cette époque, les Chinois, confrontés à un autre schéma d'organisation du monde, furent contraints d'admettre que leur pays n'était ni la totalité, ni le centre du monde. Confrontés au défi occidental, les intellectuels chinois se trouvèrent mis en demeure de reconsidérer l'ensemble de leur propre tradition culturelle, à commencer par ses sources même, que sont le confucianisme et le taoïsme. Ainsi, ils se donnèrent pour mission de la réformer, en s'inspirant de la culture occidentale. Ils ont constaté qu'en Occident, l'on accordait une grande importance à l'éducation esthétique. Ainsi, les valeurs des arts dans l'éducation ont été considérées par eux comme des valeurs avancées. De ce fait, ils allaient surtout étudier les théories esthétiques des philosophes allemands que l'on a présentées dans la partie précédente, du fait de leur influence et de l'avancée de leurs théories dans ce domaine à cette époque. Nous pouvons essayer de discerner, à travers les théories établies par ces intellectuels, le système qu'ils ont conçu pour définir les valeurs des arts, ainsi que les influences sur ce point à la fois issues de la philosophie chinoise classique et de la philosophie esthétique occidentale du XVIIIe siècle.

I) Contexte historique

1.1 La diffusion des peintures religieuses occidentales pendant la dynastie Ming et la dynastie Qing

L'éducation esthétique chinoise moderne a commencé véritablement au moment où l'art de Renaissance a été introduit en Chine vers la dernière période de la dynastie Ming (1368-1644) par les prêcheurs occidentaux qui sont venus en Chine. C'est d'abord grâce aux peintures religieuses apportées par ces derniers que les Chinois ont vu pour de vrai les peintures à l'huile occidentales. Ainsi, l'art occidental, marqué par une scientificité stricte qui s'incarne dans le domaine du clair-obscur, de l'anatomie, de la perspective et des couleurs, a commencé à attirer l'attention des Chinois et à leur ouvrir de nouveaux horizons sur l'art. Les artistes chinois de cette époque ont eu tendance à faire la comparaison entre l'art chinois et l'art occidental. Certains d'entre eux ont manifesté une grande admiration pour la peinture à l'huile en raison de son authenticité. D'autres, en revanche, ont adopté une attitude critique, parce que, selon eux, la peinture à l'huile attirait tellement l'attention sur la forme qu'elle n'était plus capable de représenter le fond des choses.

Les activités des prêcheurs en Chine ont changé avec l'arrivée de la dynastie Qing (1644-1912). Ils sont désormais chargés de créer des peintures pour la cour au service de l'empereur. Du fait que ce dernier manifestait un grand intérêt pour l'art de l'Occident, et non envers leur religion, ces prêcheurs purent donner la mesure de leur talent pictural. Selon ce qui est noté dans les archives de cette époque, l'empereur a demandé à certains artistes chinois, ainsi qu'à leurs élèves, d'apprendre la peinture à l'huile auprès de ces prêcheurs. Étant donné que toutes ces peintures furent créées dans le but de satisfaire les besoins de l'empereur, pendant le processus de la création, ces peintres ont pris uniquement en considération le goût des empereurs en respectant scrupuleusement les concepts traditionnels de l'art occidental. Par conséquent, le respect des règles et des traditions occupait toujours une place significative à ce moment-là. Pourtant, ce qui changeait, c'est que les étudiants pouvaient avoir un contact direct avec les peintres occidentaux afin d'apprendre leur méthode de création. Même si la création

de peinture à l'huile était contrôlée par la cour, leurs différentes méthodes de création se répandaient petit à petit en Chine, et de plus en plus de gens commençaient à l'accepter.

C'est à cette époque qu'eut lieu un événement très important : l'ouverture d'une usine de l'art rattachée à l'Orphelinat Tushanwan de Xujiahui à Shanghai. Cette usine de l'art fut la première organisation, de l'histoire chinoise, établie dans l'objectif d'enseigner l'art occidental. Son directeur, Lu Bodu, était un prêcheur chinois. À ce moment-là, les activités du Christianisme devenaient de plus en plus actives à Shanghai, l'on manquait de produits de propagande qui étaient en général transportés depuis les pays occidentaux. C'est donc dans le but de répondre à cette demande que l'on a fondé cette usine. À partir de l'âge de 13 ans, les orphelins devaient se rendre à l'usine et commencer à apprendre la peinture et la sculpture. Les matières enseignées étaient l'aquarelle, l'esquisse, le dessin au fusain, la peinture à l'huile, dont le thème principal était religieux, de façon à propager le christianisme. Étant donné que les élèves étaient formés pour acquérir du talent dans le domaine de la peinture religieuse, ils n'étaient pas vraiment libres dans leur production. En un mot, on pourrait dire que cette usine était le berceau de la peinture occidentale en Chine.

À travers les faits que l'on a abordés ci-dessus, l'on peut constater que, depuis l'arrivée des prêcheurs en Chine à partir de la dynastie Ming, l'art occidental a exercé une influence de plus en plus importante grâce à sa diffusion dans la cour, les églises et parmi le peuple. Mais, il faut attendre jusqu'à la période entre 1919 et 1949 (de la chute des Qing à la République Populaire), pour que ce phénomène atteigne son point culminant et que l'histoire de l'éducation esthétique chinoise soit changée.

1.2 La fondation de l'esthétique républicaine

Les années entre 1919 et 1949 ont constitué une période cruciale dans l'histoire de l'éducation esthétique chinoise. C'est, en effet, pendant cette époque-là que s'est formée l'esthétique républicaine, dont l'une des caractéristiques était d'accorder une fonction réformatrice à l'art, ce qui allait changer complètement l'esprit de l'éducation esthétique en Chine.

Au début des années 1900, vers la fin de la dynastie Qing, la Chine était, semble-t-il, dirigée par un gouvernement corrompu et incompetent, ses dirigeants ne s'intéressaient qu'à

leurs propres biens et laissaient de côté les intérêts de leur peuple. Dans toute la Chine, de plus en plus de gens commençaient à crier à l'injustice. Face à cette situation, les intellectuels chinois, qui se rendaient compte que l'on ne pouvait rien attendre de la part du gouvernement, devinrent les premiers à lancer les mouvements révolutionnaires. À partir de là, plusieurs mouvements insurrectionnels ont vu le jour. Ils ne visaient pas uniquement à réformer le pays, mais aussi à changer l'ordre social et à fonder une république, en garantissant notamment les droits de la majorité han jusque-là dominée par la minorité mandchoue, à laquelle appartenait la dynastie Qing. Les deux mouvements les plus influents parmi eux furent la révolution républicaine de 1911 et le mouvement moderniste du 4 mai 1919.

1.2.1 La révolution républicaine de 1911 (la révolution de Xinhai)

En 1905, des notables décidèrent de construire avec leurs propres fonds des voies de chemin de fer en Chine ; or, en mai 1911, les autorités impériales décrétèrent la nationalisation de voies de celles-ci. Les indemnités proposées à ces notables leur parurent insuffisantes. Par conséquent, ils créèrent une ligue afin de protéger les chemins de fer. Mais, ces manifestations provoquèrent l'arrestation de leurs dirigeants, suivie par d'autres manifestations qui réclamaient la libération de ces derniers. Le gouvernement exécuta une série de répressions qui ont fait plusieurs victimes chez les manifestants. De ce fait, les sympathisants révolutionnaires étaient de plus en plus nombreux.

Le 10 octobre, à Wuhan, les manifestants déclenchèrent un soulèvement armé et réussirent à prendre le contrôle de la ville dès le lendemain. Durant les semaines qui ont suivi, plusieurs provinces chinoises ont proclamé leur indépendance. Après quelques troubles, le gouvernement impérial et les révolutionnaires se sont mis d'accord sur l'élection d'un président. Le 29 décembre, Sun Zhongshan fut élu en recevant les suffrages de 16 provinces sur 17.

Le premier janvier 1912, Sun Zhongshan proclama la République de Chine.

Pour résumer, ce mouvement politique aboutit au renversement de la dynastie Qing après 268 ans de règne. Le système impérial qui gouvernait la Chine depuis des millénaires disparaissait, pour laisser place à la République de Chine.

1.2.2 Le mouvement moderniste du 4 mai

Le mouvement du 4 mai désigne un mouvement nationaliste chinois, principalement dirigé contre les prétentions du Japon sur la Chine, qui débuta le 4 mai 1919.

En 1917, la République de Chine, établie à la suite de la révolution républicaine de 1911, est entrée en guerre avec les Alliés contre l'Allemagne. En cas de victoire des Alliés, la Chine escomptait récupérer la souveraineté sur la partie du territoire du Shandong sous contrôle de l'Allemagne. Pourtant, en 1919, à la conférence de paix de Paris qui aboutit au traité de Versailles, les Alliés attribuèrent ces territoires au Japon.

En Chine, cette décision provoqua immédiatement l'indignation populaire : des centaines de groupes, depuis les villes de Chine et les communautés chinoises d'outre-mer, envoyèrent à Paris des télégrammes de protestation.

Le 4 mai 1919, 3000 étudiants se réunirent pour manifester à Pékin, devant la porte Tiananmen, et diffusèrent un manifeste proclamant : « Le territoire de la Chine peut être conquis, mais il ne peut être donné ! Les Chinois peuvent être tués, mais ils ne veulent pas être soumis ! Notre pays risque sa perte ! Citoyens, mobilisez-vous ! ». La manifestation des étudiants entraîna une vague de réactions nationalistes à travers la Chine. Guidés par de jeunes intellectuels progressistes, les étudiants dénonçaient également le poids des traditions, le pouvoir des mandarins et l'oppression des femmes. Ils réclamaient ainsi l'avènement de la modernité et se montraient favorables aux nouvelles sciences.

Le mouvement du 4 mai a eu pour effet d'empêcher le gouvernement chinois de signer le traité de Versailles. Il allait faire naître le mouvement de la nouvelle culture, qui a existé plus tard, entre 1915 et 1921.

Par conséquent, à la suite d'une série de mouvements dont les deux précédents étaient emblématiques, on a vu émerger au sein du peuple chinois une conscience patriotique et, en même temps, une volonté d'abolir le régime impérial existant qui semblait être un lourd fardeau pour le pays et le peuple. Sous ce régime, la société chinoise était perçue comme marquée par la décadence, la déréliction morale et des mentalités arriérées. Face à cette situation, les

intellectuels modernistes lancèrent un appel pour réformer la société en promouvant un gouvernement démocratique. Pour ce faire, l'on proposait de prendre des leçons de l'Occident.

1.3 La supériorité présumée de la culture occidentale

À cette époque-là, l'Occident, avec ses avancées dans les domaines technique, militaire, économique et politique, triomphait devant l'autre partie du monde. Le constat que la civilisation chinoise était arrivée à son terme s'accrut face à ce triomphe. De ce fait, en Chine, l'on considérait la civilisation occidentale, caractérisée par le matérialisme, comme étant supérieure à celle de la Chine. On estimait que l'une des causes majeures du sous-développement de la Chine était le manque de respect accordé aux savoirs techniques et scientifiques, et qu'il s'agissait là d'un effet dû au Rite d'ordre confucéen. Dans la pensée confucéenne, il existe en effet une importance tellement grande accordée aux relations harmonieuses entre les gens et au respect pour les maîtres, qu'elle a été considérée comme opposée à la concurrence et l'innovation et que ses conceptions ont fini par avoir un sens plutôt péjoratif pour le peuple chinois. Selon la logique confucéenne, la concurrence constitue en effet un élément provocateur qui risque de détruire l'harmonie et l'innovation est donc jugée comme une sorte de manque de respect à l'égard des aînés, puisque créer de nouvelles choses annonce indirectement que celles des autres sont démodées. Certains intellectuels en déduisirent que c'était pour cette raison que la Chine cessait de progresser et s'engageait peu à peu sur la voie du déclin depuis les siècles passés jusqu'à l'époque actuelle.

Ainsi, le Rite d'ordre confucéen fut dès lors considéré par certains comme un symbole de l'ancienne société jugée décadente. On voulait passer à une nouvelle civilisation moderne, censée être capable de remédier aux problèmes au sein de la société chinoise actuelle, de garantir la modernisation et la renaissance du monde chinois. Cet objectif ne pouvait être réalisé qu'en s'inspirant des signes de la modernité qui appartenaient en propre aux nations développées.

En Chine la réorganisation culturelle a donc reposé sur cette croyance en la supériorité du modèle occidental. La modernité chinoise apparaîtra comme l'adaptation des méthodes et institutions occidentales.

Parmi tous les facteurs qui favorisent l'essor de la civilisation occidentale, les intellectuels modernistes considèrent l'art comme étant l'un des plus essentiels. À leurs yeux, l'art constitue le principal moteur du progrès occidental, parce qu'il peut avoir une grande influence sur l'esprit des gens. Le progrès d'une nation repose non seulement sur le plan matériel, mais aussi sur celui spirituel. Et c'est principalement à l'art que l'on attribue cette fonction. Par conséquent, il apparaît aux intellectuels chinois comme l'agent du développement matériel et spirituel. Si l'on cherche une nouvelle idéologie moderniste capable d'assurer une cohésion sociale aussi forte que celle portée jusqu'alors par le Rite confucéen, l'art apparaît comme la solution de remplacement.

Il s'avère donc nécessaire d'appliquer l'art dans la réforme, dans les formations d'un nouvel esprit, c'est-à-dire dans les institutions formatrices des mentalités, en particulier dans les domaines de l'éducation et de l'enseignement. Il en résulte que l'éducation esthétique va porter un enjeu déterminant, afin de modifier durablement le système des valeurs de la Chine de cette époque-là.

II) L'occidentalisation de l'éducation artistique chinoise

Ainsi, l'éducation artistique chinoise va être marquée par le désir de changer certaines références traditionnelles et d'introduire des éléments issus de l'éducation esthétique occidentale. Dans la pratique, cette réforme de l'éducation artistique s'incarne dans un premier temps comme l'occidentalisation de l'art chinois.

Comme on l'a déjà indiqué précédemment, certains intellectuels chinois de cette époque considèrent que l'art chinois est fragile face à celui d'Occident. Désormais, on va occidentaliser l'art chinois afin de lutter contre l'ordre confucéen, qui est considéré comme le symbole de l'ancienne société. Présumée garantir le progrès économique, scientifique et moral de la nouvelle société, une vague d'occidentalisation de l'art chinois verra le jour. Pourtant, à quel

point doit-on occidentaliser l'art chinois ? Telle est la question à propos de laquelle divergent les opinions. Dans son livre intitulé *50 ans d'esthétique moderne chinoise*, Eric Janicot propose de classer cette dernière en trois catégories :

2.1 Le radicalisme

Les intellectuels de ce groupe proposent d'abandonner complètement les valeurs traditionnelles de l'art chinois et de les remplacer par celles de l'Occident. On prône l'idée que le réalisme occidental est une meilleure façon de représenter le monde. Les peintres ne peuvent mettre en jeu leur talent que s'ils peignent des œuvres réalistes. L'un des représentants de ce courant est Chen Duxiu (1879-1942). Occidentaliste convaincu, il a fondé, après la révolution de 1911, une revue d'orientation politique et littéraire sous le nom de *Nouvelle Jeunesse* en 1915. Cette revue défend l'idée d'un rejet du système des valeurs traditionnellement confucéennes, en faveur d'une nouvelle orientation vers l'égalité et les droits de l'homme. Cette revue avait la particularité de porter un sous-titre en français, *La jeunesse* et fut diffusée jusqu'en 1926. C'est dans ses pages qu'ont été publiés, d'une part, un manifeste très connu appelant à l'abandon du chinois littéraire, d'autre part, la première œuvre en chinois vernaculaire de la littérature moderne. À cette même époque, se sont même élevées des voix demandant l'abolition complète des caractères chinois, en faveur de ceux alphabétiques.

En outre, Chen Duxiu écrivit dans un article publié en 1916 : « *Les Occidentaux mettent l'accent sur les valeurs de l'individu. Tandis que les pays orientaux accordent plus d'importance aux valeurs collectives.* ». Selon lui, les valeurs figurant dans la culture occidentale et celles de la culture chinoise sont au fond très différentes ; par conséquent, le moyen le plus efficace pour réformer la Chine jugée arriérée et superstitieuse, consistait à changer radicalement ses valeurs en les remplaçant par celles de l'autre : la démocratie et la science.

En art, on prône l'idée qu'il faut substituer complètement l'art occidental à l'art chinois, plus précisément, introduire les peintures occidentales, dont le critère décisif est considéré comme la « ressemblance formelle ». L'on constate dans l'art occidental, qu'il s'agisse de la sculpture ou de la peinture, une ressemblance entre les objets représentés et les œuvres artistiques. Héritage de la mimésis, elle est due à l'application des méthodes de la perspective et de l'anatomie développées grâce aux sciences. Par conséquent, dans l'optique d'une réforme

de l'art chinois, à l'instar du modèle occidental, on a l'intention d'apprendre les méthodes de figuration, en se focalisant davantage sur l'imitation et la représentation des objets réels dans la vie quotidienne. L'on vise à former des étudiants qui maîtrisent l'esquisse, la peinture à vif ou la peinture à l'huile, c'est-à-dire les méthodes scientifiques, de sorte qu'ils puissent acquérir une nouvelle façon de voir le monde, jugée scientifique, précise et rationnelle. L'on pense que, de cette façon, on va réussir à développer l'esprit scientifique et moderne chez les étudiants. Et c'est ainsi qu'ils vont s'affranchir du carcan de traditions jugées rétrogrades et devenir des hommes capables de changer le destin du pays.

2.2 Le conservatisme

Comme son nom l'indique, les chercheurs de ce groupe adoptent une position de défense des valeurs traditionnelles, en particulier de celles de la pensée confucéenne. Cela montre bien que le rejet de la pensée traditionnelle pose en même temps problème. D'après eux, la mission la plus importante dans la réforme de l'art chinois est de restaurer et maintenir les valeurs traditionnelles, parce que ce sont elles qui forment l'identité culturelle. Si on les perd, l'art chinois ne sera plus l'art chinois. On ne doit guère se laisser influencer par les valeurs occidentales afin de garder la pureté de notre culture, parce que le critère décisif sur lequel se construit l'art chinois est tout différent de celui de l'Occident. On appelle ce critère la « vitalité du rythme spirituel ».

Dans la partie précédente, l'on a présenté les pensées de quelques grands philosophes chinois à propos des arts. L'on peut constater que dans les théories de certains parmi eux, tels que Lao zi, Zhuang zi, Meng zi et Xun zi, figure le concept de « souffle ». Chez Lao zi et Zhuang zi, ce mot « souffle » désigne le souffle originel (le Qi), venant de l'univers et donnant la vie aux œuvres. Il s'agit d'une substance qui existe avant tous les êtres, engendre tous les êtres et est indépendante de tous les êtres, il est le fondement de l'univers. En revanche, chez Meng zi et Xun zi, le mot « souffle » désigne plutôt le souffle vital, qui constitue la nature de l'être humain. Ce concept de « souffle » constitue un critère artistique très important dans la culture chinoise. Dans l'art chinois, l'œuvre réussie est celle qui saisit le « souffle », le rythme spirituel. L'enjeu d'une peinture habitée par le rythme spirituel réside dans ses vertus spirituelles capables d'assurer le salut de l'individu. C'est du génie antique qu'elle hérite cette base.

Par conséquent, c'est ce « rythme spirituel » qui génère la création artistique chinoise. Il est fort différent de la « ressemblance formelle » traduite par l'art occidental et n'est pas attaché à la mimésis, objet supposé de la peinture occidentale. En un mot, dans les deux formes de l'art, les appréciations respectives du monde saisies dans les formes sont opposées. « *Allusive, l'esthétique chinoise relève de la spiritualité. Descriptive, l'esthétique occidentale relève de l'empirie.* »³⁸⁵. Ainsi, la première est spirituelle et la seconde matérielle.

Les intellectuels du conservatisme pensent que la peinture chinoise est le fruit de l'expression de l'esprit dans ses dimensions intellectuelles, spirituelles et morales ainsi que d'une personnalité. Pendant ce processus, l'œuvre est imprégnée des vertus spirituelles de l'artiste. Ce déclenchement du rythme spirituel n'obéit à aucune règle, parce que le véritable peintre se désintéresse de la représentation fidèle des choses. Il ne s'attache pas à l'aspect extérieur des phénomènes, mais à l'expression inspirée de leur réalité intérieure. Selon ces intellectuels conservateurs, du fait que la peinture occidentale accorde trop d'attention à l'aspect technique, il en résulte que l'on ne peut porter un jugement que sur le rendu de la ressemblance formelle, mais, une peinture dénuée de rythme spirituel est incapable de susciter un sentiment noble.

Ainsi, dans ce courant, l'on s'appuie sur une présumée supériorité de l'art chinois, en gardant l'idée que la création artistique se situe au-delà de la fidélité au réel, aux règles et aux méthodes.

2.3 Le fusionnisme

Outre les intellectuels qui soutiennent le radicalisme et le conservatisme, il existe également un groupe d'intellectuels modernistes qui soutiennent l'idée de fusionner les valeurs de l'art chinois et celles de l'Occident, afin tout à la fois de conserver la quintessence de la culture chinoise et de réformer l'art chinois. D'après eux, il existe un lien entre le matérialisme et le réalisme dans le développement occidental. Pour tirer les leçons du modèle occidental, il est nécessaire d'unir la science et l'art comme le font les Occidentaux. Pourtant, pendant ce processus, l'on ne doit pas abandonner les valeurs propres à l'art chinois, mais seulement les perfectionner.

³⁸⁵ JANICOT E., *50 ans d'esthétique moderne chinoise*, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 61.

En résumé, selon ces intellectuels, il faut perfectionner l'art chinois à l'instar de l'art occidental, sans nier totalement ses propres valeurs. C'est surtout dans leurs théories que l'on constate la confrontation des pensées des deux cultures. D'ailleurs, certains intellectuels de ce courant ont notamment exercé une influence considérable sur la réforme de l'art et de l'éducation esthétique à cette époque. Par conséquent, dans la partie suivante, nous allons nous focaliser sur les théories de certains philosophes de ce courant afin de discerner les influences exercées par l'esthétique occidentale sur l'esthétique chinoise moderne.

III) Les pensées esthétiques dans le fusionnisme

3.1 Liang Qichao

Liang Qichao (1873-1928) est un universitaire, journaliste, philosophe et réformiste. Il passa le diplôme provincial des examens impériaux (*Xiucai*) à 11 ans. En 1884, il commença à se préparer pour les examens gouvernementaux traditionnels. À 16 ans, il passa le *Juren*, second degré des examens provinciaux. En 1890, Liang échoua au *Jinshi* à Pékin, à cause des idées hétérodoxes qui apparaissaient dans sa copie. Plus tard, inspiré par l'ouvrage *Information sur le globe*, Liang commença à s'intéresser aux idéologies occidentales, qui allaient alimenter son intérêt pour la réforme de la Chine. Ses écrits ont inspiré les intellectuels chinois pendant la période républicaine. Il portait un grand intérêt à l'éducation esthétique, ses œuvres consacrées à ce domaine ont eu une grande influence sur l'histoire de l'éducation esthétique en Chine. Ayant pour objectif d'émanciper l'esprit du peuple chinois à cette époque, il proposa d'introduire l'art occidental et de l'assimiler à l'art chinois. Les théories de Liang Qichao sur l'art et l'éducation esthétique ont eu un grand retentissement.

3.1.1 Le goût du beau

Les théories esthétiques de Liang Qichao étaient très influencées par les théories esthétiques occidentales, surtout celles de Kant. Il éprouvait une si grande admiration pour Kant, qu'il appelait celui-ci « le plus grand philosophe des temps modernes ». Ces influences se manifestent dans les aspects suivants :

D'abord, à la différence des philosophes traditionnels chinois qui n'annoncent pas explicitement leur conception du beau, Liang Qichao parle du Beau et attribue à celui-ci une place très élevée dans la vie sociale des hommes. Il explique : « *Je suis convaincu que le beau est un élément important dans la vie, et même l'élément le plus important. Si on enlève le beau de notre vie, je crains qu'on ne puisse plus vivre à l'aise, et même ne puisse plus vivre du tout.* »³⁸⁶

Le beau est l'élément le plus important de la vie humaine, selon Liang Qichao, ce qui représente un nouveau point de vue dans l'histoire de l'esthétique chinoise. Alors pourquoi le beau occupe-t-il une telle place dans notre vie ? Parce qu'il est capable de nous offrir le plaisir esthétique, qualifié par Liang Qichao de « goût ».

Ce concept de « goût » constitue le noyau de la pensée esthétique de Liang Qichao. Il considère le « goût » comme l'élément le plus essentiel dans l'esthétique et même dans la vie. Selon lui, les activités psychologiques des hommes sont principalement déterminées par leurs désirs. Une fois que leurs désirs physiques sont satisfaits, les hommes ont donc besoin du jeu et du divertissement pour satisfaire leurs besoins spirituels. Il définit ces jeux et divertissements comme le « goût » esthétique. Il précise : « *Le goût est la source de toutes les activités. Si le goût s'épuise, les activités vont s'arrêter dans la suite. S'il n'y a plus les combustibles dans la machine, quelque grande qu'elle soit, la machine va tomber en panne. Et après, elle va encore se rouiller et produit des substances toxiques. Lorsque les êtres humains perdent le goût, à vrai dire, ils vont vivre dans ce monde comme un mort qui marche. Quand toute la société est comme ça, ce serait une société malade, qui est condamnée à mort.* »³⁸⁷. Le goût est donc la force qui guide la vie, « *la force motrice de notre vie* »³⁸⁸. Liang Qichao déclare que sa philosophie de la vie est la philosophie du goût : « *S'il y a quelqu'un qui me demande en quelle doctrine je crois, je vais répondre : en la doctrine du goût. Si quelqu'un me demande sur quoi je fonde ma vie, je vais répondre : sur le goût.* »³⁸⁹.

Toutefois, tous les goûts ne sont pas dignes d'être développés, parce qu'il existe une distinction entre le goût supérieur et le goût inférieur :

³⁸⁶ LIANG Q., *La chambre Yinbing*, Zhonghuashuju, 1998, chapitre XXXVIII, L'art et la vie.

³⁸⁷ *Ibid.*, chapitre XXXVIII, L'éducation du goût et le goût de l'éducation.

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*

« C'est vrai qu'une fois qu'on le [le goût] perd, notre vie n'a plus de sens. Mais les natures des goûts ne sont pas pareilles et pas forcément bonnes non plus. Prenons comme exemple l'intérêt pour le jeu d'argent et la prostitution, n'est-ce pas également une sorte de goût ? Mais du point de vue éducatif, la nature de ce goût n'est certainement pas bien. [...] En général, lorsque c'est un goût qu'il faut cacher aux autres, ou qu'on obtient au prix des peines des autres, ou qui nous cause des ennuis de temps en temps, il s'agit dans ce cas-là d'un goût inférieur. Au sens strict, cela ne peut même pas être considéré comme un goût. Donc, pour ceux qui prennent le goût comme doctrine, on ne l'admet absolument pas. Dans son enfance et sa jeunesse, les goûts d'un homme pour les différentes choses sont les plus forts. Si l'on ne l'aide pas à développer les goûts supérieurs à ce moment-là, il risque de tomber dans les goûts inférieurs. »³⁹⁰

Par conséquent, le goût prôné par Liang Qichao est uniquement le goût supérieur. D'après lui, « l'objectif ultime de l'éducation consiste à réveiller le goût supérieur chez les hommes », afin d'éliminer le goût vulgaire, mauvais et vicieux.

Il en va ainsi de même pour l'éducation esthétique. « *La nature et la fonction de l'esthétique résident dans le "goût"*. »³⁹¹. Pour ce faire, on aspire à esthétiser les sentiments, à l'aide des arts. En effet, selon Liang Qichao, l'éducation du goût peut être considérée comme l'éducation des sentiments, selon une perspective pour ainsi dire "éthique" qui vise un sentiment supérieur, que Liang Qichao qualifie de noble et beau.

« Ainsi, depuis l'antiquité, les grands pédagogues et les grands théologiens accordent une très grande attention à la culture des sentiments. Plus précisément, ils mettent l'éducation du sentiment en première place. L'objectif de l'éducation du sentiment est de développer pleinement l'aspect noble et beau du sentiment. »³⁹²

Le sentiment, parce qu'il mobilise les affects de l'homme, en deçà et au-delà de la connaissance, devient le pivot de l'éducation.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*, chapitre XXXXIII, Les poèmes de la période ultérieure de la dynastie Qing.

³⁹² *Ibid.*

« Lorsqu'on éduque quelqu'un en s'appuyant sur sa capacité de compréhension, on peut tout au plus lui faire savoir ce qu'il faut faire et comment le faire. Mais s'il va le faire ou non, cela ne dépend pas de notre éducation, c'est son propre choix. Parfois, plus il comprend, moins il fait. Mais si on les éduque en soulevant leur sentiment, c'est comme si un aimant attirait le fer. Plus la force attractive de l'aimant est forte, plus le fer va être attiré, rien ne peut y échapper. Par conséquent, le sentiment est une substance hypnotique, il est la force motrice de toutes les activités humaines. »³⁹³

3.1.2 L'art pour cultiver les sentiments

Liang Qichao fait ensuite appel aux arts afin de cultiver les sentiments : « *L'instrument tranchant de l'éducation du sentiment est l'art. La musique, la peinture et la littérature, ces trois outils ont accès au secret du sentiment.* »³⁹⁴. Les activités de création et d'appréciation impliquées dans l'art sont capables d'éveiller l'instinct esthétique chez les hommes, ce qui leur permet de saisir les sentiments toujours éphémères, et d'apprécier la beauté de la vie dans sa permanence :

« *L'instinct esthétique, c'est ce que possède chacun d'entre nous. Mais si l'on n'utilise pas régulièrement nos organes sensoriels, ou ne les utilise pas du tout, ils vont devenir obtus. Lorsque quelqu'un est obtus, il devient futile ; lorsqu'un peuple est obtus, il devient futile aussi. La fonction de l'art est de nous faire sortir de cet état obtus, et de nous transformer de nouveau en quelqu'un d'intéressant. En d'autres termes, il s'agit de rétablir les goûts esthétiques et rendre ce qui est futile intéressant. Une fois qu'on comprend ce principe, on va comprendre à quel point l'art est important dans notre culture.* »³⁹⁵

C'est ainsi un aspect politique qui est conféré à l'éducation artistique. Or, cet objectif est favorisé par trois aspects principaux alors reconnus aux œuvres d'art.

Premièrement, la relation avec l'œuvre constitue un émerveillement dont la trace est conservée dans notre mémoire. La remémoration de ce "stock" mnésique, rendue possible par l'éducation artistique, équipe le sujet pour toute sa vie, en lui permettant d'affronter la dureté des contingences matérielles et des difficultés qu'il sera appelé à rencontrer. Grâce à l'éducation

³⁹³ *Ibid.*, chapitre XXXVII, Les sentiments dans les textes rimés chinois.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*, chapitre XXXVIII, L'art et la vie.

artistique qu'il aura reçue, il pourra toujours, en cas de difficultés, oublier ou résister, en éprouvant le sentiment de la beauté. Or, ce sentiment sera appliqué à l'environnement, à la nature. Liang Qichao parle ainsi de "beauté naturelle". Ici, l'on répète l'expérience intériorisée du beau en l'appliquant à son environnement, à la nature. On cherche ce qui peut être beau, en réactualisant une expérience passée, dans le monde environnant. Pourvu que l'on puisse admirer la beauté pendant même un instant, on parviendra à oublier tous les ennuis. Si plus tard, l'on arrive encore à faire réapparaître de temps en temps ces scènes dans notre esprit, on pourra ainsi admirer la même beauté de façon répétitive. Selon Liang Qichao, le sentiment est éphémère, mais il est répétable, à partir du moment où il aura été ancré dans le psychisme par l'éducation artistique.

Deuxièmement, il s'agit de nous aider à partager nos émotions avec les autres personnes. Psychologiquement, on est d'autant plus heureux quand on peut raconter ce qui nous rend heureux aux autres ; et on est moins malheureux lorsque l'on peut raconter ce qui nous tracasse aux autres. En outre, constater les joies des autres augmente en retour nos propres joies. En revanche, constater les peines des autres réduit parfois nos propres peines. Au fond de chacun, il y a un endroit spécial et il suffit de toucher cet endroit pour ouvrir notre cœur. Partager ses émotions est le moyen permettant de le faire. D'ailleurs, cela explique pourquoi en chinois, l'un des mots qui signifient « heureux » est « Kai xin » en pinyin, ce qui veut dire littéralement « ouvrir le cœur ». L'éducation par l'art ne peut engendrer un partage des sentiments si elle ne se fait pas dans le cadre d'un projet de socialisation.

Troisièmement, il s'agit de nous amener dans un autre état. Il arrive souvent que les êtres humains ressentent du mécontentement envers la société, d'ailleurs, c'est ce qui permet à l'histoire humaine de progresser. Même s'il n'y a rien qui puisse nous causer des troubles, rester dans un endroit pendant trop de temps suffit à nous ennuyer. Ainsi, malgré notre mécontentement, nous ne pouvons échapper à l'environnement dans lequel nous nous trouvons quotidiennement, d'où l'origine de notre ennui. Heureusement, il existe d'autres moyens d'affronter ou d'oublier celui-ci. Bien que notre physique soit entravé par les affaires mondaines, notre esprit peut toujours se déclarer indépendant. « *Soit on imagine comment notre futur va être, soit on pense à un autre monde, comme le jardin des écrivains, l'utopie des philosophes,*

le paradis décrit par les théologiens. Se débarrasser du monde réel et entrer dans le monde idéal, qui est l'endroit plein de liberté pour les hommes. »³⁹⁶.

Ces trois aspects sur lesquels agissent les œuvres d'art peuvent révéler trois caractéristiques de la beauté artistique, c'est ainsi que Liang Qichao divise les œuvres artistiques en trois catégories : la première est composée par des œuvres qui présentent la beauté naturelle ; la deuxième par des œuvres qui décrivent les mentalités des hommes ; et la dernière par celles qui dépeignent l'état idéal.

D'après Liang Qichao, une fois que "l'instinct" esthétique est éveillé chez lui, l'homme possède le goût et accède aux sentiments dits "supérieurs". Il va alors se libérer des intérêts et des affaires mondains. L'éducation du goût a pour l'objectif ultime de faire oublier aux gens les pertes et les gains, de sorte qu'ils ne s'intéressent qu'au processus de la vie. L'on retrouve à nouveau le thème du désintéret. Le concept de goût chez Liang Qichao rassemble deux idées de Lao zi, à savoir que « celui qui sait que ce qu'il fait est impossible, mais qui continue de le faire »³⁹⁷ et le fait d' « agir sans rien attendre »³⁹⁸, selon ses propres paroles. C'est ce qui constitue l'état le plus élevé dans la vie d'une personne. C'est seulement quand « les étudiants apprennent pour apprendre, agissent pour agir ; (...) comprennent que toutes les connaissances et toutes les activités sont les buts, non pas les moyens »³⁹⁹ que « leur goût va s'entretenir durant toute la vie. »⁴⁰⁰.

C'est aussi à partir de ce moment-là que l'homme s'unit à l'univers et comprend ainsi les finalités de ce dernier. Il oublie, en effet, à ce moment-là ses intérêts personnels, si bien qu'il fait le constat suivant : « l'univers est ma vie, ma vie est l'univers ; il n'y a pas de différence entre ma personnalité et l'univers »⁴⁰¹, là aussi, on comprend alors, après celle de Kant, la trace d'une influence d'A. Schopenhauer sur la pensée de Liang Qichao. Mais également, d'après Liang Qichao, l'homme qui possède le goût est en même temps celui qui a acquis la vertu "Ren" du confucianisme, dans la mesure où celle-ci prône également l'amour pour les autres et l'abolition des frontières.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ CONFUCIUS, *op. cit.*, chapitre XIV.

³⁹⁸ LAO ZI, *op. cit.*, X.

³⁹⁹ LIANG Q., *op. cit.*, chapitre XXXVIII, L'éducation du goût et le goût de l'éducation.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ *Ibid.*, chapitre XXXVIII, L'art et la vie.

Pour conclure, on peut dire que dans les théories de Liang Qichao, l'on constate à la fois les influences de la tradition chinoise et celles de l'Occident. En s'inspirant de l'analytique du beau chez E. Kant, il souligne le caractère « sans intérêt », l'universalité de l'expérience esthétique, et sa propension à être *à priori* dans le psychisme de chaque sujet, tel un schéma répétable. Mais, on perçoit ainsi, à l'opposé du Kantisme, une influence aussi bien d'A. Schopenhauer que du taoïsme et du confucianisme en ce qui concerne l'union de l'homme et de l'univers. Si les théories de Liang Qichao ne sont pas systématisées, on y trouve la trace d'une configuration tripolaire.

3.2 Cai Yuanpei

Cai Yuanpei né le 11 janvier 1868 à Shaoxing (province du Zhejiang), était un pédagogue bien connu de la Chine moderne et en même temps un esthète très influent. Issu d'une famille de commerçants aisés qui lui donnèrent une éducation traditionnelle, fondée sur la connaissance des classiques, il passa avec succès les examens impériaux et, dès 1890, obtint le titre de *jinshi* (docteur).

Durant la seconde moitié du XIXe siècle, les confrontations militaires entre la Chine d'un côté, les pays occidentaux et le Japon de l'autre faisaient clairement apparaître le retard de la Chine dans les domaines technologiques. Cai Yuanpei décida alors de se consacrer à l'étude et à la traduction d'ouvrages européens afin de comprendre les raisons de leur avance.

Convaincu de la faiblesse du système scolaire chinois, Cai Yuanpei se rendit, en 1907, en Allemagne, à Berlin, puis à Leipzig, où il suivit des cours de philosophie, d'esthétique et de psychologie. C'est aussi pendant cette époque qu'il pratiqua beaucoup d'activités musicales. De plus en plus attiré par l'esthétique, il réalisa, en outre, une étude portant sur les livres de Kant et de Schopenhauer, ce qui lui permit de prendre conscience de l'importance de l'éducation esthétique. Il allait publier plus tard un livre intitulé *L'esthétique de Kant*.

En 1911, Cai Yuanpei rentra en Chine et fut nommé Ministre de l'éducation par le gouvernement républicain, poste qu'il abandonna en 1912 pour protester contre le régime de Yuan Shikai (qui s'autoproclama empereur, en 1915, après la révolution de Xinhai). Il repartit alors en Allemagne afin de reprendre ses études.

En 1913, il se rendit en France où il apprit le français. C'est à ce moment-là qu'il entreprit ses travaux sur l'éducation franco-chinoise, il créa, plus tard, en 1916, la Société franco-chinoise d'éducation dont il fut le président. Cette association a permis de faire venir en France plus de deux mille étudiants chinois.

La même année, Cai Yuanpei fut nommé recteur de l'Université de Pékin, poste qu'il occupa jusqu'en 1926. À cette époque-là, l'Université de Pékin avait un caractère conservateur. Pendant ces dix années, Cai Yuanpei y introduisit le libéralisme : il défendit les libertés académiques contre le gouvernement, la liberté d'expression pour toutes les écoles de pensée et le recrutement d'un corps professionnel de qualité. Ses actions ont contribué à faire de l'Université de Pékin le premier établissement d'enseignement supérieur de Chine.

En 1927, il fut nommé président du *Daxue yuan* (Conseil des universités) qui remplaça l'ancien Ministère de l'éducation. Au début de l'année 1928, il participa activement à la fondation de l'*Academia Sinica*, destinée à stimuler la recherche scientifique et technologique en Chine.

Cai Yuanpei tomba malade en 1936 et décéda le 5 mars 1940 à Hong Kong, à l'âge de soixante-douze ans.

3.2.1 Le projet de réforme des beaux-arts chinois

Les emprunts de Cai Yuanpei à la philosophie occidentale se manifestent d'abord dans son projet de réforme des beaux-arts chinois. Il prône l'idée que ceux-ci doivent être ouverts à l'Occident et à sa science.

Nommé recteur de l'Université de Pékin en 1917, Cai Yuanpei organisa au sein de l'université une Association de recherches sur les beaux-arts. Il allait mettre en œuvre une pédagogie qui s'appuyait sur l'apprentissage de l'art académique considéré comme scientifique et rationnel. Considérant la science et la démocratie comme les piliers de la nouvelle société, Cai Yuanpei penchait résolument vers l'attitude supposée rationnelle et réaliste des artistes

occidentaux. C'est ainsi que l'on allait occidentaliser l'art chinois par l'acquisition des pratiques et du système d'enseignement occidentaux.

À son avis, on doit exercer, dans l'enseignement artistique, une démarche motivée par l'appréciation scientifique du monde et l'observation directe de l'objet. Il veut que l'enseignement de l'art chinois puisse sortir de l'approche traditionnelle, parce que, selon lui, l'enseignement traditionnel se résume à « un apprentissage fondé sur la copie des œuvres du passé et à une production artistique qui oscille entre le dilettantisme des lettrés et les formules mécaniques des artisans. »⁴⁰², par contre, la méthode occidentale dénote un esprit rationnel. L'inspiration artistique doit s'appuyer sur un apprentissage rigoureux et un effort constant en conformité avec la rigueur scientifique et rationnelle dont fait preuve la méthode occidentale. D'après lui, l'art et la science sont inséparables, ils se nourrissent mutuellement et concourent au développement de leur domaine respectif. Nature humaine et vie culturelle ne peuvent se passer de ces éléments moteurs du progrès individuel et social. De cette ouverture vers l'art occidental et son côté scientifique, naît la confrontation entre la science et l'art au sein de l'art chinois.

Cai Yuanpei publia, le premier décembre 1919, un article intitulé *Le mouvement culturel ne doit pas ignorer l'éducation esthétique* dans le *Supplément du Journal du Matin*. Dans cet article, d'une part, Cai Yuanpei adoptait une attitude positive à l'égard des sciences. D'autre part, il insistait sur le fait qu'il ne fallait pas laisser la science l'emporter sur l'art, « plus la science est florissante, plus la religion décline, plus les conditions matérielles sont développées, plus les sentiments sont décadents ; les gens s'éloignent de plus en plus et même s'entre-tuent. Ce sont les êtres humains qui fabriquent les machines, alors qu'ils deviennent les esclaves des machines et suivent les commandes de ces dernières. »⁴⁰³. Il prônait l'idée que la science et l'art sont complémentaires l'un de l'autre, et que l'on ne doit ignorer aucun des deux. « La culture n'est pas chose aisée, elle est complexe. [...] Pour saisir la réalité complexe, il faut effectuer des recherches scientifiques. Et pour encourager l'application de ces recherches, il faut utiliser les beaux-arts. On peut avancer que l'enseignement des sciences est déjà en germe dans notre pays, tandis que l'enseignement de l'art, pour dire les choses simplement, est inexistant, excepté les cours de musique et de dessin qui sont donnés de façon mécanique dans

⁴⁰² CAI Y., *L'éducation esthétique*, L'éducation populaire, 1989.

⁴⁰³ *Ibid.*

les écoles primaires. »⁴⁰⁴. On constate ici que, selon lui, il s'avère nécessaire de promouvoir la science, mais que l'on ne doit absolument pas ignorer l'éducation esthétique. On doit apprendre de l'Occident non seulement ses méthodes scientifiques, mais aussi son expérience dans le domaine de l'éducation esthétique. « Chez les nations qui jouissent d'une culture développée, on s'applique à généraliser l'enseignement esthétique, en même temps que la pratique de l'enseignement des sciences. »⁴⁰⁵.

3.2.2 L'éducation esthétique : cultiver les sentiments humains

Pendant sa jeunesse, Cai Yuanpei a vu de ses propres yeux le déclin de la Chine. Il était convaincu que pour revivifier la nation, la mission primordiale était de changer fondamentalement l'état d'esprit du peuple, afin de le libérer de l'indifférence et de l'ignorance et de former ainsi les hommes éclairés et cultivés. Dans cette optique, le plus efficace serait de faire appel à l'éducation esthétique. Selon Cai Yuanpei, celle-ci est, en effet, capable d'exercer une influence positive sur les sentiments humains en les ennoblissant. La nature de l'éducation esthétique est la culture des sentiments. En effet, Cai Yuanpei emprunte cette pensée à Schiller. Dans son article *L'éducation et la vie*, Cai Yuanpei déclare que :

« Tout le monde a des sentiments, mais tout le monde n'est pas capable d'agir noblement, c'est parce qu'ils sont faiblement motivés à faire ainsi. Si l'on veut réveiller cette intention chez eux, il faut cultiver leurs sentiments. Les outils dont on a besoin sont des objets beaux ; la fonction qu'ils assument est l'éducation esthétique. »

On trouve encore un autre paragraphe dans la préface du livre *Les principes de l'éducation esthétique* de Jin Gongliang, Cai Yuanpei y écrit :

« Je pense que si l'on donne une bonne orientation aux sentiments, ces derniers peuvent contribuer ensuite à cultiver l'esprit des gens et même à faciliter la gestion du monde. Au moins, ils peuvent nous aider à éviter des difficultés. »

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

Ainsi, la raison pour laquelle Cai Yuanpei promeut vigoureusement l'éducation esthétique est qu'il a conscience de l'importance qu'elle accorde aux "sentiments nobles" dans le développement d'une personne. L'éducation esthétique est considérée par lui comme un moyen idéal pour contribuer à ce développement, grâce au contact qu'elle établit entre le beau et l'homme.

Ensuite, il explique de quelle façon l'esthétique et le beau agissent sur les sentiments humains :

« Comment les objets beaux peuvent-ils cultiver les sentiments ? C'est grâce à deux particularités qu'ils possèdent : d'abord, ils sont d'une valeur universelle ; ensuite, ils rendent possible le détachement du monde. [...] Le but de l'éducation esthétique est de cultiver un esprit vif et passionné et de former une personnalité pure et noble. »

Dans ces quelques phrases de Cai Yuanpei, il est possible de reconnaître l'influence du beau kantien. L'on y retrouve donc la conception de la valeur universelle du beau. De même, l'idée que le beau favorise le détachement du monde induit un désintéret.

Cai Yuanpei a expliqué dans une interview de 1930 pour *Le dessin de l'ère* :

« Nous avons souvent un sentiment indescriptible après avoir écouté une chanson, vu un tableau ou une sculpture, et lu un poème ou un article : l'air qui nous entoure devient plus doux, et l'objet en face de nous devient plus adorable. [...] C'est à ce moment-là qu'on réussit à saisir le plaisir de la vie, qu'on prend conscience que la vie est belle, et que les relations entre les gens deviennent plus intenses. Ainsi, même si nous ne pouvons dire que la guerre peut être complètement éliminée grâce au beau, au moins, ce dernier nous évite un grand nombre de facteurs provocants. »

Tous ces changements qui ont lieu chez nous après notre contact avec l'art sont dus à l'universalité du beau. Puisqu'il est universel, le beau est capable d'éliminer l'égoïsme, l'intérêt vulgaire et l'esprit de calcul dans le cœur de l'homme. De ce fait, le rapport entre moi et autrui va disparaître dans la pensée de l'homme. Celui-ci ne se préoccupe plus uniquement de lui-

même et va se détacher des intérêts matériels. Il en résulte que « les relations entre les gens deviennent plus intenses ».

Cai Yuanpei explique en outre les effets du beau sur l'homme du point de vue du dualisme entre le sensible et la raison, issu de la philosophie occidentale :

« On doit essayer de découvrir l'élégance, la beauté, et la noblesse de la culture chinoise à travers les expériences esthétiques, de manière à passer au-delà des expériences sensibles dans le monde phénoménal et à obtenir la jouissance de la beauté du monde spirituel, c'est ainsi qu'on peut comprendre la véritable signification de la vie au-delà des contraintes du temps. »⁴⁰⁶

Il écrit d'une façon plus évidente dans son article intitulé *Les points de vue sur les politiques éducatives* : « Le monde contient deux aspects, c'est comme si un papier avait deux faces, l'un est l'idée, l'autre est le phénomène. ». On retrouve là l'influence d'E. Kant et d'A. Schopenhauer. Cai Yuanpei va continuer à développer cette idée en s'inspirant de Schiller. C'est ainsi qu'il avance l'idée que l'éducation est le pont qui peut relier le monde du phénomène et le monde de l'idée, le sensible et le spirituel. « Si les éducateurs ont l'intention de laisser les étudiants passer du monde du phénomène au monde des idées, ils ne peuvent ne pas faire appel à l'éducation esthétique. »⁴⁰⁷. À son avis, les plus grands obstacles pour un homme dans ce passage sont, d'une part, sa conscience de la distinction entre les autres et soi-même ; d'autre part, sa volonté de se procurer du bien. Toutefois, l'éducation esthétique permet à l'homme de se libérer de ses intérêts personnels. Ainsi, l'homme ne se préoccupe pas seulement de lui-même et des choses mondaines. C'est ainsi qu'il s'élève du monde phénoménal pour atteindre le monde spirituel, et que ses sentiments deviennent ennoblis.

De même que Schiller et Confucius mettent en rapport le développement d'une personne avec celui de l'État, Cai Yuanpei considère que l'ennoblissement de chaque individu va contribuer à la gestion de la société. Le progrès du pays peut être envisagé comme la conséquence engendrée par le progrès de l'individu. Une fois que les citoyens d'un État se sont imprégnés des sentiments nobles, ils vont se maintenir dans un état d'esprit éternellement serein, sans l'intention de porter atteinte aux biens des autres au profit de leurs propres biens.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ CAI Y., *Les œuvres complètes de Cai Yuanpei*, L'éducation de Zhejiang, 1997, p. 13.

Naturellement, notre société connaîtra de la sorte moins de tensions et de conflits, et il sera plus simple pour le gouvernement de la gérer. Selon Cai Yuanpei, ce résultat donné par l'éducation esthétique est en lien avec le monde politique. Alors que la culture des sentiments de l'homme va au-delà du monde politique et du monde matériel, elle se focalise sur l'homme lui-même.

3.2.3 Les méthodes pour la mise en œuvre de l'éducation esthétique

Cai Yuanpei parle de façon détaillée des méthodes pour la mise en œuvre de l'éducation esthétique, il en conçoit un programme très complet dans lequel il précise comment l'on doit pratiquer l'éducation esthétique. Il divise le domaine de l'éducation en trois catégories : l'éducation familiale, l'éducation scolaire et l'éducation sociale. Elles sont interdépendantes et complémentaires. L'éducation esthétique doit être intégrée dans ces trois catégories d'éducation. Il s'agit ainsi d'un programme dans lequel l'éducation esthétique accompagne un individu tout au long de sa vie.

3.2.3.1 L'éducation familiale

Cai Yuanpei a déclaré que : « Si nous voulons une éducation complète et radicale, c'est nécessaire de se concentrer sur la première étape. »⁴⁰⁸. La famille est le point de départ de la vie d'une personne, l'éducation familiale est également le point de départ de l'éducation esthétique. Cai Yuanpei veut que l'éducation commence dès la maternité et la crèche publique.

Selon lui, une maternité publique doit être installée pour les femmes enceintes. « Il faut qu'elle soit installée dans un endroit entouré d'un beau paysage, abritée de l'air pollué et des mœurs malsaines de la ville [...] Les objets courants et les meubles doivent être légers, élégants ; il faut surtout éviter les choses lourdes et vulgaires [...] Les sculptures et peintures exposées doivent se révéler d'un grand raffinement. Les statues et les tableaux des nus, présentant un physique sain seront acceptés, tandis que les œuvres aux caractères rudes, obscènes, tragiques ou absurdes doivent être évitées, même si elles représentent de fortes personnalités et de grandes valeurs. Il vaut mieux aussi éliminer les couleurs violentes. Les ouvrages fournis seront d'un

⁴⁰⁸ CAI Y., *L'éducation esthétique*, L'éducation populaire, 1989.

style optimiste et apaisant ; prohibées seront les œuvres décrivant le revers sombre de la société, ou de caractère à énerver. On pourra donner tous les jours de la musique dont le critère de choix est identique à celui de la peinture : ne pas prendre celle qui est dérangeante, vulgaire ou obscène. »⁴⁰⁹. En somme, Cai Yuanpei veut que tout soit fait pour que les femmes enceintes vivent dans une atmosphère paisible et gaie, afin d'éviter que des influences néfastes atteignent le fœtus. Ainsi, l'on éduque l'homme par l'art alors qu'il n'est encore qu'un fœtus.

La conception de la crèche sera similaire à celle de la maternité, c'est-à-dire qu'elle doit correspondre aux conditions nécessaires pour le développement physique et mental des enfants. « Pour la décoration, il est préférable de choisir des peintures ou des sculptures où l'on représente l'enfant, nu, en bonne santé, dans toutes sortes de positions. Et cette décoration pourra être changée régulièrement. Pour la musique, choisissez celle qui est simple, paisible et douce. Ceux qui travaillent en ces lieux doivent avoir, dans leur langage et leur comportement, une attitude en harmonie avec l'environnement, pour servir d'exemple à l'enfant. Présenter quelque chose de beau est important, même par les vêtements. »⁴¹⁰.

Plus tard, lorsqu'un enfant atteint l'âge de trois ans, il entre à l'école maternelle. Selon Cai Yuanpei, c'est un établissement de transition entre l'éducation familiale et l'éducation de l'école. Durant cette période, l'enfant n'est plus dans un état de réceptivité passive pour réveiller son sentiment artistique, il peut déjà s'exprimer lui-même. L'école maternelle doit donc organiser des cours spécialisés d'éducation esthétique, tels que la danse, le chant et l'artisanat, qui pourraient répondre aux intérêts des enfants pour la beauté. Même pendant les cours de mathématiques et de chinois, il faut accorder une attention particulière à la sensibilité artistique des enfants, en travaillant sur l'ordre, l'intonation ; et éviter des méthodes d'apprentissage monotones comme l'enseignement du calcul ou de la grammaire.

3.2.3.2 L'éducation scolaire

L'enseignement scolaire est pris en charge par le personnel professionnel et les institutions spécialisées, il s'agit d'une activité intentionnelle, systématique et organisée visant

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Ibid.*

à favoriser le développement physique et mental des élèves. Au cours de la vie d'une personne, son enfance et sa jeunesse se déroulent toutes les deux au sein de l'école et il s'agit de périodes cruciales pour former le goût esthétique des enfants et des adolescents. Ainsi, l'éducation esthétique à l'école s'avère particulièrement importante.

Dès qu'il a l'âge de six ans, l'enfant peut entrer à l'école élémentaire. Pendant une période de douze ans, il reçoit un enseignement général. La musique, la peinture, la gymnastique et la littérature font partie de l'éducation esthétique. Néanmoins, Cai Yuanpei avance que l'éducation esthétique ne se limite pas à ces disciplines. En fait, toutes les disciplines peuvent être enseignées en faisant appel à l'art, comme il l'explique :

« Prenons par exemple les mathématiques, elles ont l'air plus que rébarbatives. Or, beaucoup de choses dans les beaux-arts sont en rapport avec elles ; proportion, rythme [...] Les jeux algébriques peuvent susciter le sentiment artistique de l'humour. Quant à la géométrie, ses figures sont utilisées dans le dessin. Il est évident que la physique et la chimie ont un caractère scientifique, mais l'acoustique et la musique, l'optique et la couleur ont des rapports étroits. [...] À propos de la littérature, de la musique ou de la peinture, on parle toujours de chaud et de froid (à ce sujet, la science thermique peut éveiller en nous beaucoup de réflexions.) Qui plus est, les champs magnétiques et électriques sont comme l'amour et la haine chez l'homme. Nombreuses sont aussi les œuvres d'art et d'artisanat, réalisées avec l'intervention de l'électricité. Les expérimentations chimiques produisent aussi de belles lumières et des étincelles. L'ordre des atomes et des électrons peut aider à changer la composition du dessin. Les couleurs que la peinture utilise sont pour la plupart des produits chimiques. Les éclats des étoiles et de la lune ne sont que, du point de vue astrologique, des rapports de distances de reflets, alors que sur le plan de la littérature et de la peinture, ils représentent une grande force magique. La cristallisation, les éclats et la couleur des minéraux sont, du point de vue scientifique, des effets produits par la nature, mais ils peuvent être des matériaux importants pour la décoration. Les fleurs et les feuilles des végétaux constituent, sur le plan scientifique, des organes de reproduction et de respiration, et aussi, servent de critère de classification ; le plumage et la voix des animaux jouent, du point de vue scientifique, un rôle de protection de la vie, et résultent de la sélection naturelle. Tout cela peut servir de matière artistique à la littérature et à la peinture. De même, les métamorphoses des nuages, du vent, de la neige, les paysages de monts, de rivières et de mers ; les traces laissées par les lettrés et les esthètes ; l'évolution de l'histoire de la

littérature et de l'art ; les anecdotes sur la vie des écrivains et des artistes peuvent toutes constituer des bases de l'éducation esthétique. »⁴¹¹

On voit par-là que dans l'esprit de Cai Yuanpei, l'éducation esthétique n'est pas une chose éloignée de la vie quotidienne ni une matière différente des autres dans l'enseignement. Dans la pratique, on doit l'intégrer totalement dans le système éducatif et le généraliser, même le faire devenir une convention. On peut trouver les matériaux pour l'éducation esthétique dans toutes les disciplines. C'est en rendant l'éducation esthétique que l'on parvient véritablement à réaliser l'éducation esthétique.

3.2.3.3 L'éducation sociale

Etant donné que les étudiants ne passent pas tout leur temps à l'école, et que nombreux sont ceux qui l'ont déjà quittée, il faut leur procurer d'autres occasions de recevoir une éducation esthétique et cette mission est attribuée par Cai Yuanpei à la société.

Cette éducation sociale peut être réalisée en premier lieu par des établissements spécifiques, comme les musées, les galeries d'art, les expositions, les théâtres, les cinémas, les expositions sur les sciences naturelles, les jardins des plantes et les zoos ; ensuite, elle l'est par le biais de l'architecture ; troisièmement, dans les parcs ; quatrièmement, par l'aménagement des beaux sites ; cinquièmement, grâce aux vestiges historiques ; sixièmement, dans les cimetières.

C'est ainsi que l'on peut constater qu'en ce qui concerne l'éducation esthétique, Cai Yuanpei pense qu'il s'agit là d'une affaire qui traverse toute notre vie. Notre société doit offrir à ses citoyens un environnement esthétique qui les accompagne à chaque étape de leur vie. Cela doit être fait dans le but de permettre aux hommes de profiter de chaque occasion pour éveiller de belles émotions en eux-mêmes. Selon lui, la mise en œuvre de l'éducation esthétique dépend de l'environnement global d'une société, qui inclut l'aspect matériel, celui géographique et l'aspect humain. Tout cela a un impact sur les idées esthétiques, les idéaux esthétiques et la capacité esthétique des hommes qui y vivent. L'environnement façonne le caractère d'un pays,

⁴¹¹ *Ibid.*

l'influence de l'environnement social sur les hommes est subtile. Il en résulte qu'un environnement social esthétique s'avère indispensable dans la mise en œuvre de l'éducation esthétique.

D'après cette partie, on voit que Cai Yuanpei élargit le champ de l'éducation esthétique. Selon lui, cette dernière ne se limite pas seulement à l'école, à la famille et à la société, qui doivent toutes prendre leur responsabilité dans la pratique de l'éducation esthétique. En comparaison de Schiller, son programme pour la pratique de l'éducation esthétique est plus complet et davantage concret.

Par conséquent, l'on constate dans les théories de Cai Yuanpei de fortes influences de la philosophie esthétique occidentale. Le système bipolaire et celui tripolaire apparaissent tous deux dans ses recherches sur les valeurs éducatives des arts. Pourtant, il n'émet pas d'opinion claire sur lequel des deux systèmes l'on doit privilégier.

3.3 Wang Guowei

Wang Guowei (né en 1877, mort en 1927) est un grand maître de la culture chinoise traditionnelle, l'un des pionniers des recherches intellectuelles dans la Chine Républicaine. Il a réussi l'examen impérial en 1893. En 1899, il a commencé à travailler pour le journal *Shiwu* à Shanghai. C'est à ce moment-là qu'il a commencé à entrer en contact avec la culture occidentale. Il en résulte que plus tard, il fait partie des principaux fondateurs de l'éducation esthétique dans la Chine moderne, en faisant dialoguer la philosophie chinoise avec celle occidentale. Versé en anglais et allemand, il s'est engagé rigoureusement dans un travail de traduction de théories esthétiques occidentales. Il a associé les points importants des théories chinoises et occidentales pour former ses propres théories concernant l'éducation esthétique. Entre 1903 et 1907, il a publié dans le magazine *Monde de l'éducation (Jiaoyushijie)* une série d'articles, entre autres, *Finalités de l'éducation*, *La doctrine de l'éducation artistique confucianiste*, *Les matériaux appropriés au chant dans les écoles primaires*, etc. Ces derniers reflètent parfaitement sa pensée et sa compréhension de l'éducation esthétique. Dans ses œuvres, il a mis en avant une série d'opinions de grande valeur sur l'éducation esthétique. À partir de 1925, il assurait des cours sur la culture chinoise traditionnelle au sein de l'Université de Qinghua de Pékin, considérée comme l'une des plus prestigieuses. En 1927, il s'est suicidé dans le lac Kunming du Palais d'été à Pékin.

3.3.1 L'indépendance de l'éducation esthétique

L'une des contributions les plus significatives de Wang Guowei est qu'il a introduit pour la première fois en Chine les conceptions de l'esthétique et de l'éducation esthétique.

En 1902, il a traduit et publié *La généalogie de la philosophie*, l'œuvre du philosophe kantien japonais Sangmuyanyi. À travers ce livre, Wang Guowei a présenté aux Chinois de façon détaillée l'origine de l'esthétique dans la culture occidentale :

« Le fait que l'esthétique devient une discipline indépendante dans le domaine de la philosophie est assez récent. Dans l'antiquité, la pensée de Platon a en partie porté dessus. Mais elle ne peut dire la différence entre le beau et le bien. Aristote lie surtout la conception du beau avec l'art dans *La Poétique*, mais ses théories ne sont pas organisées d'une façon systématique. A l'époque moderne, les philosophes comme Hume, parlent de la nature du sentiment du beau, sans établir la discipline de l'esthétique. Baumgarten comble cette lacune à force de donner le statut d'une discipline indépendante à l'esthétique. Cette dernière s'intéresse aux trois questions principales : quel genre de sentiment est esthétique ? Comment décrire le sentiment esthétique ? Comment réveiller le sentiment esthétique ? Désormais, les recherches faites dans cette discipline s'organisent autour de la notion du sentiment. »

Ainsi, Wang Guowei a essayé de faire prendre conscience aux Chinois de la spécificité et de l'indépendance de l'esthétique. De ce fait, il a défini la nature de l'éducation esthétique comme l'éducation des sentiments, ce qui a constitué une étape fondamentale pour la réforme.

À sa suite, Wang Guowei a avancé l'idée que l'éducation musicale confucéenne correspondait dans une certaine mesure aux critères de l'éducation esthétique. Seulement dans la culture chinoise, on ne dispose pas de conception de l'esthétique pour la qualifier. Cependant, la différence entre elles deux réside dans le fait que l'éducation musicale confucéenne ne possède pas de place propre. Elle peut être considérée comme un outil qui seconde l'éducation morale et l'éducation politique au sein de la société de l'époque. Influencé par les pensées esthétiques occidentales, Wang Guowei estimait que l'éducation esthétique devait maintenir

une position indépendante dans l'éducation, et non être un objet rattaché à l'éducation morale ni à l'éducation politique. Il a fourni en particulier un discours détaillé à ce propos.

Wang Guowei confirme, tout d'abord, le lien étroit existant entre ces trois types d'éducatons : « *Ce qui est important, c'est l'éducation esthétique. D'une part, elle développe les sentiments de l'homme, de sorte qu'ils atteignent l'état parfait. D'autre part, elle constitue un moyen important dans l'éducation morale et l'éducation intellectuelle.* »⁴¹². Dans son article intitulé *L'éducation esthétique dans le confucianisme*, il effectue une comparaison entre l'éducation musicale confucéenne et l'éducation esthétique occidentale. Il montre que, dans l'histoire de chacun, il existe des révélations sur le lien étroit entre l'éducation esthétique et l'éducation morale, ainsi, selon lui : « *Le beau et le bien, peu importe lequel possède un statut supérieur, il est évident que l'éducation morale et l'éducation esthétique ne peuvent être séparées.* »⁴¹³. Par la suite, dans un autre article intitulé *Les théories sur l'éducation esthétique de Horne*⁴¹⁴, il discute de façon plus poussée de la relation complémentaire entre ces deux formes d'éducatons : « *Lorsque je vois quelqu'un de dépravé et le trouve laid, mon jugement esthétique est aussi négatif à son égard ; lorsque je vois quelqu'un de noble et le trouve beau, mon jugement esthétique est positif à son égard. Il n'existe aucun doute là-dessus.* »⁴¹⁵. D'après lui, l'homme, en tant qu'être sensible, est dominé par la force physique dans l'état naturel ; en tant qu'être rationnel, dominé par les vertus morales dans l'état spirituel. C'est seulement dans l'état esthétique qu'il peut se libérer des contraintes qu'entraîne la force physique et devenir moralement bon, de façon à atteindre l'état dans lequel il est libre. C'est ainsi que l'homme devient complet et proche du modèle humain idéal.

Ainsi, Wang Guowei insiste sur le fait que l'éducation intellectuelle, l'éducation morale et l'éducation esthétique agissent toutes les trois sur l'esprit humain, et qu'elles sont toutes pratiquées dans le but de satisfaire les besoins spirituels des hommes, pour reprendre ses propres termes : « *Il existe trois sortes d'activités psychologiques chez les êtres humains. Elles ne sont pas totalement indépendantes les unes des autres, mais complémentaires les uns avec les autres. D'abord, on connaît une chose. Dans ce cas-là, il s'agit de la connaissance. Ensuite,*

⁴¹² WANG G., *La finalité de l'éducation*, Presse de la littérature et de l'histoire chinoise, 1997.

⁴¹³ WANG G., « L'éducation esthétique dans le confucianisme », *Le recueil des articles sur l'éducation esthétique dans la Chine moderne*, Édition de l'Education à Shanghai, 1999.

⁴¹⁴ Herman Harrell Horne, 1874-1946, philosophe et éducateur américain.

⁴¹⁵ WANG G., « Les théories sur l'éducation esthétique de Huoen », *Le recueil des articles sur l'éducation esthétique dans la Chine moderne*, Édition de l'Education à Shanghai, 1999.

lorsqu'on a l'intention de l'obtenir, il s'agit ici du désir. Enfin, pendant qu'on court après cette chose, on peut éprouver soit la joie lorsqu'on l'obtient, soit la peine lorsqu'on n'arrive pas à la saisir. Dans ce cas-là, c'est le sentiment qui est en question. La connaissance, le désir et le sentiment, doivent toujours être étudiés ensemble. »⁴¹⁶.

Pourtant, cela n'empêche pas Wang Guowei de prôner vivement l'indépendance de l'éducation esthétique. Dans un article classé dans son livre *Les matériaux appropriés pour le chant dans les écoles primaires*, il dit, non sans émotion, que : « Compte tenu des matériaux collectionnés par moi pour le chant dans les écoles, je ne peux m'empêcher de dire que certaines personnes ne se rendent pas compte des effets que pourrait donner l'éducation musicale. »⁴¹⁷. Wang Guowei résume l'importance d'établir des cours de musique dans les écoles primaires en trois points : « Premièrement, elle aide à harmoniser les sentiments des élèves ; deuxièmement, elle ennoblit leur esprit ; troisièmement, elle permet d'entraîner leur voix. La première et la troisième fonction sont les fonctions propres à l'éducation musicale. La deuxième est une fonction morale impliquée dans l'éducation musicale. En comparaison, elle est moins importante. »⁴¹⁸.

Ici il explique d'abord la valeur des cours de musique dans les écoles primaires, il pense que la fonction principale de la musique est d'harmoniser les sentiments et d'entraîner la voix. Harmoniser les sentiments constitue la fonction esthétique de l'éducation musicale. Il est en même temps d'accord sur le fait que l'éducation musicale assume également une fonction morale au sens où elle est capable d'ennobler l'esprit des hommes. Mais, d'après lui, cette fonction est secondaire par rapport à la fonction esthétique de la musique, parce que la fonction morale est le résultat de la fonction esthétique. Selon lui, la morale de l'être humain va être automatiquement élevée lorsque ses sentiments deviennent harmonieux. Par exemple, en aucun cas il n'est possible de remplir les paroles des chansons d'un contenu moral pour moraliser l'homme. Lorsque l'on essaie de remplacer l'éducation esthétique par l'éducation morale, il y a le risque que, d'une part, l'éducation morale ne soit pas réalisée et que, d'autre part, l'éducation esthétique ne le soit pas non plus.

Du point de vue général, cette idée de Wang Guowei reflète sa compréhension

⁴¹⁶ WANG G., *La finalité de l'éducation*, Presse de la littérature et de l'histoire chinoise, 1997.

⁴¹⁷ WANG G., *Les matériaux appropriés au chant dans les écoles primaires*, Cent fleurs et art, 2006.

⁴¹⁸ WANG G., *Ibid.*

profonde de la nature de l'éducation musicale, il insiste sur le fait que l'éducation esthétique joue un rôle irremplaçable dans la formation de la personne « pleinement développée ». Il vivait à une époque de troubles et d'agitations sociales, tout, y compris l'art et la musique, devait d'abord servir aux grands thèmes comme la politique et la révolution. De nombreux chercheurs reconnaissent l'importance de l'éducation musicale et l'éducation esthétique. Or, ils les prennent seulement pour des outils qui servent à encourager les gens à s'engager dans la révolution. L'art devient dans ce cas-là un moyen de mener les activités politiques. Dans ce contexte social, il est particulièrement significatif que Wang Guowei préconise de maintenir l'indépendance de la discipline musicale et insiste sur la nature esthétique de l'éducation musicale.

3.3.2 L'art console les peines

Wang Guowei se réfère à la pensée esthétique schopenhauerienne et présente celle-ci dans ses deux articles publiés en 1904 intitulés *La philosophie de Schopenhauer* et *Schopenhauer et Nietzsche*. De ce fait, nous pouvons constater un emprunt évident de Schopenhauer dans ses propres théories.

Tout d'abord, Wang Guowei s'inspire de l'idée de la « volonté » schopenhauerienne en la renommant « désir ». Dans son livre intitulé *Les finalités de l'éducation*, Wang Guowei souligne sans équivoque que : « L'esprit humain ne se préoccupe à l'origine que de son propre intérêt ; seulement à force de façonner son esprit avec la beauté, l'homme est capable d'oublier son propre intérêt, de manière à ce qu'il entre dans un État d'esprit pur et noble. »⁴¹⁹. Ainsi, l'essence de la vie humaine, selon Wang Guowei, est le désir, qui répond à la volonté perpétuelle de Schopenhauer. Les gens se sentent malheureux lorsque leur désir n'est pas satisfait ; même si leur désir est satisfait, la survenue de nouveaux désirs va engendrer de nouvelles douleurs. C'est l'action de courir après le désir qui est à l'origine de nos peines. Nous ne nous sentons jamais satisfaits, même si nous réalisons nos rêves, et donc l'on demeurera malheureux pour toujours. Si l'on veut se débarrasser de ses peines dans la vie, la seule chose à laquelle on peut faire appel est à la beauté artistique. Le moyen fondamental qui peut sauver les gens de la misère

⁴¹⁹ WANG G., *Les finalités de l'éducation*, Presse de la littérature et l'histoire chinoise, 1997.

est l'éducation musicale, le plus efficace parmi une série d'activités esthétiques différentes. Grâce à ces dernières, les gens deviennent capables de se débarrasser temporairement du désir et des intérêts de leur vie, afin d'entrer dans un état d'extase. La nature de la beauté est non utilitaire, elle est quelque chose « dont on peut jouir, mais qu'on ne peut utiliser. »⁴²⁰.

À partir de ce point, Wang Guowei fait une comparaison entre les fonctions de l'éducation esthétique et celles de la religion. À son avis, leur cible est complètement différente. Wang Guowei indique que les gens issus d'un milieu social favorisé ont besoin de l'éducation esthétique, alors que ceux qui viennent d'un milieu social défavorisé ont besoin de la religion.

Selon lui, l'éducation esthétique, tout comme la religion, peut exercer une influence profonde sur les sentiments humains, si bien qu'elle console le cœur des hommes, réduit leurs désirs et leur apporte l'espoir. Sur ce point, elles ne diffèrent pas beaucoup l'une de l'autre. Cependant, du fait que le niveau intellectuel est plus élevé chez les gens issus d'un milieu social favorisé, ils ont ainsi tendance à avoir des doutes sur les choses religieuses. Par conséquent, ils cherchent en général du soutien auprès de l'art et non de la religion. Ainsi, il s'avère nécessaire de garder à la fois l'éducation esthétique et la religion, afin de satisfaire les besoins des gens issus de milieux sociaux différents.

Ainsi, l'influence de Schopenhauer est manifeste chez Wang Guowei, cette donnée se réfère également, comme nous venons de l'aborder, à un principe de désintérêt, à la « non-utilité » du beau, qu'il reprend aux théories esthétiques de Kant.

3.3.3 Non-intérêt

Wang Guowei se présente ainsi comme un lecteur fidèle des théories kantienne. Dans un poème qu'il a consacré à E. Kant, il a écrit : « Il est le seul qui puisse faire sortir la vérité philosophique à partir des opinions divergentes. ». Le point de vue kantien au sujet du caractère « sans intérêt » du beau a fortement inspiré Wang Guowei. Cela se manifeste dans les aspects suivants :

⁴²⁰ *Ibid.*

Dans son œuvre intitulée *La spéculation de la philosophie*, Wang Guowei reprend le schéma kantien des trois facultés : l'imagination, l'entendement et la raison, pour les appliquer à l'âme, selon la trilogie de la faculté de connaître, le sentiment et la faculté de désirer. L'entendement concerne les activités cognitives, le jugement vise les activités esthétiques, la raison porte sur les activités morales. Ces trois genres d'activités reflètent la poursuite de l'homme du Vrai, du Beau et du Bien. Selon Wang Guowei, le jugement occupe une place intermédiaire entre l'entendement et la raison, et permet de passer du phénomène à la chose en soi. Il en va de même pour le Beau qui est censé relier le Vrai et le Bien. Notons qu'il renoue ainsi avec la proposition de Schopenhauer, pour qui celle-ci est accessible à l'inverse de ce que déclarait Kant. C'est ainsi que dans *La finalité de l'éducation*, l'éducation comprend trois parties : l'éducation intellectuelle, l'éducation morale et l'éducation esthétique. La finalité de l'éducation consiste à former les hommes qui aspirent au Vrai, au Beau et au Bien.

D'autre part, on peut remarquer que par rapport à celle de l'Occident, la philosophie chinoise traditionnelle n'attribue pas de place totalement indépendante à l'art. En d'autres termes, l'art n'y est pas non utilitaire. La pratique de l'art implique donc toujours l'existence d'un objectif, l'art n'est pas le but ultime. Tel est le cas dans l'éducation artistique confucianiste, parce qu'en ayant recours à l'art, on a principalement pour objectif de construire une société harmonieuse. Il en va de même pour le taoïsme, car celui-ci vise avant tout à permettre à l'homme d'accéder au Tao. L'art ne serait que le moyen de véhiculer une certaine vision du monde, conçue selon ces deux courants philosophiques. Sans prendre en considération les valeurs de la société harmonieuse ni les valeurs taoïstes, on ne se demande pas quel est le rôle de l'art dans notre vie. On ne cherche pas à savoir au fond quels sont les valeurs propres à l'art. Il n'existe pas de théories sur ce sujet ni dans le confucianisme, ni dans le taoïsme, qui constituent tout de même les deux courants philosophiques les plus importants en Chine.

Pourtant, Wang Guowei, à force de réévaluer la tradition chinoise à l'instar du modèle occidental, adopte une position claire contre toute conception utilitaire de l'art. C'est l'une des raisons pour lesquelles l'influence de la tradition occidentale est particulièrement perceptible chez lui. Il écrit dans son livre *L'Introduction des Néologismes* :

« Le génie de chaque peuple a ses points forts et les champs de la pensée varient d'un peuple à l'autre [...] L'attachement au pragmatisme, à la vulgarisation caractérise les Chinois, l'aptitude au raisonnement et l'esprit scientifique sont le propre des Occidentaux. Ceux-ci excellent dans l'abstraction et la classification, et à chaque chose visible ou invisible de l'univers ils appliquent sans exception les principes de la généralisation et de la spécification [...] Les Chinois sont remarquables dans le domaine empirique, mais en ce qui concerne la théorie, ils ne sauraient se satisfaire d'autres connaissances que concrètes. Quant à la classification, ils ne la poussent à fond que dans la mesure où les besoins de la pratique l'imposent [...] Ainsi nous connaissons la dialectique, mais non la logique, nous avons une littérature, mais pas de grammaire. Ceci suffit à montrer que l'abstraction et la classification sont nos points faibles et que notre civilisation n'a pas encore atteint le stade de la prise de conscience de ses propres valeurs [...] »⁴²¹

Il déclare également :

« Il est curieux de constater que tout au long de l'histoire de la philosophie chinoise on ne trouve pas un philosophe qui ne se soit voulu également homme politique. Il en va de même pour les poètes [...] Hélas ! Nous n'avons jamais accordé à l'art une valeur autonome, aussi ne nous étonnons pas de ce que les poètes, au fil du temps, se soient toujours réfugiés dans la fidélité à l'empereur le patriotisme, la morale, afin de se faire pardonner [leur art], et de ce que les œuvres qui relèvent de l'art pur aient été si fréquemment persécutées et n'aient trouvé personne pour les absoudre. Telle est aussi la raison du sous-développement de la philosophie et de l'art chinois. »⁴²²

Par conséquent, Wang Guowei propose une analyse de la nature propre à l'art et au Beau. Il indique que le beau et l'art sont tous deux non utilitaires. « *Le point commun entre toutes les œuvres artistiques est qu'elles puissent être appréciées, mais pas être utilisées.* ». « *C'est ainsi que ceux qui apprécient les œuvres d'art peuvent se débarrasser des inquiétudes pour les avantages et désavantages, afin de garder un état d'esprit calme et subtil.* »⁴²³. La nature propre à l'art consiste à laisser les hommes sortir des affaires mondaines et oublier leurs désirs. C'est tout à fait grâce à la non-utilité de l'art, que l'on réussira à élever l'homme vers un état d'esprit

⁴²¹ WANG G., *L'Introduction des Néologismes*, Shang wu, 1940, p. 98.

⁴²² WANG G., « Sur le Devoir qui incombe aux écrivains et aux artistes », *Yishu*, Shanghaishudian, 2011, p. 102.

⁴²³ *Ibid.*

plus noble libéré des liens d'intérêt. Wang Guowei définit la non-utilité de l'art comme « l'utilité de l'inutile ». Il emprunte ce terme à Zhuang zi :

« Les arbres de la montagne s'attirent les attaques ; la graisse combustible se voit brûlée ; le cannelier comestible est écorcé ; l'arbre dont la laque est utilisable subit l'incision. Tout le monde connaît l'utilité de l'utile, mais personne ne sait l'utilité de l'inutile. »⁴²⁴

Wang Guowei considère que « l'utilité de l'inutile est supérieure à l'utilité de l'utile. »⁴²⁵. Ainsi, Wang Guowei s'oppose à l'idée de considérer l'art comme un outil pour quoi que ce soit, et il appelle à maintenir la pureté et l'indépendance de l'art.

3.3.4 La distinction entre le beau et le sublime

Contrairement à l'Occident, la distinction entre les notions de beau et de sublime n'existe pas dans la philosophie chinoise. Aucune formulation théorique concernant ce sujet n'a jamais été faite en Chine. En quelque sorte, dans la conception esthétique chinoise, il n'a pas existé de conscience de ces deux termes. Toutefois, les critiques chinois reconnaissent à l'œuvre d'art, tout du moins à l'œuvre littéraire, deux tonalités différentes, qui présentent une analogie avec le beau et le sublime occidental. Yao Nai (1731-1815), un intellectuel très connu pendant la dynastie des Qing, a écrit à ce sujet :

« J'ai entendu dire que la réalité (Tao) du ciel et de la terre tient toute entière dans ces deux concepts : yin et yang, douceur et force. La littérature est la quintessence de ce qui existe dans l'univers, car elle est l'expression du Yin et du Yang, de la douceur et de la force. Seuls les propos du Sage réalisent l'union de ces deux influx vitaux sans privilégier l'un par rapport à l'autre. Toutefois, même dans le Livre des Mutations (Yi jing) ou dans les Entretiens de Confucius il est possible de dissocier ces deux aspects – différences dans la formulation qui sont liées à l'époque ou à l'auteur. Depuis lors les écrivains ont tous mis l'accent sur l'un ou l'autre aspect. Les écrits qui relèvent du Sublime par le biais du yang – de la force – font penser au tonnerre, à l'éclair, au long mugissement du vent s'élevant d'une vallée, aux cimes des

⁴²⁴ ZHUANG ZI, *op. cit.*, IV.

⁴²⁵ WANG G., *Le recueil des œuvres de Wang Guowei*, Pékin, L'histoire culturelle chinoise, 1997, p. 158.

montagnes, aux précipices abrupts, au débordement des grands fleuves, au galop d'un coursier ; mouvement analogue à celui qui nous porte à monter sur une hauteur pour regarder au loin ; évocation d'un souverain recevant l'univers en audience, ou du roulement des tambours menant au combat dix mille guerriers. Les écrits qui relèvent du Beau par le biais du yin – de la douceur – évoquent le soleil qui pointe à l'horizon, une brise légère, un nuage, une lueur crépusculaire, une vapeur, une forêt retirée, un torrent sinueux, des rides à la surface de l'eau, des remous, l'éclat du jade ou d'une perle, le cri d'une oie sauvage se perdant dans le silence de l'espace. Ils sont comme un profond soupir, comme l'envol lointain de la pensée, comme une douce joie ou la tristesse sur un visage. »⁴²⁶

On peut constater par-là que le beau et le sublime pourraient être mis en rapport avec deux notions très importantes dans la philosophie chinoise : le Yin et le Yang. Le Yin correspond au beau, ils présentent tous deux un aspect doux et calme, tandis que le Yang s'accorde avec le sublime, tous deux rappellent la force, l'effroi et le bouleversement. Pourtant, c'est nous qui les mettons en lien aujourd'hui. La philosophie chinoise traditionnelle n'avait pas creusé cette voie, jusqu'à ce que Wang Guowei en ait pris l'initiative.

Il se réfère d'abord à la pensée de Burke et à celle d'E. Kant en faisant une distinction à l'intérieur de la notion de Beau. Wang Guowei affirme en premier lieu que l'objet *beau* agit par sa forme, car, comme il le dit : « le Beau est toujours la beauté de la forme »⁴²⁷ et cet objet beau procure un plaisir désintéressé, sans rapport avec nos besoins sensibles et moraux :

« Depuis Burke et Kant tous les philosophes ont fait leur la distinction subtile établie entre le beau et le sublime comme catégories du Beau. Toutefois, la description qu'ils en ont faite varie selon les systèmes philosophiques. On pourrait définir le beau de la façon suivante : lorsque la forme de l'objet donné n'est pas liée à mon propre intérêt je suis amené à dépasser la notion même d'intérêt et à m'absorber dans [la contemplation] de la forme de cet objet. Le beau communément répandu dans la Nature et dans l'Art se rattache à cette catégorie. Dans le cas du sublime la forme de l'objet est située en dehors des limites de notre entendement, ou s'oppose à notre intérêt, et nous avons le sentiment que la force humaine ne pourra résister. Mais la faculté de conservation de soi-même nous fait dépasser la notion d'intérêt et magnifier la forme de cet objet. Tels sont les hautes cimes, les grands fleuves, l'ouragan, l'orage, les constructions

⁴²⁶ YAO N., *Aperçu de la critique littéraire chinoise*, Taïpei, Kaishu shudian, 1970, p. 351-352.

⁴²⁷ WANG G., « La Place de l'élégance antique dans l'esthétique », *Yishu*, Shanghaishudian, 2011, p. 24.

grandioses de l'art, statues tragiques, peinture historique, théâtre et roman. Ces deux catégories du Beau plaisent, mais de façon désintéressée. »⁴²⁸

On constate que dans la distinction qu'il établit entre le beau et le sublime, Wang Guowei insiste toujours sur l'absence d'un lien d'intérêt entre la volonté du sujet et l'objet que celui-ci considère. Il dit aussi :

« On distingue deux catégories du Beau : le beau et le sublime. Nous appellerons sentiment du beau celui qui se rapporte à un objet qui nous plaît tout en nous faisant oublier la relation d'intérêt. Lorsqu'un objet est directement en état d'hostilité à l'égard de notre volonté, et que nous en appréhendons l'Idée avec le seul secours de la connaissance, nous sommes en présence du sentiment du sublime. »⁴²⁹

« Il existe deux types de beautés : l'un est le beau, l'autre est le sublime. Lorsqu'il s'agit d'une chose qui n'a pas de lien d'intérêt avec moi, je la regarde en me focalisant sur elle-même, sans prendre en considération sa relation avec moi. Ou bien lorsque je ne possède aucun désir mondain, dans ce cas-là, je ne prends pas non plus en considération la relation entre une chose et moi en la regardant. Dans ces deux situations, mon esprit reste très calme et mon sentiment est très beau, c'est ainsi que je nomme la chose devant moi beau. Mais lorsqu'une chose nuit à mon intérêt, et qu'elle détruit même ma volonté de vivre pendant que je la regarde, elle me pousse à prendre conscience qu'il me faut ne pas la laisser influencer mon esprit en la regardant, et que je dois garder mon indépendance devant elle. Ce que je ressens dans cette situation peut être décrit par le mot sublime, et je nomme donc cette chose sublime. »⁴³⁰

En opposition avec le beau et le sublime qui sont essentiellement désintéressés, Wang Guowei avance leur contraire : la séduction. Pour lui, le caractère de la séduction est négatif :

« Le contraire du beau et du sublime est la séduction. Alors que le beau et le sublime nous font quitter les désirs de l'existence et entrer dans le domaine de la connaissance pure, il suffit de la présence dans l'œuvre d'art de cette séduction, telle un

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁴²⁹ WANG G., « La philosophie de Schopenhauer et ses théories sur l'Éducation », *Yishu*, Shanghaishudian, 2011, p. 30.

⁴³⁰ WANG G., *Le recueil d'ouvrages littéraires Jing'an*, Éditions de l'éducation de Liaoning, 1997.

fard épais, un appât sucré, pour que nous quittions le domaine de la connaissance pure et retombions sous l'emprise des désirs [...] La séduction est donc au Beau ce que le sucré est à l'amer, le feu à l'eau, ils s'excluent mutuellement. Vouloir remédier à la souffrance du Monde par le plaisir que donnent ces séductions reviendrait à chercher à atteindre le large en partant d'un port retranché, ou s'efforcer de trouver la lumière en avançant dans une vallée obscure. Actions sans effets, qui ne font qu'accroître la souffrance, sans nous faire oublier les désirs de l'existence ni les liens entre le désir et l'objet, mais, tout au contraire, exacerbent ces désirs. »⁴³¹

À partir de cette distinction, Wang Guowei développe deux conceptions dans l'esthétique chinoise moderne : l'« état dans lequel je suis présent » et l'« état dans lequel je suis absent », en s'inspirant de Schopenhauer :

« Il existe l'état dans lequel je suis présent et l'état dans lequel je suis absent. Dans le premier cas, je regarde les choses à travers mes propres yeux, et les choses sont toutes imprégnées des couleurs de mes sentiments. Dans le deuxième, je regarde les choses à travers d'autres choses, et je ne sais plus où est moi et où sont les choses. »⁴³²

Ces deux états, pour en revenir à Schopenhauer, sont tous produits par la connaissance pure et exempte de volonté. L'art permet d'accéder aux Idées, jusqu'à la volonté, source des Idées, puis en niant la volonté, ouvre une connaissance absolue. Soit on en reste aux Idées (le beau), soit on accède à la volonté (le sublime) pour renoncer ensuite à celle-ci. Il y avait alors comme condition de la connaissance, une dissociation extrême. Le premier cas, en rester aux Idées, est, selon Wang Guowei « l'état dans lequel je suis présent », le second est, d'après lui « l'état dans lequel je suis absent ».

En résumé, la distinction proposée par Wang Guowei entre « l'état dans lequel je suis présent » et « l'état dans lequel je suis absent » est au fond la distinction entre deux situations différentes dans la contemplation esthétique. La valeur éducative est donc celle d'un accès à la connaissance sur le modèle de Schopenhauer. D'une part, le beau, état où je suis présent, renvoie à la contemplation de l'Idée, par le biais de la volonté. D'autre part, il existe une

⁴³¹ WANG G., « Critique du Hong lou men », *Yishu*, Shanghaishudian, 2011, p. 44-45.

⁴³² WANG G., *Les paroles dans ce monde*, Shanghaiguji, 1998.

dissociation sublime par laquelle l'on accède, après un renoncement à la volonté, à une "connaissance" pure et exempt de volonté.

En outre, à la base des concepts de « beau » et de « sublime », en prenant en considération les particularités de l'art chinois, Wang Guowei a conçu une nouvelle notion : l'élégance antique.

De fait, l'élégance (ya) est une conception importante qui existait déjà dans l'art chinois. Wang Guowei a pris l'initiative de mettre en lien cette notion avec les conceptions occidentales du beau et du sublime.

Le terme élégance (ya) possède de riches antécédents dans l'art chinois traditionnel dont il constitue même l'une des caractéristiques spécifiques. Il désigne à l'origine une section du *Livre des Poèmes* (IX-VI siècles avant J.-C.) et prend par extension « le sens de norme stylistique ainsi que de garant de l'orthodoxie dans la culture classique. »⁴³³. L'élégance, selon Liu Xie⁴³⁴, au début du VI siècle, est le contraire de tout ce qui est déviation par rapport à la norme. Comme il le déclare :

« Le style que je qualifierai d'élégance classique consiste à prendre comme moule et comme norme les enseignements des livres classiques et à suivre les règles de l'orthodoxie confucéenne. »⁴³⁵

Ainsi, chez Liu Xie, cette notion est, d'une part, employée en référence au style des anciens. En outre, son appartenance au domaine de la culture est aussi reconnue :

« Le talent peut être médiocre ou éminent, l'influx vital est fait de force ou de douceur, le savoir est profond ou superficiel, la pratique est élégante ou grossière. »⁴³⁶

Cette élégance peut être obtenue par imitation :

⁴³³ CHEN C., « Rapports d'influence : la conceptualisation d'une valeur de l'esthétique chinoise ancienne par référence aux conceptions de l'Occident. » In : Extrême-Orient, Extrême-Occident, *Essais de poésie chinoise et comparée*, 1982, n°1, p. 126.

⁴³⁴ Liu Xie, né vers 465 dans le Jiangsu en Chine, mort vers 521, est un écrivain chinois, auteur du traité sur la littérature *Wenxin diaolong* (*Le Cœur de la littérature et la Sculpture des dragons*).

⁴³⁵ Liu X., *Wenxin diaolong*, La littérature du peuple, 2006, chapitre 27.

⁴³⁶ *Ibid.*

« Si l'on imite les canons classiques, si on les prend pour modèles, tout naturellement, on atteindra cette forme de beauté qu'est l'élégance classique. »⁴³⁷

Selon la tradition chinoise, ce style se caractérise essentiellement par l'atteinte d'un équilibre qui s'oppose à toute recherche formelle excessive : « dans le domaine poétique par exemple, l'idéal proposé est le style des poèmes du Shijing dont la concision et les accents véridiques tiennent la bride haute à l'excès et au débordement. »⁴³⁸.

Au XIII siècle, le peintre Chao Mengfu (1254-1322) prônait, quant à lui, un retour au « sens de l'antiquité », ou « esprit des anciens », et accordait la primauté à la concision et au caractère fruste, caractérisant la simplicité antique dépourvue d'ornement⁴³⁹ :

« L'esprit des anciens est ce que je prise le plus dans la peinture. Une œuvre qui en serait dépourvue, aussi habile que fût l'exécution, n'aurait pour moi aucune valeur. De nos jours, les peintres ne savent que travailler le détail, barbouiller de belles couleurs à profusion, puis proclamer leur virtuosité, ignorants de ce que toutes sortes de défauts surgissent, pour peu que l'esprit des anciens fasse défaut, et de ce que la contemplation devient alors impossible. D'aucuns trouveront mes tableaux simples et frustes, mais les connaisseurs sauront à quel point ils sont proches de ceux des anciens et apprécieront leur beauté. »⁴⁴⁰

Ces auteurs cités n'emploient pas chez eux conjointement les termes d'« antique » et d'« élégance ». Pourtant, chez Sikong Tu (au IX siècle), chacun de ces mots va entrer en combinaison avec un autre pour former les expressions « noblesse antique » et « élégance classique » qui caractérisent deux styles poétiques différents⁴⁴¹.

Voici ce qu'il précise au sujet de la noblesse antique :

« Le surhomme enfourche les souffles,

⁴³⁷ *Ibid.*, chapitre. 30.

⁴³⁸ CHEN C., « Rapports d'influence... »,

⁴³⁹ À voir BUSH S., *The chinese literati on painting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1971.

⁴⁴⁰ BUSH S., *op. cit.*, p. 198.

⁴⁴¹ À voir LIU X., *Wenxindiaolong*.

Un lotus à la main,
Il traverse les cycles des kalpas,
Et s'éloigne sans laisser de traces,
La lune se lève à l'orient,
Une brise l'accompagne,
La nuit bleuit sur les monts Hua,
On entend les sons cristallins d'une cloche.
Reposant sur le vide
Mon âme échappe aux liens terrestres,
Nostalgie des empereurs légendaires –
Hautaine, solitaire, avec ses desseins secrets. »⁴⁴²

et à propos de l'élégance classique :

« Un pichet de jade accueille le printemps,
On contemple la pluie sous un toit de chaume,
Parmi les convives, des hôtes distingués,
Autour des bambous élancés.
Nuage blanc après l'éclaircie,
Oiseaux lointains qui se poursuivent,
Un luth repose dans l'ombre verte,
Plus haut la cascade jaillit.
Les fleurs tombent silencieuses,
Impressions de détachement : les chrysanthèmes.
Il faut noter cet instant merveilleux,
O combien délicieux.⁴⁴³ »

Ainsi, en nous faisant entrer dans ce monde étrange, original, ce que la noblesse antique suscite est l'étonnement, qui est celui du génie. Quant à l'élégance classique, elle nous inspire un sentiment de paix. Ces deux notions vont contribuer à l'élaboration du concept d'élégance antique par Wang Guowei. Il va les combiner pour former une notion, à laquelle il confère alors

⁴⁴² Ecrit par SIKONG Tu, cité par LIU X. dans *Wenxin diaolong*.

⁴⁴³ *Ibid.*

une place spécifique dans l'esthétique en la connectant aux notions occidentales de beau et de sublime, tout en les dépassant.

De ce fait, l'« élégance antique » implique deux types de connotations. Wang Guowei rattache ces deux dernières aux concepts de beau et de sublime. Ceci constitue un apport majeur de Wang Guowei au regard de cette «élégance», telle qu'elle était instaurée dans l'esthétique traditionnelle chinoise. « Il remédie ainsi au flou et à l'imprécision qui avait jusqu'alors entouré l'ancienne notion d'élégance en la portant à un certain degré d'abstraction. »⁴⁴⁴. En somme, l'élaboration de ce concept par Wang Guowei remédie au caractère d'imprécision qui caractérise la tradition artistique chinoise.

Toutefois, d'après Wang Guowei, cette mise en relation de l'élégance avec le beau et le sublime ne suffit pas. C'est la raison pour laquelle Wang Guowei remonte à Kant afin de réfuter la thèse de l'*a priori* qui fondait l'analytique kantienne, tout comme d'une certaine manière le système de Schopenhauer construit à partir du primat de la chose-en-soi et de la volonté, au profit d'un relativisme culturel. L'élégance, si elle retrouve le beau et le sublime dans ses modalités expressives, ne peut toutefois que différer de ces derniers au sens où elle ne met pas en jeu un *a priori* naturel, mais une norme (ou un usage) exclusivement contingent et culturel :

« Les jugements qui portent sur le beau et sur le sublime sont a priori. Affirmation qui a été fort peu réfutée depuis la Critique de la Faculté de juger de Kant. Ces jugements, étant a priori, sont aussi universels et nécessaires. Ou, pour être plus explicite, le jugement par lequel un artiste déclare une chose belle devra être partagé par tous les autres artistes. Kant dans son esthétique avait fait la présupposition d'un sens commun. Il en va tout autrement du jugement qui se rapporte à l'élégance antique puisqu'il change selon l'époque. Quand nous déclarons qu'une chose possède le caractère d'élégance, c'est toujours en fonction de notre situation présente. Les œuvres que nous a léguées l'Antiquité garderont toujours, sur les œuvres modernes, cette supériorité de l'élégance. La littérature antique, même médiocre, aura toujours, pour les lecteurs que nous sommes, cette élégance antique, même si ce point de vue n'était pas

⁴⁴⁴ WANG G., « La place de l'élégance antique dans l'esthétique », *Yishu*, Shangaishudian, 2011.

celui des Anciens. C'est pourquoi je dirai que le jugement sur l'élégance antique est a posteriori, empirique, particulier, et fortuit. »⁴⁴⁵

Ainsi, le jugement sur le beau et le sublime transcende la notion d'époque. Il ne connaît pas la limitation imposée par le temps, ni par le contexte culturel, puisqu'il se fonde sur un *a priori*. Il en va tout autrement de l'élégance. Wang Guowei conclut que si le beau et le sublime sont le fait d'un génie universel et intemporel, l'élégance antique appartient au registre de la culture :

« Puisque l'élégance antique n'existe pas dans la Nature, et que le jugement qui s'y rapporte est empirique, sa présence dans l'œuvre d'art ne relève pas nécessairement de dispositions innées, mais peut tout aussi bien être le fait d'application. »

Par conséquent, l'élégance antique permet de signaler la présence du beau et du sublime, et peut en même temps avoir sa propre valeur, indépendamment du beau et du sublime. Or, si Wang Guowei rattache l'*a priori* du beau et du sublime au génie, et si l'élégance antique n'est pas absolue, elle apparaît alors comme inférieure au génie, à son *a priori*. Du même coup, pour Wang Guowei, elle constitue une voie médiane accessible à tous ceux qui ne possèderaient pas le génie. Comme le note Wang Guowei :

« [De nombreux auteurs] sont loin d'être des génies dans le domaine littéraire, et l'élégance classique qui caractérise leurs œuvres tient uniquement à leur culture [...] et leur permet de rivaliser avec les plus grands écrivains. »⁴⁴⁶

C'est pour cette raison que, selon Wang Guowei, « le champ d'action le plus vaste »⁴⁴⁷ de l'élégance antique se situe dans sa fonction éducative. Ainsi, le privilège du beau et du sublime est accessible "aux génies", tandis que les autres pourraient accéder à quelque chose de proche par l'intermédiaire de l'élégance antique.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ *Ibid.*

Ainsi, Wang Guowei donne à l'élégance antique la place qui lui revient dans l'esthétique vis-à-vis des notions occidentales de beau et de sublime, place qui de surcroît permet de se référer à la tradition artistique chinoise, à son héritage.

Wang Guowei est en même temps très influencé par les lettres de Schiller sur l'éducation esthétique, et en particulier la théorie du désintéret qui marque l'instinct de jeu. De même que Schiller voyait dans l'art un moyen de fédérer les citoyens et de lutter contre toute pauvreté intellectuelle ou culturelle, Wang Guowei déplore l'indigence culturelle qu'il constate dans la Chine de son époque. Ainsi, en s'appuyant sur la théorie de « l'instinct de jeu », Wang Guowei distingue les activités ayant pour objectif de gagner la vie, le « travail », des activités désintéressées qui se pratiquent pour elles-mêmes, le « goût » ; d'où sa théorie du « goût », qui porte sur la nécessité des activités esthétiques désintéressées dans la vie. À son avis, l'art constitue une activité non utilitaire et est le jeu le plus noble qui soit. Toute la thématique du désintéret se retrouve alors sur le mode de l'opposition entre le « libéral » et la « mécanique ».

Wang Guowei distingue le « goût » du « désir de la puissance ». Selon lui, ce sont deux forces qui contrôlent la vie humaine. La puissance désigne la capacité compétitive de l'homme à survivre, l'instance « mécanique », vénale. Dans la vie, lorsque le désir de cette puissance est excessif, il ne peut disparaître automatiquement. De ce fait, l'homme a besoin d'un exutoire pour le canaliser afin d'acquérir la paix et le plaisir dans son esprit. Les activités qu'il pratique à ce moment-là constituent celles qui relèvent du goût. C'est en pratiquant ce genre d'activités que l'homme se libère au fur et à mesure des intérêts matériels pour entrer dans un état d'esprit plus élevé et plus noble : « *Les êtres humains sont souvent entravés par leur propre intérêt. Il n'y a que la beauté qui permet aux hommes d'oublier leurs gains et pertes, et de rendre leur âme noble. C'est à ce moment-là qu'on obtient la joie la plus pure.* »⁴⁴⁸. *Telle est l'attente de Wang Guowei envers un homme qu'il qualifie de « pleinement développé ».*

« L'homme pleinement développé » est mentionné par Wang Guowei dans un article intitulé *Les finalités de l'éducation* publié en 1903. Dans cet article, il réalise une analyse profonde de la finalité et des valeurs de l'éducation. Il met en avant l'idée que la finalité de l'éducation est de former des hommes pleinement développés. Il explique : « quelle est la

⁴⁴⁸ *Ibid.*

finalité de l'éducation ? Elle consiste à rendre les hommes pleinement développés. Et quelle est la définition de « l'homme pleinement développé » ? Ce sont ceux dont tous les potentiels sont développés et harmonisés. »⁴⁴⁹. À son avis, « l'homme pleinement développé » est celui dont le corps et l'esprit sont développés d'une façon équilibrée, c'est-à-dire que la santé physique et la santé mentale de cette personne sont toutes deux en bon état. Sa nature humaine est libérée, son corps et son esprit se mettent en harmonie.

En s'inspirant de Schiller, Wang Guowei considère l'éducation esthétique comme un état transitoire qui permet à l'homme de passer de l'état naturel à l'état moral. L'éducation esthétique occupe une place fondamentale dans le développement d'une personne.

Il est à noter que l'attribution du rôle moralisateur de l'éducation artistique chez Wang Guowei n'est pas sans renouer avec des principes de l'éducation musicale confucéenne. Cette dernière fait appel à la musique dans son éducation de manière à ennoblir l'esprit de l'homme et lui faire maîtriser le critère moral ultime, le Ren. Cependant, à la différence des théories de Schiller, la philosophie confucianiste ne se fonde pas, pour sa part, sur une opposition entre le sensible et la raison, avec la recherche d'une instance tierce, la fonction de la musique dans la réconciliation de ces deux éléments n'y a pas été signalée. De plus, le fait que Wang Guowei établisse un lien entre le non-intérêt et la pensée taoïste, révèle encore une fois l'influence de la culture chinoise traditionnelle sur ses théories. En effet, Wang Guowei confère ainsi une dimension éducative à l'esthétique taoïste.

Ainsi, Wang Guowei établit un lien entre la philosophie chinoise traditionnelle et la philosophie occidentale moderne par l'élégance antique qui implique le beau et le sublime, par les théories esthétiques de Schiller et la pensée confucianiste/taoïste. Dans le premier cas, l'on se retrouve dans un système bipolaire, où l'élégance antique a pour mission de tirer l'homme vers quelque chose de proche du génie, qui n'est accessible qu'à travers le beau et le sublime. Dans le second cas, s'esquisse un système tripolaire. L'objectif est d'aider l'homme à trouver l'équilibre dans son âme, à force de le conduire vers un centre désigné, en particulier celui du désintérêt.

⁴⁴⁹ WANG G., *Les finalités de l'éducation*, Presse de la littérature et de l'histoire chinoise, 1997.

Conclusion de la deuxième partie

Dans le premier chapitre de cette partie numéroté V, on peut constater qu'en Occident, pendant le XVIII^e siècle, époque où la philosophie esthétique a connu un puissant développement, la définition des valeurs éducatives des arts s'opère avec deux systèmes : le système bipolaire et celui tripolaire.

En ce qui concerne le système bipolaire, il y a celui d'E. Kant, composé de deux pôles opposés : l'imagination et la raison ; ensuite, l'apparence et l'apparition chez F. Hegel ; la représentation et la volonté chez A. Schopenhauer. Le point commun qu'il est possible de relever dans ces paires est que, parmi elles, les deux éléments relèvent toujours, l'un, de la perception sensible ; l'autre, de l'abstraction pure. Ces deux éléments constituent un axe principal à partir duquel se construisent les valeurs des arts. Dans ce système bipolaire, l'éducation esthétique a pour objectif de tirer l'homme vers l'abstraction, la raison, l'intelligibilité et les Idées, qui constituent l'élément privilégié qui l'emporte sur l'autre. L'on pense, en effet, que l'intelligible, la raison et la volonté sont supérieures au sensible et à l'imagination. On y voit plutôt facilement l'héritage de la philosophie classique de Platon et d'Aristote. C'est en se dirigeant vers les pôles de l'abstraction et de la Raison, et en s'imprégnant de l'universalité que l'homme se transcende et se libère des choses médiocres, d'où la mission de l'éducation esthétique conçue dans un système bipolaire.

La dualité fondamentale entre la perception sensible et l'abstraction pure va réapparaître dans les systèmes tripolaires : la nature sensible (l'instinct sensible) et la nature raisonnable (l'instinct formel) chez F. Schiller, Apollon et Dionysos chez F. Nietzsche. Hormis que cette fois, on observe l'apparition d'un tiers dans chaque système, qui est capable de maintenir l'équilibre entre les deux autres éléments opposés. Chez F. Schiller, ce « tiers » s'incarne comme « l'instinct du jeu ». Il s'agit d'un tiers de résolution et d'harmonisation, qui permet l'union en lui-même des deux éléments opposés. Grâce au tiers, les deux autres peuvent se réconcilier, coexister et se compléter mutuellement. Chez F. Nietzsche, avec l'esprit tragique, il s'agit, cette fois-ci, d'un tiers qui peut maintenir en tension les éléments dualistes, tandis que la relation entre eux demeure conflictuelle. C'est ce tiers qui offre la force qui fait vivre les

deux autres éléments. Dans les deux cas, l'objectif de l'éducation esthétique consiste à amener le sujet vers ce tiers, au lieu de le conduire vers le pôle de la raison, de l'intelligible et de la volonté. Dans une certaine mesure, l'on pourrait dire que la montée en puissance du sensible avec la naissance de l'esthétique contribue à l'invention du tiers dans l'objectif d'équilibrer le sensible et l'intelligible.

Ensuite, à travers notre présentation dans le deuxième chapitre de cette partie, numéroté VI, sur les pensées esthétiques qui ont émergé pendant la réforme en Chine, l'on pourrait dire qu'elles sont marquées par une sorte d'hybridation entre la philosophie chinoise traditionnelle et la philosophie occidentale moderne. Les penseurs chinois préalablement évoqués du "fusionnisme", le courant dominant de cette période, ont mêlé l'héritage chinois à des emprunts aux idées de l'Occident ou des influences de celles-ci.

Tout d'abord, l'objectif fondamental de cette réforme (1910-1949) consiste, en faisant appel à l'art, à cultiver le peuple et à ainsi revivifier la nation, considérée dans un état de sous-développement et d'ignorance. Par conséquent, la pensée centrale de cette réforme, en se référant aux propos de Lin Yusheng⁴⁵⁰ qui nous paraissent emblématiques, consiste à "compter sur l'idéologie afin de résoudre le problème". Il explique que « Compter sur l'idéologie afin de résoudre le problème, cela suppose qu'il faut absolument changer l'esprit et la culture avant de réaliser la réforme politique et sociale. »⁴⁵¹. L'esthétique chinoise moderne est précisément née dans ce contexte, alors chargée, comme en Occident lors des Lumières, d'émanciper la nation. Lin Yusheng pense qu'ici, les valeurs accordées à la réforme rappellent celles de la tradition confucianiste. Cette dernière accorde une place privilégiée à la force de la pensée et de l'esprit, dans la gestion politique et la formation morale. Cela explique la raison pour laquelle, par exemple, l'éducation confucianiste préconise l'éducation musicale pour introduire la vertu Ren dans l'esprit du peuple, de manière à construire une société harmonieuse. Les intellectuels chinois modernes héritent justement ce modèle de pensée traditionnel qui constitue leur point de départ.

⁴⁵⁰ Lin Yusheng est né en 1934, penseur, diplômé de la faculté d'Histoire à l'Université Nationale de Taïwan et du Comité de la pensée sociale à l'Université de Chicago, ses recherches se focalisent principalement sur l'idéologie sociale. L'un de ses ouvrages principaux est *La crise de l'idéologie chinoise-l'anti-traditionalisme pendant l'époque du 4 Mai*.

⁴⁵¹ LIN Y., *La crise de l'idéologie chinoise-l'anti-traditionalisme pendant l'époque du 4 Mai*, Guizhourenmin, 1986, p. 44.

Afin d'atteindre leurs objectifs, les intellectuels chinois ont fait la découverte des thèses occidentales. Dans leurs théories, ils se réfèrent à Kant en prônant l'idée de non-intérêt et de non-utilité dans le beau et le sublime, à Schopenhauer en ce qui concerne l'élimination des désirs, ou la distinction entre la représentation et la volonté. De plus, ils se sont également tournés vers Schiller en reprenant son idée de réconciliation du sensible et du rationnel chez l'individu par l'instinct de jeu. Par conséquent, ils se réfèrent à la fois au système bipolaire et à celui tripolaire conçus dans la philosophie occidentale. Ces thèses occidentales rejoignent dans une certaine mesure l'héritage chinois traditionnel, dans la mesure où le non-intérêt rappelle la pensée taoïste, et où le système schillérien est lui-même tripolaire tout comme ceux du confucianisme et du taoïsme. D'ailleurs, en prenant modèle sur l'esthétique occidentale moderne, les intellectuels chinois attribuent désormais une place plus importante à l'individu lui-même. On fait appel à l'éducation esthétique de façon à changer l'esprit du peuple, non pas uniquement dans l'objectif politique de gérer la société, mais aussi pour ses propres intérêts individuels. On a l'intention de former des personnes « pleinement développées ». Ainsi, l'on se focalise davantage sur les valeurs personnelles qui en découlent. L'homme possède dorénavant un statut indépendant de la morale et de la politique. C'est ainsi que les thèses occidentales ont été intégrées dans l'héritage chinois.

Ainsi, les valeurs éducatives des arts sont réinterprétées par les philosophes modernes que l'on présente, à l'instar des « sciences occidentales » par le biais des valeurs chinoises traditionnelles. Elles sont conçues dans une hybridation entre le système bipolaire et celui tripolaire. Finalement, c'est un débat entre une conception bipolaire et une autre tripolaire qui est ici ouvert, sur le terrain de l'éducation artistique.

Chapitre VII

Retour aux fondements théoriques : système bipolaire ou système tripolaire ?

D'après les deux parties précédentes, un constat peut être fait : que ce soit en Chine ou en Occident, dans les deux périodes significatives que nous avons présentées, les systèmes dans lesquels se définissent les valeurs éducatives des arts oscillent entre deux configurations : celle du bipolaire ou du tripolaire. Les questions posées dans ce chapitre sont les suivantes : pourquoi cette récurrence de deux configurations dans l'éducation esthétique ? Se limiterait-elle à l'axiologie artistique ou pourrait-elle s'étendre à d'autres domaines de la pensée ? Finalement, pourrait-on attribuer à cette dualité entre le "deux" et le "trois" un sens universel revêtant une valeur anthropologique, comme nous l'ont laissé supposer les mythes que nous avons présentés au début de cette thèse ? Afin d'y répondre, nous allons tourner notre regard vers d'autres domaines des sciences humaines, au-delà de l'éducation artistique. Si sens anthropologique il y a, c'est bien la dimension de l'homme qui est concernée, or cette dernière ne peut être posée sans celle de la "fabrique de l'homme", c'est-à-dire l'éducation. C'est ainsi que nous proposons, dans ce chapitre, de nous pencher sur les théories de certains auteurs des sciences humaines et de l'éducation qui nous paraissent emblématiques de la binarité ou ternarité, comme Emile Durkheim, Claude Lévi-Strauss, Liu Shilin d'une part, Marie-Louise Martinez, Dany-Robert Dufour et Ma Desi, de l'autre.

I) Les théories sur la binarité et la ternarité en Occident

1.1 Les théories sur la binarité

La pensée de la binarité chez Emile Durkheim se manifeste comme la relation dualiste qu'il établit entre la société et l'individu dans l'éducation. Nous évoquons ici quelques traits de la sociologie durkheimienne. Nous compléterons ensuite notre analyse par une approche du structuralisme lévi-straussien qui a été le terrain privilégié de la binarité en sciences humaines pendant la seconde moitié du XX^e siècle.

1.1.1 L'individu et la société chez E. Durkheim

L'homo duplex, « L'homme est double ». Selon Durkheim, l'être humain est conçu selon une dualité, parce qu'il est tout à la fois individuel et social. « En chacun de nous, peut-on dire, il existe deux êtres qui, pour être inséparables autrement que par abstraction, ne cessent pas d'être distincts. L'un est fait de tous les états mentaux qui ne se rapportent qu'à nous-mêmes et aux événements de notre vie personnelle : c'est ce qu'on pourrait appeler l'être individuel. L'autre est un système d'idées, de sentiments et d'habitudes qui expriment en nous, non pas notre personnalité, mais le groupe ou les groupes différents dont nous faisons partie ; telles sont les croyances religieuses, les croyances et les pratiques morales, les traditions nationales ou professionnelles, les opinions collectives de toute sorte. Leur ensemble forme l'être social. »⁴⁵².

Ainsi, la société et l'individu se situent dans une relation duelle, qui est, en même temps, très étroite :

« Il y a en nous une multitude d'états qui expriment en nous-mêmes autre chose que nous-mêmes, à savoir la société ; ils sont la société même vivant et agissant en nous. Sans doute, elle nous dépasse et nous déborde, car elle est infiniment plus vaste que notre être individuel,

⁴⁵² DEKENS O., *Le structuralisme*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 32.

mais en même temps, elle nous pénètre de toutes parts. Elle est hors de nous et nous enveloppe, mais elle est aussi en nous, et, par tout un côté de notre nature, nous nous confondons avec elle. De même que notre organisme physique se nourrit d'aliments qu'il emprunte au-dehors, de même notre organisme mental s'alimente d'idées, de sentiments, de pratiques qui nous viennent de la société. C'est d'elle que nous tenons la plus importante partie de nous-mêmes. »

À travers ce passage, E. Durkheim souligne que la société fait partie de notre propre substance et est en nous. Elle a toutefois sa nature propre, qui est différente et distincte de la nature individuelle. Mais, ce n'est pas une raison pour qu'elle soit incompatible avec l'individu. A l'inverse, elle rejoint l'individu. En chaque individu, il existe de profondes racines le liant à la société dans laquelle il vit. On ne peut isoler l'homme de celle-ci. Si on lui retire tout ce qu'il tient de la société, l'homme va retomber au rang de l'animal. « La meilleure partie de nous-mêmes n'est qu'une émanation de la collectivité. ». Si l'homme peut dépasser le stade auquel les animaux s'arrêtent, c'est qu'il a accès à la culture transmise de génération en génération, qui circule dans la société. « De ce qu'un animal a pu apprendre au cours de son existence individuelle, presque rien ne peut lui survivre. Au contraire, les résultats de l'expérience humaine se conservent presque intégralement et jusque dans le détail, [...] Au lieu de se dissiper toutes les fois qu'une génération s'éteint et est remplacée par une autre, la sagesse humaine s'accumule sans terme, et c'est cette accumulation indéfinie qui élève l'homme au-dessus de la bête et au-dessus de lui-même. ». Cette accumulation n'est possible que dans et par la société. Si celle-ci est bien une réalité à laquelle chacun se soumet de gré ou de force, on ne peut se passer d'une structure sociale. C'est en vivant dans la société et en se socialisant que l'homme s'humanise et devient homme. Si la société disparaît un jour, il en ira de même pour l'homme. Comme le dit Durkheim : « On peut multiplier les exemples historiques d'hommes brusquement privés d'État fort qui assurait leur complète prise en charge, et qui, brusquement projetés dans la bourrasque d'un libéralisme débridé, aspirent à retrouver la structure protectrice, même s'il fallait faire appel aux anciens dictateurs. ». Il en est ainsi d'une éducation à la société, où les progrès de l'individu sont symétriques à la socialisation. Ainsi, on se rappelle la célèbre définition de l'éducation comme « Une socialisation méthodique de la jeune génération. »⁴⁵³.

⁴⁵³ DURKHEIM E., « L'éducation, sa nature et son rôle » in *Éducation et sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

1.1.2 Le structuralisme

Sans développer ici la sociologie durkheimienne avec sa recherche d'une conciliation entre "individualisme" et "socialisme" (au sens de vivre en société), notons que l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss est dédiée dans sa parution au centenaire de la naissance de Durkheim.

Le structuralisme est l'un des courants intellectuels majeurs du XXe siècle. Il couvre approximativement une période s'étalant entre l'après-guerre et les années 70. La linguistique est revendiquée par Claude Lévi-Strauss comme la source du structuralisme, et notamment les travaux de Ferdinand Saussure et son *Cours de linguistique générale*, rédigé en 1916. L'idée générale pose une première dualité, celle de la nature et de la culture, du cru et du cuit. La culture résulte ainsi d'une transformation de la nature, qui est déjà opérée par des mises en code et en symboles, des mises en langages et en langues où l'homme a pu agir sur les choses parce qu'il les a déjà nommées. L'instance de cette transformation, en tant que lieu de symbolisation, est celle de la structure, qui serait sous-jacente à toute culture, à tout système culturel, en empêchant du même coup de hiérarchiser selon un système de valeurs les diverses sociétés. Chacune repose sur une même structure, universelle, qui fonde les divers systèmes symboliques propres aux différentes cultures, fussent-elles considérées comme relevant d'une pensée "sauvage" ou "civilisée". On comprend dès lors la référence de C. Lévi-Strauss à l'approche saussurienne de la langue pour conceptualiser cette structure langagière symbolique. En effet, elle est elle-même régie par la binarité.

Selon F. Saussure, la langue est un système de signes dont le fonctionnement repose sur des relations entre des éléments de base, l'ensemble formant un ordre structural permettant l'articulation, entre des signifiants (des signes acoustiques) et des signifiés (des concepts). « Le rapport entre le signifiant et le signifié ne peut être établi pour un signe isolé, mais uniquement par la confrontation entre un système de différences entre signifiants et un système de différences entre signifiés. »⁴⁵⁴. Par conséquent, « l'opérateur »⁴⁵⁵ de ce système est binaire, fondé sur « l'algorithme signifiant/signifié »⁴⁵⁶. L'approche saussurienne est une "révolution" dans l'analyse de langue : le jeu des relations l'emporte sur les éléments, on tâche de mettre

⁴⁵⁴ DEKENS O., *op. cit.*, p. 51.

⁴⁵⁵ DUFOUR D.-R., *Les mystères de la trinité*, Paris, Gallimard, 1990, p. 30.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

l'accent sur les liens qui unissent les signes davantage que sur les signes eux-mêmes. C'est ainsi que l'on doit à la linguistique et à Saussure une découverte : « l'objet d'une science humaine est toujours une relation, il éclate au moment où on veut le saisir, il n'a pas d'identité autre que son éclatement en différences, et en différences de différences. »⁴⁵⁷.

C. Lévi-Strauss envisage d'étendre cette approche à l'anthropologie, et au-delà, aux sciences humaines. L'ordre linguistique devient ainsi le paradigme d'analyse devant être utilisé par les sciences humaines. Il est possible de définir le structuralisme comme l'étude de "ce qui présente un caractère de structure". Comment définir cette notion de structure ? D'une part, elle est une totalité qui « consiste en éléments tels qu'une modification quelconque de l'un d'entre eux entraîne une modification de tous les autres. »⁴⁵⁸. D'autre part, elle est autonome et « se maintient par *autoréglages* en s'accommodant à ses propres changements. »⁴⁵⁹. C. Lévi-Strauss applique, par exemple, cette analogie structurelle à l'étude des systèmes de parenté, en affirmant : « La signification des règles d'alliance, insaisissable quand on les étudie séparément, ne peut surgir qu'en les opposant les unes aux autres, de la même façon que la réalité en phonème ne réside pas dans son individualité phonétique, mais dans les rapports oppositifs et négatifs qu'offrent les phonèmes entre eux. »⁴⁶⁰. De la sorte, la culture, de même que la langue, est mobilisée comme un système de signes, dans lequel ceux-ci s'opposent les uns aux autres, par couples binaires deux à deux. Un élément n'existe que par rapport à d'autres. Il n'a pas de réalité propre en dehors de la relation qui l'oppose aux autres. La dichotomisation qui en résulte apparaît alors comme l'un des modes de fonctionnement, une propriété fondamentale de l'esprit humain. Dans cette perspective, la pensée opère ainsi sa cohérence dans la constitution de systèmes d'opposition, de type binaire. Par exemple, d'après C. Lévi-Strauss, la nourriture s'oppose au non-comestible, le cru au cuit, la société à l'individu et ainsi de suite. Ces oppositions s'agencent en série de façon à former une "grille" qui correspond à la façon par laquelle l'homme transforme la nature en la faisant entrer dans la structure symbolique par les systèmes de la langue. La tâche de l'analyse structuraliste consiste à montrer comment ces oppositions forment un système symbolique et prennent sens. Si l'on considère l'étude des mythes menée par C. Lévi-Strauss et qui prend pour exemple l'origine de la cuisine, elle révèle que l'opposition entre le cru et le cuit n'est que l'expression de l'opposition, bien plus générale,

⁴⁵⁷ DEKENS O., *op. cit.*, p. 52.

⁴⁵⁸ LÉVI-STRAUSS C., *L'Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, p. 330.

⁴⁵⁹ BOUDINET G., *Des arts et des idées au XX siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 156.

⁴⁶⁰ LEVIS-STRAUSS C., *Le regard éloigné*, Plon, 1983, p. 196.

entre nature et culture. Mettre en codes, en symboles, comme cuire (culture) une viande (nature), serait ce qui fonde la culture et marque le passage de la nature à la culture. Le monde serait pris dans un schème binaire (culture/nature) qui ne pourrait être saisi que par une analyse elle-même binaire. À travers le structuralisme, l'idée binaire se réalise comme un outil analytique et tel un champ anthropologique essentiel.

1.2 Les théories sur la ternarité

Ainsi, pour le structuralisme, tous les éléments de notre culture, y compris l'individu et la société, se réduisent à un regard binaire. L'élément clé des analyses binaires est la réduction de la complexité d'une situation à des oppositions "digitales". La binarité, d'après Dany-Robert Dufour est ce qui domine la pensée de nos jours. Selon ce philosophe, elle rappelle le jeu d'échecs. À son avis, le jeu d'échecs est un jeu binaire, donc la stratégie est « s'il fait ceci, alors je fais cela, si je fais cela, alors, au deuxième coup, il fera cela, et ainsi de suite. Ce jeu, [...], repose sur le schème algorithmique et sur la capacité du joueur à enfilez les algorithmes jusqu'à les concaténer en un réseau qui soit une représentation totale, anticipée, binaire, du jeu : une représentation de toutes les possibilités à tous les moments. »⁴⁶¹. Pourtant, selon D.-R. Dufour, l'« homme », le premier objet des sciences humaines, échappe à toute définition binaire. D'après Dufour, « la vie de l'homme (en tant qu'espèce) implique la mort de l'homme (en tant qu'individu). [...] les deux termes vie et mort (est-il nécessaire de les dire fondamentaux dans les sciences de l'Homme ?) ne sont pas dans une relation différentielle ou binaire. »⁴⁶². Ainsi, la pensée binaire, bien que répandue, laisse en suspens les questions cruciales de la présence et de l'absence de l'Homme et met notre culture dans une situation de malaise. Il faudrait dès lors recourir à la trinité et à un système ternaire. Nous évoquerons ici ce dernier en philosophie de l'éducation dans l'œuvre de D.-R. Dufour, puis dans les travaux de Marie-Louise Martinez à propos de René Girard.

⁴⁶¹ DUFOUR D.-R., *Les mystères de la trinité*, Gallimard, 1990, p. 27.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 33.

1.2.1 La trinité contre la binarité d'après Dany-Robert Dufour

Chez D.-R. Dufour, entre la binarité et la ternarité, la nécessité de récupérer un système en trois, face à l'omniprésence d'un système en deux, constitue une problématique très importante. Il va situer celle-ci dans le contexte de toute la civilisation humaine. Dans son ouvrage intitulé *Les mystères de la trinité*, D.-R. Dufour l'explique d'une façon très éclairante. Il pense que la binarité et la trinité se situent dans un rapport conflictuel. A notre siècle, c'est la binarité qui structure le savoir. Il en résulte que la trinité est occultée. Le malaise actuel des hommes et de la civilisation est dû à ce « triomphe de la binarité »⁴⁶³, où le champ de l'Homme est digitalisé, réduit à une opposition dans une dualité qui exclut tout tiers.

Selon D.-R. Dufour, la forme « la plus spontanée, la plus dépouillée, la plus simple »⁴⁶⁴ de la trinité est la trilogie « je, tu, il ». « Le *je* est celui qui assume la présence vis-à-vis d'un *tu* -- il n'y a pas d'autres moyens d'être présent que celui de se signaler à l'autre, et il n'est aucune définition de la présence qui ne reprenne ce constat. Parler, dire *je*, définit instantanément un ici et un maintenant, c'est-à-dire un point dans le temps et dans l'espace à partir duquel peut être parlé le monde. »⁴⁶⁵. Le *je* est donc connecté à la présence. Le locuteur qui cesse de dire « je » devient « tu ». Ce dernier désigne celui qui vient de parler ou celui qui va parler. « L'homme, en tant que parlant, quels que soient les cieux et les âges, ne fera jamais que passer sa vie à aller d'une position à l'autre, jamais il ne sortira de l'espace duel de la parole. Pour éprouver sa propre présence, pour s'éprouver comme sujet, pour être un, il faut être deux : c'est en changeant constamment de position que les interlocuteurs se font mutuellement valoir comme présents. »⁴⁶⁶. Pourtant, pour que *je* et *tu* soient coprésents l'un à l'autre, il faut que l'espace interlocutoire de la coprésence donne une place à l'absence, qui s'y incarne sous la forme du « il ». Tout cela peut se résumer dans cette phrase de D.-R. Dufour : « Pour être un, il faut être deux, mais quand on est deux, on est tout de suite trois. »⁴⁶⁷. Ainsi, l'existence d'un tiers en dehors des deux autres éléments s'avère indispensable. L'espace duel de la parole ne peut être compris sans la trinité. S'il n'y a pas ce trois dans l'espace duel des interlocuteurs, on n'inscrit pas l'absence du tiers à représenter, condition même du déploiement du champ de l'interlocution. Sans cette représentation du tiers absent, souligne D.-R. Dufour, cette absence

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 58.

risque alors de surgir comme un “retour du refoulé” dans le champ de la présence de l’homme, pour le détruire. Ainsi, « il », qui peut se manifester sous des formes différentes, a pour fonction de permettre aux deux interlocuteurs de « se vouer, à peu près pacifiquement, à leur inépuisable vocation, parler, et pour que les allocutions tiennent sans se défaire par l’irruption, dans leur champ, de l’absence. »⁴⁶⁸. Ainsi, « la mort de l’Homme, en tant qu’individu, est nécessaire pour que l’Homme, en tant qu’espèce, vive. »⁴⁶⁹.

Par conséquent, « la trinité représente, en somme, l’essence du lien social, puisque, sans elle, il n’y aurait pas de rapport interlocutoire, il n’y aurait pas de culture humaine. ». C’est la raison pour laquelle, selon D.-R. Dufour, on doit accorder plus d’importance et davantage de place à la trinité afin de penser la culture.

On retrouve également ce tiers, tel que D.-R. Dufour l’introduit dans le champ de la philosophie de l’éducation sous l’angle principal du langage, dans ce champ avec l’éclairage anthropologique que propose Marie-Louise Martinez à partir de son analyse des travaux de René Girard.

1.2.2 Le « tiers » dans la symbolisation de l’homme d’après Marie-Louise Martinez

M.-L. Martinez contribue également à montrer la primauté de la trinité sur la binarité. Selon elle, les différences entre des effets produits sur l’homme sous la binarité et ceux sous la ternarité se manifestent à travers une activité essentielle dans l’existence humaine, à savoir l’éducation.

1.2.2.1 Le « pacte symbolique »

Au début de notre thèse, nous avons avancé que, selon E. Cassirer, l’éducation est un travail sur le symbolique et la symbolisation de l’homme, qu’elle est ce par quoi l’informe se forme grâce aux formes symboliques, aux langages. Dans sa thèse intitulée *Vers la réduction de la violence à l’école*, M.-L. Martinez, en suivant les thèses de René Girard, avance l’idée

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.58.

que l'entrée de l'homme dans le symbolique se constitue selon le mode d'un « pacte symbolique ».

D'abord, la symbolisation permet à l'homme de partager les mêmes codes avec autrui, de ce fait, d'entrer et de vivre dans une communauté. En réalité, selon le linguiste E. Benveniste, la notion même de communauté symbolique vient du mot indo-iranien *munia* qui signifie « repas festif », un « banquet sacré qui réunit autour d'une commune libation »⁴⁷⁰. Ainsi, « la participation à l'échange des significations est inaugurée par le lien sacrificiel et rituel. »⁴⁷¹. Ceux qui ont accepté les règles rituelles du sacrifice constituent finalement la communauté. En d'autres termes, devenir un être de symbole et partager les signes exige forcément que l'on accepte les règles de cette communauté. C'est ainsi que l'homme entre dans un *pacte symbolique*, largement inconscient. Or, la nature de ce pacte est violente. Il est fondé par le sacrifice, et plus précisément l'exclusion du tiers.

1.2.2.2 L'exclusion du tiers en tant que victime

Afin d'expliquer cette exclusion, M.-L. Martinez se focalise en particulier sur les théories de deux penseurs venant de domaines différents : l'anthropologue R. Girard et le linguiste E. Benveniste.

D'après R. Girard, la clé se situe dans la notion de « désir mimétique ». Le désir humain est mimétique. Or, ce dernier n'implique pas simplement un sujet désirant et un objet désiré. Il existe une dimension supplémentaire : la présence du tiers, du modèle, d'une personne, que nous imitons et qui elle-même désire. Selon R. Girard, les désirs humains peuvent varier à l'infini parce qu'ils s'enracinent non dans leurs objets ou en nous-mêmes mais dans ce tiers, le modèle dont nous imitons le désir.

Les objets susceptibles d'être désirés sont de deux sortes. « Il y a d'abord ceux qui se laissent partager. Imiter le désir qu'inspirent ces objets suscite de la sympathie entre ceux qui partagent le même désir. Il y a aussi les objets qui ne se laissent pas partager, objets auxquels on est trop attaché pour les abandonner à un imitateur (carrière, amour...). La convergence de deux désirs sur un objet non partageable fait que le modèle et son imitateur ne peuvent plus

⁴⁷⁰ MARTINEZ M.-L., *Vers la réduction de la violence à l'école*, Presses universitaires du septentrion, 2001, p. 81.

⁴⁷¹ *Ibid.*

partager le même désir sans devenir l'un pour l'autre un obstacle dont l'interférence, loin de mettre fin à l'imitation, la redouble et la rend réciproque. »⁴⁷². C'est ce que R. Girard appelle la rivalité mimétique, qui est susceptible d'engendrer la haine et la jalousie entre les hommes. Par conséquent, dès que l'on désire ce que désirent les autres, ceux-ci deviennent des rivaux. Toutefois, la raison pour laquelle la communauté humaine pourra toujours se former, vient de l'apparition du sacré archaïque. Dès lors, « plus les rivalités mimétiques s'exaspèrent, plus les rivaux tendent à oublier les objets qui en principe les causent (mais rendus infiniment désirables par *les autres*), plus ils sont fascinés les uns par les autres. Cette fascination haineuse peut aller jusqu'à la transe hypnotique. À ce stade la sélection d'antagonistes, d'ennemis va se faire pour des raisons purement mimétiques, contingentes. Etant donné que la puissance d'attraction mimétique se multiplie avec le nombre de polarisés (comme un effet boule de neige), le moment va forcément arriver où la communauté tout entière (unanime !) se trouvera rassemblée contre un individu unique. »⁴⁷³. Ensuite, « l'unique fauteur de troubles sera violemment écarté ou mis à mort par la collectivité (enfin) unie contre la victime. »⁴⁷⁴.

Par conséquent, l'exclusion du tiers constitue une occasion qui permet aux autres de se mettre en unanimité et de construire alors une communauté ensemble. C'est ainsi que nous entrons dans le symbolique.

E. Benveniste va confirmer l'hypothèse de R. Girard à travers ses réflexions anthropologiques sur le langage. À l'issue d'une série d'analyses, il révèle le statut particulier de la troisième personne dans la langue, la *non-personne*. Il affirme : « De sa fonction de forme non personnelle, la troisième personne tire cette aptitude à devenir aussi bien une forme de respect qui fait d'un être bien plus qu'une personne qu'une forme d'outrage qui peut le néantiser comme personne. »⁴⁷⁵. Par conséquent, cette troisième personne fait référence à la victime exclue dans la théorie mimétique de R. Girard. E. Benveniste l'explique d'une manière plus poussée : « Dès que le pronom *je* apparaît dans un énoncé où il évoque – explicitement ou non – le pronom *tu* pour s'opposer ensemble à *il*, une expérience humaine s'instaure à nouveau et dévoile l'instrument linguistique qui la fonde. »⁴⁷⁶.

⁴⁷² DE KEUKELAERE S., *Présentation de la théorie de René Girard*, <<http://www.rene-girard.fr/secure/zc/57/2071>>.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 231.

⁴⁷⁶ BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 68.

Ainsi, le langage, en tant que forme symbolique, ainsi que ses règles, est également fondé sur l'exclusion de la troisième personne.

À travers les théories de R. Girard et d'E. Benveniste, M.-L. Martinez souligne l'hypothèse selon laquelle le symbolique repose sur le sacrifice, ce dernier est l'origine du consensus. C'est un pacte « qui délimite une communauté soudée par des rituels d'éviction. »⁴⁷⁷. Entrer dans le symbolique implique que l'on accède aux jeux et règles du groupe communautaire. De ce fait, le sujet entre dans un pacte symbolique violent soudé par l'exclusion de la victime. Selon les propres paroles de Martinez, « devenir membre de la communauté humaine, accéder pleinement à l'humaine condition et à la disposition de ses ressources signifiantes, comme à la tranquillité désirable pour les faire fructifier, exige, sans doute, un passage initiatique, ou plusieurs, comportant la compréhension sinon l'acceptation d'une certaine violence à son propre égard ou à l'égard de l'autre. »⁴⁷⁸. Entrer dans le pacte est la condition fondamentale de toutes les formes symboliques qu'il contient.

Pourtant, cette entrée est violente, au prix du sacrifice de la troisième personne. Dans ce cas-là, existe-t-il un symbolique moins violent ? M.-L. Martinez offre une réponse. Selon elle, il existe deux étapes du symbolique : un pacte symbolique violent, sacrificiel, puis un seuil non-violent du pacte symbolique. Ce dernier implique une dimension critique du sacrifice, et une intégration du tiers précédemment exclu. Il s'agit en plus d'intégrer ce tiers en tant que *personne*. Selon M.-L. Martinez, c'est dans une anthropologie issue de la réflexion girardienne sur le bouc émissaire et la philosophie personnaliste du langage que nous voyons la possibilité de fonder l'intégration du tiers personnel.

1.2.2.3 L'intégration du tiers en tant que *personne*

R. Girard pense que les victimes sont des boucs émissaires désignés par le mimétisme violent. Elles sont donc réellement innocentes. Bien que les conflits inhérents à la société se résolvent à la base dans l'exclusion du bouc émissaire, « une exigence de justice et de réconciliation plus haute demande de dénoncer cette exclusion. »⁴⁷⁹. On constate ainsi une

⁴⁷⁷ MARTINEZ M.-L., *L'émergence de la personne*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 26.

⁴⁷⁸ MARTINEZ M.-L., *Vers la réduction de la violence à l'école*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 2001, p. 85.

⁴⁷⁹ MARTINEZ M.-L., *L'émergence de la personne*, *op. cit.*, p. 38.

valeur plus haute dans cet impératif d'éviction du bouc émissaire : l'intégration du tiers précédemment exclu. Cette valeur est issue de « l'en-dehors de la culture »⁴⁸⁰. Il s'agit « d'être chaque fois attentif et sensible au visage singulier du pauvre que telle ou telle situation particulière meurtrit de façon plus ou moins dissimulée. »⁴⁸¹. Par conséquent, cette intégration du tiers exige un dépassement des schémas archaïques et une adhésion volontaire et consciente à la critique de ces derniers. L'homme n'est plus dans l'obligation inconsciente d'exclure la victime. Il fait au contraire un choix conscient pour sauver et intégrer cette dernière afin de dépasser le tiers exclu. Cette intégration lui permet du même coup de donner la mesure de sa liberté, où la revendication de la justice libère donc chacun.

Ainsi, ce second seuil du symbolique implique le dépassement du premier. « Cette compréhension-là du dépassement implique d'accepter le seuil violent de l'anthropogenèse avec ses rites, ses lois et ses interdits, (du moins pour les plus anodins), comme des vestiges ou des contraintes nécessaires de vie en société mais sans jamais s'y complaire, et surtout, dans un refus délibéré de la violence à l'égard d'un tiers ou de soi-même. »⁴⁸². Cela nécessite « un travail sur soi et sur la relation, pour résister à l'homéostasie »⁴⁸³ du premier pacte symbolique violent. Il en résulte que l'homme va réaliser une « naissance d'en haut » dans laquelle il exerce sa responsabilité et sa liberté.

Ainsi, c'est un pacte symbolique « plus universel où le sacrifice n'est plus éviction de l'autre mais don de soi et oblation. »⁴⁸⁴.

D'après M.-L. Martinez, cette intégration interlocutive du tiers renvoie à la notion de *personne*. Sur le plan philosophique, la personne est conçue en tant que « modèle de relation intersubjective triadique où chacun contribue à la définition de soi-même comme de l'autre dans une dynamique de co-construction, du sens, du sujet et de l'institution plus juste. »⁴⁸⁵.

Ainsi par l'intégration du tiers la *personne* est la condition d'accès à un pacte symbolique non violent. Après cette entrée, l'homme devient cette fois-ci « une personnalité

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ MARTINEZ M.-L., *Vers la réduction de la violence à l'école*, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁸⁴ MARTINEZ M.-L., *L'émergence de la personne*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, Marqué par l'auteur, voir Paul Ricœur : *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

non égocentrique marquée par une conscience de soi dynamique et confiante en soi-même et en ses possibilités, susceptible de s'engager de façon critique dans l'action et la réflexion communes sans exclure soi-même ni autrui. »⁴⁸⁶.

Finalement, la symbolisation chez l'homme a deux faces : l'exclusion et l'intégration d'un tiers. Mais seule la seconde conduit vraiment l'homme à la liberté et l'autonomie. L'entrée dans le groupe humain archaïque et sacrificiel ne constitue que la première étape de l'humanisation de l'homme. C'est seulement lorsqu'il réussit à définir à la fois lui-même et l'autre, à réaliser un tiers, que l'homme devient une personne humaine.

II) Les théories sur la binarité et la ternarité en Chine

On retrouve également en Chine le débat entre les deux options, la dualité ou la "trinité". Ainsi en est-il des textes concernant les sciences de l'éducation en Chine de Liu Shilin⁴⁸⁷.

2.1 Une nouvelle pensée dualiste selon Liu Shilin

Liu Shilin considère qu'une série de pensées dualistes qui se manifestent dans le milieu de la recherche en Chine dérivent de la dualité raison/sensible. D'après lui, ces pensées dualistes sont en réalité "arbitraires", car la dualité raison/sensible est au fond une "fausse" dualité. Bien qu'elle semble nous offrir « un outil logique précis »⁴⁸⁸ pour notre travail d'observation ou d'analyse, elle ne permet pas véritablement de répondre à toutes les questions relevées. Par conséquent, Liu Shilin propose une nouvelle dualité dans l'objectif de remplacer, voire d'éliminer la dualité raison/sensible.

Les deux pôles au sein de cette nouvelle dualité peuvent être envisagés selon Liu Shilin sous ces deux aspects : du point de vue historique, l'un relève de la culture première, l'autre se

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁸⁷ Liu Shilin, enseignant au sein de la faculté des Lettres de l'École normale supérieure de Nanjing.

⁴⁸⁸ LIU S., *Une méthodologie qui dépasse la pensée dualiste*, Apprentissages théoriques en littérature et art, N° 2, 2002, p. 25-29.

rapporte à la culture moderne qui est considérée comme opposée à cette dernière. Ensuite, du point de vue de l'esprit culturel, le premier relève de la "culture poétique" dans laquelle tous les êtres sortent du même fond et sont composés de la même substance ; le second se rapporte à la culture rationnelle où l'on distingue le sujet de l'objet, l'homme de la nature. Liu Shilin explique cette proposition ainsi : dans la culture poétique, l'on pense que l'homme et le ciel sont unis. Il n'existe pas de distinction entre le sujet et l'objet, l'homme et la nature. À partir du moment où l'on sépare l'homme de la nature, l'être humain doit faire face à une question fondamentale : comment s'entendre avec le monde extérieur ? Ceci permet de proposer une anthropologie selon quatre cultures fondatrices, Égypte, Inde, Grèce, Chine, correspondant respectivement à quatre réponses⁴⁸⁹ : la première est de nier totalement l'objet/la nature, comme ce qui est dicté dans les théories sur la prochaine vie chez les Égyptiens. La deuxième consiste à éliminer le sujet/l'homme. Elle est proposée par la philosophie bouddhiste chez les Indiens. Selon celle-ci, la nature de la vie est la vacuité. La troisième réponse est donnée par les Grecs et consiste à rendre l'homme raisonnable de manière à ce qu'il soit indépendant de la nature et domine même celle-ci. Le résultat est que l'homme réprime son côté sensible et s'éloigne de plus en plus de la nature. Ainsi, les conflits entre eux s'exacerbent et l'harmonie originelle est finalement rompue. La quatrième réponse est celle des Chinois qui est représentative de la culture poétique. Elle insiste sur le maintien du lien harmonieux entre l'homme et la nature, la diminution de l'opposition entre eux. Pour ce faire, on demande au sujet de maîtriser ses désirs et d'éviter de s'imposer sur la nature. Depuis des siècles, l'on distingue la nature rationnelle de la nature sensible, tout en privilégiant la raison et la culture rationnelle. Il en résulte que la culture poétique et première est interprétée comme la phase inférieure de la culture raisonnable et moderne. Le problème, selon Liu Shilin, est que si l'on ignore la culture poétique, le sensible ainsi que le lien entre l'homme et la nature, « on ne peut plus trouver la véritable origine de l'esprit humain et réaliser la mission "Connais-toi toi-même" que s'attribue l'être humain. »⁴⁹⁰. La contribution de cette nouvelle dualité qui serait celle, que l'on retrouve d'ailleurs dans cette thèse, d'un système bipolaire (le sensible et la raison selon Liu Shilin) et d'un système tripolaire (l'homme, la nature et le lien entre eux), consiste à couper court à la suprématie de la raison à force d'accorder une importance égale à la culture poétique. De cette façon, le sensible regagne sa place. Le lien entre l'homme et la nature peut ainsi être rétabli.

⁴⁸⁹ À voir LIU Shilin, *Theoretical search and innovative heritage way of chinese poetry culture*, Journal of Henan University (Social Science), Nov. 2011, Vol.51, No.6.

⁴⁹⁰ *Ibid.*

2.2 Vers une vision écologique des valeurs éducatives

A l'inverse, Ma Desi⁴⁹¹ envisage une solution tripolaire. Selon Ma Desi, dans le modèle éducatif qui domine de nos jours, lorsqu'il s'agit de définir des valeurs éducatives, l'on se retrouve souvent devant un dilemme : l'individu ou la société ? Il pense que cette vision binaire qui privilégie soit l'un soit l'autre, ne devrait plus être considérée comme raisonnable dans la définition des valeurs éducatives. À sa place, il propose une vision écologique de manière à réfléchir de nouveau sur les objectifs de l'éducation.

2.2.1 Les valeurs selon l'écologie profonde

D'après Ma Desi, l'une des prises de conscience les plus importantes chez les êtres humains au XX^e siècle est celle écologique. La conscience écologique est issue de l'attention que l'homme accorde à son environnement et à son avenir. Au 19^e siècle, l'écologie s'appliquait seulement à la nature. Lorsque le terme écologie fut inventé en 1866 par le biologiste allemand Ernst Haeckel (1834-1919) dans son ouvrage *Morphologie générale des organismes*, il désignait par ce terme « la science des relations des organismes avec le monde environnant, c'est-à-dire, dans un sens large, la science des conditions d'existence. ». Il a fallu attendre jusqu'au milieu du XX^e siècle pour qu'elle soit étendue jusqu'à la société humaine, ce qui représente une révolution culturelle profonde. D'ailleurs, Ma Desi souligne qu'il existe un lien étroit entre l'écologie et le post-modernisme. La conscience écologique touche le noyau de la pensée post-moderne. L'un des représentants du post-modernisme aux Etats-Unis, David Griffin, déclare que la pensée post-moderne est radicalement écologique. Aux yeux de certains penseurs post-modernes, la meilleure façon et le meilleur résultat dans la reconstruction de la relation entre l'homme et la nature consistent à construire une vision écologique du monde. La conscience écologique ne constitue pas seulement une réflexion sur la relation entre l'homme et la nature, mais au-delà, une réflexion sur la place de l'homme au sein du monde ainsi que sur son comportement.

⁴⁹¹ Ma Desi, professeur au sein de la faculté de l'Éducation à l'École normale supérieure de Jinzhou.

Le fondateur du courant de l'écologie profonde⁴⁹² Arne Naess (1912-2009) développe même la notion de "l'écosophie". Il explique qu'« *Écosophie* est composé du préfixe *éco-* que l'on trouve dans *économie* et *écologie*, et du suffixe *-sophie* que l'on trouve dans *philosophie*. Dans le mot *philosophie*, *-sophie* dénote la vue de l'esprit ou la sagesse, et *philo-* une sorte de bienveillance amoureuse. La *sophia* n'a aucune prétention scientifique spécifique, contrairement aux mots composés de *logos* (*biologie*, *anthropologie*, *géologie*, etc.), mais toute vue de l'esprit dite sophique doit être directement pertinente pour l'action. [...] Comme dans *écologie*, *éco-* (okoïs) a un sens sensiblement plus étendu que la famille proche, le foyer et la communauté : le *foyer des terriens* serait une expression plus approchante. Ainsi, une *écosophie* est une conception philosophique du monde ou un système inspiré par les conditions de vie dans l'écosphère. »⁴⁹³. Selon Ma Desi, c'est cette conception du monde écosophique que l'on devrait introduire dans la définition des valeurs éducatives. Le système éducatif doit ainsi être écologique, et ce sont les valeurs écologiques qui doivent l'emporter sur les valeurs personnelles et celles sociales dans l'éducation, car elles permettent de répondre à certaines questions fondamentales dans un système des valeurs :

a. Le lien organique et interne

La vision écologique est au fond la réflexion sur le lien organique et interne au sein d'un système. Dans cette perspective, l'on considère l'homme, la nature et la société, tout ce qui est de ce monde, comme des unités organiques. Il existe un lien profond et indissoluble entre elles.

b. L'unicité

D'après A. Naess, les deux principes les plus importants de l'écosophie sont : la réalisation de soi et la valeur égale entre toute forme de vie. C'est-à-dire que tout en cherchant l'épanouissement de soi, l'on doit avoir conscience de l'unicité et de la totalité du monde dans lequel on se situe.

⁴⁹² Dans son article « *Le mouvement d'écologie superficielle et le mouvement d'écologie profonde de longue portée. Une présentation* », A. Naesse invente le concept d'« écologie profonde » pour désigner un courant de l'écologisme rompant totalement avec une vision anthropocentrique de l'écologie, et qu'il fait contraster avec l'écologie superficielle. Alors que celle-ci ne s'attaquerait qu'aux effets de la pollution, agissant en aval de l'industrie, l'écologie profonde critiquerait les valeurs au fondement même du mode de production impliquant les dégâts environnementaux.

⁴⁹³ NAESS A., *Écologie, communauté et style de vie*, Traduction de l'américain et préface de Charles Ruelle, Postface de Hicham-Stéphane Afeissa, Collection « Dehors », Éditions MF, 2008, P. 72.

c. L'interdépendance et l'autonomie

Toutes les unités d'un système écogologique sont à la fois distinctes et interdépendantes. L'harmonie et l'équilibre entre elles constituent la condition de base pour que chaque unité puisse s'épanouir elle-même.

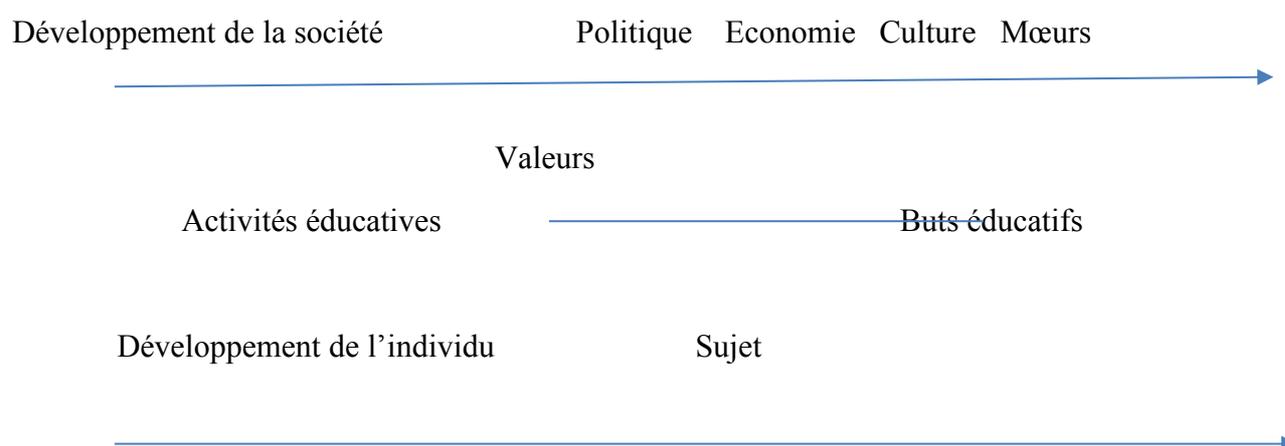
d. La singularité

L'écophilosophie affirme la valeur de l'unicité, ce qui ne l'empêche pas d'accorder en même temps de l'importance à la singularité de chaque unité.

À partir de ces principes, Ma Desi avance l'idée qu'une définition raisonnable des valeurs éducatives est une définition écogologique qui correspond à ces principes abordés.

2.2.2 Une définition écogologique des valeurs éducatives

Ainsi, l'on peut « envisager les valeurs éducatives en les situant dans un système éducatif écogologique, et analyser la rationalité de telle ou telle valeur à l'appui des principes écogologiques »⁴⁹⁴. . Voici le schéma établi par Ma Desi :



Ainsi, dans un système éducatif écogologique, toutes les valeurs sont liées par un lien organique et intrinsèque. Elles constituent en même temps une unité générale. Toutes ces valeurs sont distinctes et interdépendantes. Pour que ce système fonctionne, l'on doit assurer

⁴⁹⁴ MA D., « De la dualité vers la diversification, la vision écogologique des valeurs éducatives », *Journal de l'Ecole normale supérieure de Jinzhou*, No.3 Vol. 25, mai 2003.

qu'aucune valeur n'étouffe n'importe quelle autre, que toutes les valeurs soient égales. En ce sens, souligne Ma Desi, le fait que la vision binaire privilégie soit les valeurs individuelles soit celles sociales est totalement une sorte d'hégémonisme au sein de l'éducation. L'individu et la société deviennent en effet antagonistes et chacun d'eux veut l'emporter sur l'autre et sur tout le reste des valeurs. Cet hégémonisme va forcément engendrer un déséquilibre du système éducatif. Du point de vue écologique, que ce soit l'individu ou la société, chacun d'entre eux ne représente qu'une valeur particulière parmi les valeurs éducatives. En privilégiant seulement une valeur quelconque, on ne fait qu'ignorer la relation à la fois opposée et interdépendante entre toutes les unités de valeur. De plus, Ma Desi souligne qu'il en va de même pour une autre vision binaire au sein de l'éducation, qui privilégie la raison au détriment du caractère personnel de chaque individu. L'éducation à la raison est à l'origine de l'éloignement entre les êtres humains et de la perte de sens de la vie individuelle.

Pour conclure, Ma Desi pense que l'on doit considérer l'écologie comme la nature de l'existence humaine et sociale, et envisager la nature et la société, toutes deux, comme des unités organiques. Ainsi, le lien entre les deux éléments est étroit et profond et ils sont égaux. Aucun n'est meilleur que l'autre, chacun constitue une valeur éducative. Ce que l'on doit faire est rechercher et maintenir l'équilibre entre eux, et mettre en avant l'unicité et l'harmonie du système tout entier, sinon, aucune valeur éducative ne peut être développée. « En prenant un recul sur l'histoire de l'éducation depuis plusieurs millénaires, cela favorise une valeur particulière au point d'ignorer ou même de sacrifier les autres va forcément entraîner le déséquilibre au sein du système éducatif. »⁴⁹⁵. Il est nécessaire pour nous de dépasser la vision binaire et de solliciter un système éducatif multipolaire. Celui-ci, entre Nature et Culture, entre l'environnement et l'humain, définit un espace tiers qui est, selon Ma Desi, guidé par la conscience écologique, un espace d'harmonisation, conforme aux vœux de Confucius et de Laozi.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

III) L'individualisation et la socialisation derrière la configuration bipolaire ou tripolaire

En associant les théories de ces penseurs à notre interrogation sur la question de “deux” ou “trois” au sein de l'éducation esthétique, l'on pourrait dire que cette oscillation entre la binarité et la ternarité pose, finalement, les questions suivantes : quel genre d'homme désire-t-on former par l'éducation ? Quelle place veut-on donner à l'homme au sein de la société ? Depuis la séparation de l'œuf, il nous semble que toute l'interrogation porte sur la confrontation entre l'être humain, individuel, et l'être social, collectif : séparation avec une unité perdue, aspiration entre l'être-ensemble et le soi individuel. Finalement, le choix entre le système bipolaire et celui tripolaire reviendrait à une question fondamentale dans l'éducation esthétique et dans l'éducation, tout court : la socialisation ou l'individualisation.

Nous avons évoqué E. Durkheim, dont le point de vue est très emblématique d'une conception bipolaire. Cette dernière opère alors en donnant le primat à un pôle unique : la société. En opposant l'individu à la société, E. Durkheim met l'accent sur le fait que le premier est destiné à la seconde. Par conséquent, l'éducation doit adapter les enfants aux conventions et normes sociales, elle est en réalité la “socialisation méthodique” de la jeune génération. Pourtant dans l'unique perspective de la socialisation, l'éducation risque de nier l'individualité, de la soumettre aux règles, ainsi en est-il de la perte du naturel et de la spontanéité « si séduisante chez les petits enfants, et que retrouvent parfois les saints et les sages. ». On connaît les critiques fréquentes, voire caricaturales, adressées à un appareil social qui négligerait les particularités propres à chacun. Selon ces critiques, où l'on retrouve la griffe de Jean-Jacques Rousseau, l'homme fabriqué par l'éducation ne serait que le « produit » d'une machine sociale. On sait que ces critiques reprochent souvent aux conceptions privilégiant l'appareil social, un risque de dérive vers la dictature et la tyrannie. Ceci s'exacerbe avec les sociétés les plus anciennes dans lesquelles la “solidarité mécanique”, supprime toute particularité individuelle. Voici ce qu'affirme Michel Soëtard à leur sujet : « D'ailleurs l'enfant avait-il une nature humaine ? On en doutait, en le renvoyant plutôt à l'ordre de l'animalité, dans l'attente de cet âge de raison auquel il accéderait en même temps qu'à une position sociale. ». Ici, la nature

humaine est remplacée par un état sociétal, pour lequel l'éducation agit comme un instrument de fabrication d'un modèle humain déterminé.

Contrairement à E. Durkheim, en partant de la même conception bipolaire, J.-J. Rousseau, que nous venons d'évoquer, privilégie, quant à lui, la nature humaine. « Tout est bien sortant des mains de la Nature, tout dégénère dans les mains de l'homme. ». D'après lui, la nature est bonne, c'est la société qui la corrompt. C'est en ce sens que J.-J. Rousseau oppose la nature à la culture, ou si l'on préfère la nature individuelle à la société.

Il ne s'agit pas de former un sujet pris dans les attentes du système social de l'époque, comme un homme d'église ou un militaire, mais déjà, comme on s'en souvient, un homme, destiné à la même sagesse réflexive que celle d'Emile qui épouse Sophie. Cette sagesse ne saurait à l'évidence satisfaire un individualisme étriqué. Au contraire, elle définit une condition de fonctionnement du *Contrat social*, écrit à la même époque que l'*Emile*. Si chez J.-J. Rousseau l'homme a une dimension universelle qui s'oppose à un petit individu singulier, l'Emile n'en reste pas moins fondé sur le pari d'un homme nouveau, pour une société nouvelle accordée à la "nature humaine". Ce pari implique alors la négation de la société de l'époque de J.-J. Rousseau, au profit d'un questionnement qui finalement se centre déjà sur l'individu humain, naturel. C'est en ce sens qu'il oppose l'individu à la société. J.-J. Rousseau voit donc dans la nature humaine une spontanéité, une simplicité de l'homme, ainsi qu'une bonté très précieuse, qui seront, selon lui, plus tard corrompues par la société. Dans *Émile ou de l'éducation*, J.-J. Rousseau postule que la nature est intacte chez l'enfant, mais que l'éducation va déformer l'âme de celui-ci. On peut donc affirmer que J.-J. Rousseau est un penseur naturaliste par excellence. Toutefois, si chacun ne croit qu'en ses propres valeurs et ne fait que ce qui lui plaît, la société pourra-elle encore continuer à fonctionner ? La grande question est celle de la liberté, entre l'épanouissement libre de l'individu et la nécessaire contrainte sociale. Il est également possible de poser la précédente question selon une conception binaire qui élimine ensuite l'un des pôles, ou alors d'adopter une autre approche qui réintroduit un tiers. Nous avons évoqué les travaux de M.-L. Martinez, D.-R. Dufour et de Ma Desi qui portent, à l'inverse de toute "digitalisation", sur la recherche d'un tiers entre "nature" et "culture", entre "l'individu" et "la société". Ce tiers n'est autre que la symbolisation, que l'accès aux langages, bref, la culture. Nous proposons désormais de l'aborder en référence à l'*humanité* chez O. Reboul.

IV) Le tiers comme *l'humanité* chez Olivier Reboul

On constate que, dans le système bipolaire, l'individu et la société sont considérés comme étant en conflit. Tout se passe comme si la faveur accordée à l'un allait nuire à l'intérêt de l'autre. Or, d'après O. Reboul, lorsque l'on parle du conflit entre la société et l'individu, il s'agit peut-être d'une fausse alternative. En effet il n'y a pas d'antagonisme entre eux.

D'une part, la société a le droit de demander à l'Education de transmettre ses valeurs à l'enfant, pour ne pas se mettre en danger. Reboul prend l'exemple de la langue : « [...] la langue, qui est le patrimoine inaliénable d'un peuple. Si, sous prétexte de respecter la spontanéité créatrice des élèves, on renonce à les contraindre à s'exprimer bien et à bien comprendre, on finit par détruire la communication elle-même. »⁴⁹⁶. Ainsi, la vie sociale ne peut renoncer à certaines exigences si elle ne veut pas s'autodétruire. D'autre part, transmettre à l'enfant les valeurs sociales est bénéfique pour lui, dans la mesure où il va vivre plus tard dans la société, en y prenant une part active. En somme, l'individu et la société ne s'opposent pas totalement, ils s'impliquent même intimement et l'on ne doit pas considérer la recherche de la liberté individuelle comme une révolte contre l'ordre établi. Se libérer des conventions ne signifie pas les mépriser, mais plutôt ne pas se laisser tromper par elles. L'indépendance de la société signifie que l'individu est capable de « *s'en [conventions] servir comme d'un instrument, au lieu d'en être le jouet.* »⁴⁹⁷. De ce fait, les conventions sociales contribuent bel et bien à la réalisation des valeurs individuelles pour un être humain. Par conséquent, on ne peut isoler l'homme de la société et l'éducation ne doit pas avoir pour seule visée l'individu. L'éducation est alors positionnée au titre du tiers entre la binarité individu et société.

Le lien indissociable entre l'individu et la société peut également être expliqué du point de vue de la relation, tant de fois soulignée, entre la nature et la culture. Le conflit entre l'individu et la société est au fond, d'après O. Reboul, le conflit entre nature et culture⁴⁹⁸. Dans l'éducation, face à la mission de transmettre la culture, la "nature" humaine est-elle parfois

⁴⁹⁶ REBOUL O., *La philosophie de l'éducation*, Paris, P. U.F., Paris, 2010, p. 23.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁹⁸ Cf. position précédente de J.-J. Rousseau.

menacée par cette dernière ? La “nature” humaine est souvent considérée comme une seconde nature, qui se reconnaît dans la culture. Chaque homme ne serait-ce qu’il est que par l’éducation, l’éducation peut tout. Dans ce cas, l’éducation est vue et pratiquée comme un instrument, une affaire de gouvernance familiale et politique. Pour répondre à ce point de vue, O. Reboul fait une remarque intéressante : il est possible pour nous d’éduquer les enfants “sauvages”, Victor de l’Aveyron et le professeur Itard nous le montrent. En revanche, le langage articulé, la langue, ces choses typiquement humaines, ne peuvent véritablement être apprises par les animaux. O. Reboul en déduit qu’« il y a bien donc une nature humaine universelle, qui consiste précisément en la possibilité d’apprendre »⁴⁹⁹, savoir : entrer dans un système de signes articulés, et non de signaux pré-programmés. Ainsi, cette « nature humaine » constitue une résistance de la part de l’homme, qui spécifie l’éducation en tant que phénomène humain. Cette seconde nature, la culture, est le caractère propre à chaque être humain, sa manière à lui d’agir, de sentir et d’apprendre. Par conséquent, cette “nature humaine” est l’objet de l’éducation. Si l’on peut opposer E. Kant (la culture contre la nature première) à J.-J. Rousseau (retour à la nature contre la culture), l’idée d’une “nature humaine” chez O. Reboul, “nature” spécifique qui est le propre de l’humain, qui est la culture, est l’impératif catégorique de l’éducation.

Néanmoins, il ne faudrait pas oublier que la caractéristique la plus significative de la nature humaine est qu’elle est inachevée. “L’animal est ce qu’il est, dès sa naissance”, rappelle O. Reboul en citant E. Kant. L’homme est inachevé et a besoin de l’éducation pour s’achever un peu plus, puisqu’il ne dispose pas des instincts propres aux animaux. L’Éducation est l’instance de cet univers symbolique, où l’infans accède à son accomplissement humain et langagier. Ainsi, la nécessité d’être éduqué est universelle, car elle est inhérente à l’homme. L’inachèvement de l’homme, sa néoténie, oblige ce dernier à se transcender. L’inachèvement de l’homme, c’est-à-dire sa nature première, ce besoin d’éducation signifie la nécessité pour l’être humain d’entrer dans un système symbolique, les langages articulés, la re-présentation. Cette faiblesse, cet inachèvement, fait sa grandeur. « Parce qu’inachevé, l’enfant va infiniment plus loin que l’animal ; l’imperfection de sa nature est aussi sa plasticité. »⁵⁰⁰.

Ainsi, d’après Olivier Reboul, on ne doit éduquer ni pour l’individu isolé ni pour la société. On éduque pour l’humanité. Il n’est plus question de valoriser ou la personne

⁴⁹⁹ REBOUL O., op. cit., p. 22.

⁵⁰⁰ DEWEY J. *Démocratie et éducation*, Paris, A. Colin, 1990.

individuelle, conformément à la subjectivation d'Emile, ou selon l'assujettissement d'E. Durkheim, la conscience collective de la société, mais déjà de considérer l'homme en tant qu'être de symbolisation : « On l'[homme] éduque pour en faire un homme, c'est-à-dire un être capable de communiquer et de communier avec les œuvres et les personnes humaines. Car, au-delà de toutes les cultures, il y a la culture, qui consiste avant tout dans le fait qu'elles peuvent communiquer entre elles. »⁵⁰¹. Le processus éducatif a pour fonction non seulement d'assurer le développement de l'individu, mais aussi d'en faire un être social, ce afin d'assurer la survie d'une société. Mais il va au-delà : il a en lui quelque chose de l'Humanité. C'est l'humanité qui est respectable et sacrée, ici intervient un tiers, entre et en-deçà du social et de l'individu. Derrière les valeurs individuelles ou sociales, il y a toujours celles de toute l'humanité.

Ainsi, au-delà des cultures chinoise et occidentale, nous trouvons ici avec O. Reboul un tiers : celui de l'Humanité, de la culture en tant que notion universelle de l'homme. Notre travail, finalement, interroge ce tiers à travers les valeurs éducatives des arts. Ce tiers serait dès lors une conception trinitaire. Mais, ce qu'il nous dit, en permettant aux cultures “ de communiquer entre elles”, pour reprendre ici la précédente citation d'O. Reboul, est qu'il s'organise lui-même selon un dispositif universellement articulé autour du “deux” ou du “trois”.

⁵⁰¹ REBOUL O., *op. cit.*, p. 25.

Conclusion

Pour ce travail de recherche, nous sommes parties d'un poème et nous nous sommes intéressés au lien entre l'homme et le monde dans lequel il vit, à la fonction de l'éducation et à celle de l'art dans la construction de ce lien, ainsi qu'à l'universalité de celui-ci. Finalement, nous avons focalisé notre regard sur les valeurs éducatives des arts dans la culture chinoise et dans celle occidentale. Nous nous sommes posé un certain nombre de questions, mais notre objectif était de chercher à répondre à celle-ci :

Quelles sont les valeurs éducatives des arts attribuées par des grandes approches de la culture occidentale et chinoise, par rapport à une configuration « bipolaire » ou « tripolaire » ?

Nous avons établi trois hypothèses de départ :

- Ces valeurs éducatives s'inscrivent dans deux schémas qui les définissent : bipolaire ou tripolaire.
- Ces valeurs éducatives ne sont pas fixes, mais varient au niveau historique, selon un schéma bipolaire ou tripolaire dans lequel elles s'inscrivent.
- Au-delà d'une évolution historique propre à chaque culture, ce schéma peut permettre de comprendre les jeux d'influences ou de ruptures entre les cultures.

Au cours de notre recherche, nous sommes partie du postulat selon lequel l'homme est né inachevé, les buts de l'éducation consistent à lui permettre de compenser son inachèvement en le faisant passer de « ce qu'il est » à « ce qu'il doit être ». « Ce qu'il doit être » constitue ainsi une idéalité de l'éducation. Les valeurs éducatives se nourrissent de l'écart entre la réalité et l'idéalité, elles se retrouvent dans l'action éducative de saisir une idéalité. Ce passage de « ce qu'il est » à « ce qu'il doit être », cette poursuite de l'idéalité, s'effectue en effet par une ouverture vers la culture composée, selon E. Cassirer, par les « formes symboliques ». Dans cette ouverture, l'art, en tant que « forme symbolique », a pour fonction spécifique d'intensifier nos émotions et de nous procurer ainsi une connaissance plus profonde de la réalité sensible, en créant des formes esthétiques. C'est ainsi que notre thèse a abordé les arts dans l'objectif de mieux comprendre ses valeurs spécifiques dans l'éducation et l'idéalité vers laquelle tend l'éducation esthétique.

On a constaté que cette idéalité peut varier en fonction des systèmes éducatifs ou des différentes cultures. Par le biais de notre approche comparative, focalisée sur deux périodes significatives dans la culture chinoise et occidentale, nous avons constaté que dans les deux cas, les valeurs éducatives des arts s'inscrivent constamment dans deux schémas et oscillent ainsi entre deux polarisations : soit bipolaire soit tripolaire. La configuration "en deux" ou "en trois" constitue le principal axe comparatif de nos travaux.

Le schéma bipolaire, composé de deux pôles opposés, est en particulier présent dans la philosophie occidentale. Il apparaît chez Platon et Aristote, puis, chez E. Kant, F. Hegel et A. Schopenhauer, au siècle des "Lumières". Dans les schémas bipolaires établis par ces philosophes, le sensible et le raisonnable constituent le couple fondamental dont émergent d'autres paires de pôles opposés, tels que l'imagination et la raison, l'apparence et l'apparition, la représentation et le monde. Au sein de ces dualités, il y a toujours un pôle qui est privilégié : le raisonnable/l'Idée. Par conséquent, dans le système bipolaire, les valeurs éducatives consistent à conduire le sujet vers la Raison et à élever celui-ci au-delà du sensible. Ce système bipolaire orienté vers la raison figure également dans les pensées de certains penseurs chinois pendant la période républicaine. Cela est surtout dû au fait que ceux-ci se sont inspirés des théories esthétiques occidentales afin de réformer l'éducation en Chine. Sous leurs influences, ces philosophes chinois accordent eux aussi davantage d'importance à la raison.

En ce qui concerne le schéma tripolaire, nous pouvons constater qu'il est déjà présent dans la philosophie chinoise antique. Que ce soit dans la pensée confucéenne ou dans la pensée taoïste, on adopte une configuration en trois pour définir les valeurs éducatives. En plus des deux pôles opposés, l'homme et la nature, la terre et le ciel, les philosophes chinois conçoivent un tiers, le milieu/le centre, dans le but de réconcilier le conflit entre les deux autres éléments. Ce tiers est censé établir l'harmonie au sein de ce continuum composé de trois éléments. De ce fait, dans le système tripolaire l'éducation a pour objectif de tirer le sujet vers le tiers, au lieu de le diriger vers l'un des deux pôles, comme ce qui se pratique dans le système bipolaire. D'ailleurs, des philosophes occidentaux comme F. Schiller et F. Nietzsche conçoivent également un système analogue. D'une part, ils adhèrent à l'héritage consistant à distinguer le sensible du raisonnable dans la culture occidentale. D'autre part, ces deux derniers ne sont plus situés dans un face-à-face strict. En revanche, il s'agit déjà de maintenir un tiers entre les deux, comme le tiers schillérien qui reste toujours dans la logique de réconcilier le conflit, le tiers

nietzschéen qui vise à maintenir la tension entre les deux autres éléments. Ici, dans le système tripolaire, la mission fondamentale consiste à conduire le sujet vers le tiers.

Ainsi, nous nous sommes rendu compte que les valeurs éducatives sont bel et bien variables selon un schéma bipolaire ou tripolaire. Pourtant, pourquoi cette présence perpétuelle des deux schémas dans lesquels s'inscrivent les valeurs éducatives ? Nous avons essayé de répondre à cette question à l'appui des théories concernant la binarité et la ternarité dans les sciences humaines. Cette configuration "deux/trois", si elle traverse l'histoire de la pensée, permet ainsi d'interroger la binarisation des valeurs éducatives qui domine de nos jours. Revenons-en, par exemple, aux travaux de D.-R. Dufour. Dans l'éducation actuelle, l'on a tendance à mettre l'individu et la société en opposition. Il en résulte que les objectifs de l'éducation sont orientés soit vers l'un, soit vers l'autre. Pourtant, on constate déjà, dans les deux cas, des signes qui montrent que privilégier l'un des deux éléments ne va finalement que mettre les deux en danger, et faire obstacle à leur développement. Nous voyons la réponse que présentent les approches "tripolaires". En proposant une zone tierce ou intermédiaire, elles supposent un changement de perspective. Au lieu de mettre l'individu et la société dans une position antagoniste, on devrait intégrer un tiers qui les lie. Ce tiers pourrait être incarné, selon O. Reboul, dans l'humanité. Ce philosophe nous invite à concevoir le concept d'humanité comme une idée régulatrice pour l'éducation : « La fin de l'éducation est de permettre à chacun d'accomplir sa nature au sein d'une culture qui soit vraiment humaine. »⁵⁰². Cette idée rappelle également ce qu'écrit E. Kant dans les *Réflexions sur l'éducation* : « Voici un principe de l'art de l'éducation que particulièrement les hommes qui font des plans d'éducation devraient avoir sous les yeux : on ne doit pas seulement éduquer des enfants d'après l'état présent de l'espèce humaine, mais d'après son état futur possible et meilleur, c'est-à-dire conformément à l'Idée de l'humanité et à sa destination totale. ». L'individu n'est pas destiné à s'isoler de la société, mais à s'y unir plus intimement. Ils sont étroitement liés par l'humanité. L'humanité de l'homme est une conquête, elle constitue le moment privilégié de la construction de l'être. À ce titre, elle est le tiers immanquable. C'est la conquête de l'humanité et la recherche de cette valeur universelle qui mettent toujours les hommes en action et les poussent vers l'avant. Elles dépassent ainsi le temps et l'espace, se manifestent à diverses époques et au sein de cultures différentes, ainsi que dans l'éducation esthétique. La question des valeurs éducatives des arts en fournit ainsi un exemple emblématique.

⁵⁰² REBOUL O., *op. cit.*, p. 25.

Il est certain que notre travail présente de nombreuses limites. La première concerne le cadre “deux”/“trois”. En employant les deux schémas bipolaire et tripolaire en tant que notre axe comparatif, nous avons pu faire ressortir la problématique de l’individualisation/la socialisation dans l’éducation. Même si ces deux schémas ne sont pas nouveaux et déjà utilisés dans des champs divers, en les appliquant à l’éducation esthétique, ils nous offrent un véritable outil d’analyse, qui permet de réfléchir à cette question primordiale éducative sous un angle spécifique. Pourtant, n’empêche que l’emploi de l’axe “deux/trois” pourrait tomber dans une généralisation ou une dérive. On pourra ainsi lui reprocher de rester un “poncif”, très général. Nous admettons ce risque, tout en considérant que cette généralité n’en est pas moins opératoire au regard d’une approche entre pensées chinoise et occidentale. Cette généralité, si elle relève d’un truisme, n’en a pas moins pour nous une valeur opératoire pour poser la question des valeurs éducatives des arts, dans l’approche comparative que nous avons suivie. Nous notons que ce cadre “deux”/“trois”, est finalement, fût-il une évidence, très peu utilisé par rapport aux travaux portant sur les valeurs éducatives des arts.

La deuxième limite porte sur notre choix des périodes historiques. Nous avons choisi des périodes à analyser d’une façon certes arbitraire. Des doutes pourraient ainsi être soulevés concernant la légitimité de ce choix, dans la mesure où celui-ci pouvait être considéré comme partial et restreint. Ces doutes pourraient se retrouver aussi dans notre choix des auteurs, car la focalisation sur certains auteurs implique inévitablement l’abandon des autres. Cela dit, les moments historiques sélectionnés sont vraiment pour nous des moments charnières. En effet, ils s’avèrent significatifs pour incarner des philosophies fondamentales telles qu’elles ont pu s’inscrire dans des jeux d’héritages et d’influences entre les cultures occidentale et chinoise. Les auteurs choisis sont ainsi ceux qui nous semblent vraiment emblématiques à l’époque que nous avons fixée et dans notre domaine de recherche.

La troisième limite, liée à la précédente, concerne le choix réduit d’auteurs, ce qui est arbitraire de notre part. Ainsi, par exemple, nous n’avons pas abordé le bouddhisme, qui constitue également une pensée majeure dans l’idéologie chinoise. Ce choix est justifié par l’absence de textes ayant directement trait aux valeurs éducatives des arts dans les écrits de référence de cette religion, à l’inverse du taoïsme qui comporte lui aussi des aspects religieux. En même temps ce choix que nous avons préservé peut sembler trop généraliste, voire superficiel, du fait que nous avons parcouru de grands systèmes philosophiques dont chacun

mériterait à lui seul toutes les thèses que l'on sait. A contrario, parcourir de grands systèmes, voire les survoler, était le seul moyen de mettre en évidence cet opérateur comparatif autour de la binarité et de la ternarité.

La quatrième limite est quant à elle liée au fait que les textes philosophiques sur lesquels nous avons travaillé ont posé une question de disponibilité, du côté de la Chine. D'abord, certaines œuvres que nous avons consultées ne sont pas traduites en français, ni en anglais. Nous en avons donc fait la traduction. Nous ne pouvons que nuancer l'exactitude et la précision des traductions présentées, au regard de l'absence de versions traduites antérieures auxquelles nous aurions pu nous référer. D'un autre côté, nous avons eu recours aux textes originaux. Ensuite, nous avons rencontré une autre difficulté en ce qui concerne les textes des philosophes chinois antiques. Leurs écrits sont composés de fragments qui ne sont pas toujours organisés de façon structurée et systématique. Cela pose parfois des problèmes de compréhension et d'interprétation. Ici, nous ne sommes pas dans le même montage que celui des textes occidentaux, puisque l'univers linguistique occidental et l'univers linguistique chinois ne coïncident pas. Cette approche, lorsqu'elle est traduite, augmente l'effort demandé pour comprendre la façon de raisonner, de penser, et de s'exprimer chez l'autre. Cela n'empêche pas cependant de constater qu'il existe une interaction, ou simplement que certaines choses réapparaissent dans les deux cultures. C'est grâce à cela que nous avons finalement réussi à trouver un terrain commun tout en gardant les différences linguistiques et culturelles.

Enfin, en tant que non francophone, nous ne pouvons pas nous soustraire à la barrière de la langue. Sans parler des difficultés de traduction déjà évoquées, nous avons dû faire des efforts pour lire les textes philosophiques en français et ceux-ci nous ont parfois paru obscurs. Par ailleurs, pendant la rédaction, nous avons eu des difficultés à nous faire comprendre, à bien expliquer notre pensée. Une autre conséquence est que le vocabulaire utilisé dans cette thèse n'atteint pas vraiment le niveau académique requis, et que son style linguistique, relativement simple, n'est pas toujours assez profond. En tout cas, nous avons fait de notre mieux, de façon à ce que cette thèse soit compréhensible et exprime le plus possible notre objet de réflexion. Ceci dit, en dépit des difficultés linguistiques, nous pensons avoir exploré un terrain fondamental pour comparer du point de vue des valeurs éducatives les enseignements des arts dans les traditions occidentales et chinoises. Il ne s'agit pas de trouver les moyens de "gérer" le terrain des enseignements artistiques, mais de chercher à donner une plus grande intelligibilité aux phénomènes d'axiologie sur le terrain des arts.

De nos jours, comme le fait remarquer Bernard Jolibert, « tous les systèmes éducatifs s'inspirent actuellement du modèle occidental de l'Antiquité. [...] Quel que soit le régime social, économique ou politique, aujourd'hui le modèle d'instruction est celui de la Raison scientifique. »⁵⁰³. Il ne fait pas de doute que dans le monde pédagogique, c'est une éducation de la raison qui s'impose. Néanmoins, la mise en valeur et la montée en puissance du sensible, depuis ces dernières années, peuvent bien être considérées comme des signes que l'éducation à la raison connaît une véritable « crise »⁵⁰⁴. Peut-être est-ce justement, le “deux”, qui se limite à la raison et au sensible, à la socialisation et à l'individualisation, qui nous entraîne, de nos jours, vers une crise de l'éducation. Faudrait-il faire appel au “trois” pour construire un équilibre entre ces dualités ?

Dans la poursuite de notre travail, afin de continuer à explorer les possibilités d'employer les schémas “deux” et “trois” dans l'analyse des théories philosophiques esthétiques et à examiner leur universalité, nous pourrions choisir d'autres périodes historiques significatives dans les deux cultures ainsi que d'autres philosophes emblématiques pour faire une comparaison. Cela va nous permettre soit d'étendre encore l'application de ces deux schémas et de consolider notre thèse, soit peut-être de prendre conscience qu'il ne faut pas les généraliser et de découvrir alors d'autres pistes.

Par ailleurs, nous pouvons encore examiner si ces deux schémas pourraient être étendus au-delà de l'éducation esthétique. Par exemple, l'éducation morale constitue, de nos jours, un sujet emblématique. Déjà, selon F. Schiller, la jouissance de la beauté nous confère une unité qui va au-delà des divisions que suscite en nous la lutte entre la morale et le désir naturel. L'état esthétique constitue un état intermédiaire par lequel l'homme passe de l'état naturel à l'état moral où il domine la nature. Bien sûr, chez F. Schiller, la morale et l'esthétique demeurent convergentes. Aujourd'hui, la frontière entre l'esthétique et la morale tend à s'effacer⁵⁰⁵. Ainsi, en appliquant ces deux schémas à l'éducation morale, il nous serait probablement possible de détecter de cette façon les facteurs essentiels, même plus concrètement, deux/trois facteurs, qui conditionnent l'éducation morale et s'y conditionnent mutuellement. On mesure que cette

⁵⁰³ JOLIBERT B., *Raison et éducation*, Paris, Éditions Klincksieck, 1987, p.8

⁵⁰⁴ D'après la proposition de B. Jolibert dans le dernier chapitre de *Raison et éducation*, intitulé *La crise ?*

⁵⁰⁵ Voir KERLAN A, *L'art pour éduquer ?*, Sainte-Foy, Les presses de l'université Laval, 2004.

perspective ne peut qu'être impliquée dans une perspective comparative Occident/Chine, que nous tenons à suivre, en ce qui concerne l'éducation morale.

Pour conclure, le modèle humain n'est pas imposé du dehors, il s'apprend et se construit. L'homme est le créateur de lui-même et il est une œuvre créée de ses propres mains. Pendant ce processus de création, il est possible que l'on affronte constamment les obstacles élevés par le principe de réalité, par l'environnement dans lequel on vit et même par nous-mêmes. On doit surtout prendre en considération la relation entre nous-mêmes et la société. Les normes sociales ou les codes, ont une histoire qui ne cesse de se perpétuer depuis l'origine. La création de l'homme est ainsi un combat incessant entre lui-même et son univers jusqu'à ce qu'il réussisse à finir sa propre œuvre. La manière dont l'être humain améliore sans cesse ses procédés de création, de façon à garantir son développement est au centre. Il y a ici création, donc art, et création de l'homme, donc éducation. C'est ainsi que l'humanité va se perpétuer. C'est pourquoi nous avons choisi de nous intéresser en premier lieu aux valeurs éducatives des arts. L'éducateur serait-il un artiste ? L'artiste un pédagogue ? La question demeure posée, mais elle a en son centre la relation entre l'individu et les codes. Dans son œuvre *Le corps de l'œuvre*, Didier Anzieu s'adresse aux créateurs :

« L'œuvre littéraire originale infléchit l'utilisation du code dans le sens des intérêts et des revendications narcissiques et grandioses du Moi idéal : elle fusionne en une symbiose triomphante des codes éloignés ; elle oppose à un code un autre code, qui fait dérailler le fonctionnement du premier ; elle tire d'un code des conséquences imprévues, qui vont jusqu'à se retourner contre lui ; elle se sert d'un code commun pour affirmer l'individualité, la singularité de l'auteur. »⁵⁰⁶

Cette relation est profondément éducative, en confrontant la société, l'individu et les formes symboliques, les langages.

En tant que créateur, faisons de nous-mêmes une œuvre à la fois unique et universelle.

⁵⁰⁶ ANZIEU D., *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 124.

Annexes

1. E. Kant considère que l'éducation comporte deux dimensions : la dimension négative et celle positive. Ces deux dimensions représentent deux moments de l'éducation : l'éducation négative et celle positive. La première correspond à la « première éducation » à laquelle Kant donne la définition suivante : « d'une manière générale on doit observer que la première éducation doit être négative, c'est-à-dire qu'on ne doit rien ajouter aux précautions prises par la nature et qu'il faut seulement ne pas troubler la nature. »⁵⁰⁷. En suivant cette idée, on comprend que cette éducation consiste à veiller aux premiers soins corporels et à la discipline, qui soumet l'enfant aux contraintes des lois de la nature. En revanche, l'éducation positive concerne la culture. Elle prend en compte à la fois l'éducation intellectuelle et l'éducation morale. À ce niveau, l'enfant commence à mener une réflexion et à assumer sa liberté. « La première époque chez l'élève est celle où il doit faire preuve de soumission et d'obéissance passive ; la seconde celle où on le laisse, mais sous des lois, faire déjà un usage de la réflexion et de sa liberté. La contrainte est mécanique dans la première époque ; elle est morale dans la seconde. »⁵⁰⁸. Ainsi, l'éducation positive est une éducation à la liberté et à l'autonomie. Ces deux dernières constituent l'essentiel de l'éducation, la « culture de l'âme ». Par conséquent, les éducateurs doivent accorder davantage d'importance au développement de la liberté et de l'autonomie chez leurs élèves. D'après Kant, la question de l'éducation ne se pose que pour un être libre, dont le développement n'est pas déterminé *a priori* par quelque nature que ce soit. Il faut donc une éducation adéquate qui prend en considération des dispositions de l'homme, de manière à permettre à l'homme de se développer librement selon sa propre nature. D'après E. Kant : « La bonne éducation est précisément la source dont jaillit tout bien en ce monde. Les germes, qui sont en l'homme, doivent seulement être toujours davantage développés. »⁵⁰⁹.

2. Dans le système symbolique, c'est la pensée mythique qui constitue la « base », et se caractérise par une fonction d'expression. C'est-à-dire que le mythe opère une première libération de l'esprit, ce qui permet de transformer l'impression sensible immédiate en expression. Dans un premier temps, l'esprit n'en est qu'aux débuts de son développement,

⁵⁰⁷ KANT E., *Réflexions sur l'éducation*, Paris, J. Vrin, 1993, p. 94.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 141.

il est encore incapable de distinguer le symbole de la signification à laquelle il renvoie. « La conscience mythique vit donc dans un monde magique ; elle considère que les symboles qui composent son monde sont animés d'une force surnaturelle. L'esprit est incapable de distinguer l'image de la chose animée et la chose animée elle-même, la chose et la signification sont toujours confondues et le symbole n'est pas conçu comme le renvoi qu'il est véritablement. »⁵¹⁰. En d'autres termes, tout en ayant débuté le processus de symbolisation, l'esprit ne comprend toujours pas que le symbole est sa propre création et non un élément objectif du monde. La forme de la représentation mythique résulte de cet état de l'esprit qui ne distingue pas encore le signe de la signification, idée que Cassirer explique de façon plus détaillée en ces termes :

« Précisément parce que [...] nous sommes au seuil du processus spirituel, qui est destiné à distinguer le moi et le monde, ce nouveau monde du signe doit apparaître à la conscience elle-même comme une réalité parfaitement objective. Tout ce qui fait naître un mythe, et en particulier la conception magique du monde, est pénétré de cette croyance en la force et l'essence objective du signe. Tous les sortilèges, par l'image, le mot et l'écriture, constituent la base de la pratique et de sa vision du monde. »⁵¹¹

Par conséquent, dans le mythe, on attribue une fonction causale à l'art plutôt qu'un rôle de représentation et ce dernier se caractérise par son efficience et non sa signification⁵¹². Le mythe est effectivement le « mode originaire de mise en œuvre »⁵¹³ du monde. Au fur et mesure que l'art se développe, l'homme en vient à rompre avec la conscience mythique. Citons un exemple afin d'expliquer ce point : « À travers la statuaire grecque, l'homme parvient à se donner une image de lui-même et à se distinguer du monde des objets ; l'idée d'un sujet distinct de l'objet est donc bel et bien une réalisation culturelle. »⁵¹⁴. Ainsi, c'est notamment à travers l'art que l'homme réussit à construire sa vision du monde. Ensuite, dans un second temps, l'art sera analogique et reproduira non plus cette fois le réel lui-même, mais bel et bien le regard que l'homme pose sur le monde⁵¹⁵. Lorsqu'il atteint son stade ultime, l'art ne reproduit plus le

⁵¹⁰ CASSIRER E., *Écrits sur l'art*, Pairs, Cerf, 1995, p. 148.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 41.

⁵¹² *Ibid.*, p. 132.

⁵¹³ CASSIRER E., *Philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 42.

⁵¹⁴ BROWN É., *L'art et la question du jugement esthétique dans la philosophie d'Ernst Cassirer*, <<http://revuephares.com/wp-content/uploads/2013/09/Phares-XIa-02-Etienne-Brown.pdf>>

⁵¹⁵ CAISSIRER E., *Écrits sur l'art*, éditions et préface de F. Capeillères, Pairs, Cerf, 1995, p. 21.

monde sensible, du fait qu'il a abandonné le mimétisme et l'analogie, et devient purement symbolique. Il crée désormais son monde autonome ; il devient « *un cosmos fermé sur soi* »⁵¹⁶. La légitimité de ce monde, opposé par l'esprit au monde ordinairement perçu, s'avère proprement esthétique. En ce qui concerne l'esprit humain, il acquiert à ce moment sa liberté véritable puisqu'il reconnaît l'image pour ce qu'elle est vraiment : un symbole.

L'art peut être étudié en parallèle avec le langage, qui se situe également au milieu et possède une fonction de représentation. En outre, l'art articule aussi la fonction de l'expression. Quant au sommet ultime de ce système, c'est la science formelle exacte de laquelle se dégage la signification pure. Ainsi, l'art explore toutes les fonctions des significations et constitue par conséquent une forme symbolique à part entière et essentielle. En résumé, en tant que « forme symbolique », la fonction principale de l'art est d'amener l'homme aux significations et à la culture.

3. Selon E. Cassirer, « l'art n'est pas une simple répétition de la nature et de la vie ; c'est une sorte de transformation et de transsubstantiation. Cette transsubstantiation est produite par le pouvoir de la forme esthétique. »⁵¹⁷. Cette dernière n'est pas tout simplement donnée. Pour en prendre conscience, nous devons la produire ; et cette production repose sur « *un acte autonome spécifique de l'esprit humain.* »⁵¹⁸. Ainsi, une forme esthétique est le produit d'une activité libre du créateur. D'après la partie ci-dessus, en évoluant, l'art prend petit à petit ses distances par rapport à sa forme première. Son développement favorise celui de la représentation humaine de la réalité, qui permet lui-même à l'esprit de connaître une libération. Ce dernier s'affranchit de l'univers mythique et finit par entrer dans le monde de ses propres créations. Pourtant, cela ne signifie pas que le spectateur d'une œuvre d'art soit réduit à un rôle passif. En effet, afin de comprendre l'œuvre, le spectateur doit la créer à sa façon. Nous ne pouvons jouir d'une œuvre d'art sans répéter et reconstruire le processus créatif par lequel elle a vu le jour. « L'expérience esthétique est toujours une attitude dynamique et non pas statique – tant pour l'artiste lui-même que pour le spectateur. L'œil artistique n'est pas un œil passif qui reçoit simplement ou enregistre les impressions des choses extérieures. Cet œil est constructif. »⁵¹⁹. De ce fait, la forme esthétique permet à l'homme de créer et de s'exprimer librement dans son contact avec l'art. C'est ainsi que la notion de sujet se fait jour, et que l'homme parvient à

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 187.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁵¹⁹ *Ibid.*

appréhender les notions de « sujet » et d'« objet ». En ce sens, ce processus constitue un processus d'auto-libération de l'individu. L'art y joue évidemment un rôle essentiel et indispensable. Il apparaît comme un chemin vers la liberté. Dans ce processus de libération de l'esprit humain, il contribue à introduire la problématique du rapport entre le sujet et l'objet, et celui entre la raison et la sensibilité.

4. Les Chinois divisent leurs instruments de musique classiques en huit catégories d'après la matière principale dont ils sont formés, pierre, métal, soie, bambou, bois, cuir, gourde, terre. On pense que les sons produits par ces huit genres d'instruments peuvent apporter l'harmonie à l'âme humaine. C'est ce qui est décrit dans *Classique des documents* (un recueil de documents concernant la politique et l'administration des souverains de l'antiquité chinoise, depuis le III^e millénaire av. J.-C. jusqu'en 627) : « En écoutant les sons produits par huit genres d'instruments de musique, en ne perturbant pas leur ordre, l'homme pourra entrer dans un état harmonieux avec Dieu. ».

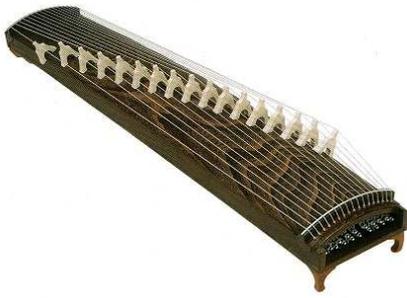
a. Pierre : qing



b. Métal : cloche, carillon de cloche



c. Soie : cithare,



d. Bambou : flûte



e. Bois : zhu, yu



f. Cuir : timbales, tambours



g. Gourde : sheng (orgue à bouche)



h. Terre : xun (flûte globulaire)



5. Les dualités qui se réconcilient au sein du Milieu confucianiste peuvent se regrouper selon trois axes : la nature et la culture, la dissociation et l'unification, l'individu et la société.

a. La nature et la culture

Confucius affirme que, « Quand le naturel l'emporte sur la culture, cela donne un sauvage ; quand la culture l'emporte sur le naturel, cela donne un pédant. ». Meng zi suggère de réveiller la bonne nature et de réduire ce que les désirs naturels exigent. Quant à Xun zi, il a l'idée de transformer la nature "naturellement" mauvaise. On voit par-là que les penseurs confucianistes se rejoignent sur l'idée qu'il ne faut pas laisser l'homme se développer totalement selon sa nature. D'après eux, ce dernier a absolument besoin de la culture acquise pour parfaire sa nature au cours de son développement. La culture désignée ici est l'éducation esthétique avec un contenu moral et modéré, en accord avec les rites qui se transforment en lois et règles sociales. Cette éducation est censée aider les hommes à trouver un équilibre entre la culture et la nature. La dualité entre la nature et la culture constitue une question cruciale dans l'éducation esthétique confucianiste.

En ce qui concerne la nature de l'être humain, c'est surtout chez Meng zi et Xun zi que l'on trouve les théories concernées, mais avec des opinions très différentes, voire opposées.

a-1. Meng zi : la nature humaine est bonne

La pensée de Meng zi porte en grande partie sur la beauté de la personnalité des hommes, parce qu'à ses yeux, la nature des êtres humains est bonne. Selon lui, il existe des sentiments de base, "naturels", les sentiments primordiaux fondent l'éthique humaine :

« Le sentiment de compassion est le commencement de la vertu d'humanité ; le sentiment de honte et d'horreur face au mal est le commencement de la vertu de justice ; le sentiment d'humilité et de civilité est le commencement des rites ; le sentiment du vrai et du faux est le commencement de la vertu de sagesse. L'homme possède ces quatre germes comme il possède ses quatre membres. »⁵²⁰

⁵²⁰ MENG ZI, « Meng zi », *Philosophes confucianistes*, trad. C. Le Blanc et R. Mathieu, Gallimard, 2009, chapitre II.

Cela montre qu'à sa naissance, l'homme possède déjà dans sa nature les germes de bons sentiments. C'est grâce à cette nature que l'on a la possibilité d'acquérir d'autres conceptions morales telles que la vertu suprême, la vertu de justice, les rites et la sagesse.

Toutefois, malgré leur bonne nature, d'après Meng zi, les hommes, ne sont pas dotés dès leur naissance de la conduite morale parfaite. Le bon cœur n'est que la base pour développer cette dernière. Meng zi explique ce qu'est cette conduite morale parfaite dans le passage suivant :

« Haosheng Buhai demanda : “Quelle sorte d'homme était Yuezheng Zi ? “ Meng zi répondit : “C'était une excellente personne, un homme digne de confiance. “ Il demanda : “Qu'entendez-vous par « excellent » et « digne de confiance » ? “ Meng zi répondit : “On appelle « excellent » celui qui mérite d'être désiré et « digne de confiance » celui dont les qualités font partie de sa nature. S'il élève ces qualités jusqu'à la perfection, on l'appelle « admirable » et s'il les fait resplendir, on l'appelle « grand ». On appelle « saint » celui dont la grandeur transforme les autres et « divin » celui dont la sainteté dépasse l'entendement. Yuezheng zi se situait entre les deux premiers niveaux, mais pas dans les quatre suivants. »⁵²¹

Ici, Meng zi classe la conduite morale des hommes dans plusieurs catégories. « Excellent » et « admirable » font partie de diverses catégories. « Excellent » est compris dans « admirable », « admirable » est supérieur à « excellent ».

Au-dessus d'« admirable », Meng zi fait figurer les qualificatifs « grand » et « saint ». Ces deux conceptions correspondent conjointement à l'adjectif « Grand » dans le sens que lui attribue Confucius. En d'autres termes, Mengzi subdivise le « Grand » en deux catégories : « grand » et « saint ». Lorsque la conduite morale de quelqu'un parvient au niveau de « saint », sa personnalité peut exercer une influence sur les mœurs sociales.

Comme l'explique Meng zi: *« Les hommes saints sont nos maîtres pour cent générations. Tels furent Boyi et Liuxia Hui⁵²². Ainsi, en prenant connaissance de la manière dont vécut Boyi⁵²³, les cupides devinrent honnêtes et les timides courageux ; et en prenant connaissance de la manière dont vécut Liuxia Hui, les sans-cœur devinrent généreux et les*

⁵²¹ *Ibid.*, chapitre VII.

⁵²² A vécu entre 720 et 621 av. J.-C., est connu pour sa vertu éminente en Chine.

⁵²³ A vécu durant la période de transition entre la dynastie de Shang et la dynastie de Zhou (autour de 1046 av. J.-C.), est demeuré dans la mémoire des Chinois en raison de sa noble personnalité et sa vertu morale.

bornés larges de vue. Ceux qui se sont prévalus de leur enseignement il y a cent générations furent inspirés par eux, comme le seront ceux qui viendront cent générations après nous. »⁵²⁴.

La conduite morale de Boyi et de Liuxia Hui est aussi capable de mobiliser les hommes pour “cent générations”. Telle est ici la fonction éducative qui prend la sainteté pour objectif. Cette thématique s’avère très importante dans la pensée de Meng zi. Si l’on veut vraiment accomplir l’élévation de nous-mêmes et acquérir une conduite morale parfaite, bref, devenir “saint”, il faut encore s’ennoblir par des efforts. Ce travail éducatif est favorisé par l’art, qui permet une élévation et une transcendance de la nature humaine “naturellement bonne”, si l’on se permet de paraphraser ici J.J. Rousseau.

a-2. Xun zi : la nature humaine est mauvaise

Contrairement à Meng zi, Xun zi pense que l’homme est né avec une nature mauvaise. Il exprime ce point de vue d’une façon très directe : « *L’homme est, par nature, mauvais.* »⁵²⁵. Il précise en quoi l’homme est mauvais dans d’autres passages :

« La nature de l’homme est ainsi faite que, dès sa naissance, il aime son propre intérêt. S’il ne fait que le suivre, l’agressivité et la brutalité croissent en lui, la politesse et la civilité disparaissent. Dès sa naissance, il a en lui jalousie et haines. S’il ne fait que leur obéir, la violence et la malignité croissent en lui, la loyauté et la confiance disparaissent. Dès sa naissance, il a en lui des désirs suscités par son ouïe et sa vue et par l’amour des sons et des couleurs. S’il ne fait que s’y conformer, la débauche et le trouble croissent en lui, les rites et les devoirs, la culture et le respect du principe disparaissent. Ainsi, quand il suit sa nature et se conforme à ses sentiments, chaque homme exprime nécessairement son agressivité et sa brutalité. Il participe aux transgressions des différenciations sociales et aux troubles du principe qui gouverne les choses ; il tend vers la cruauté. »⁵²⁶

On mesure ici qu’au lieu de transcender une nature originelle bonne, l’éducation sera tournée vers une maîtrise de cette nature, vers son dépassement. La nature fonde l’homme et ses sens :

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ XUN ZI, « Xun zi », *Philosophes confucianistes*, trad. C. Le Blanc et R. Mathieu, Gallimard, 2009, chapitre XXIII.

⁵²⁶ *Ibid.*

« L'amour des yeux pour les couleurs, des oreilles pour les sons, de la bouche pour les saveurs, du cœur pour le profit, des os du corps et des stries de la peau pour le confort et l'agrément sont entièrement issus des sentiments et de la nature. »⁵²⁷

Mais, elle doit être dépassée par la culture. En effet, la nature mauvaise de l'homme est innée, de même que toute autre partie d'organe chez nous, à l'image d'un instinct. Ainsi, l'intention de se résigner à faire du mal est naturelle chez les hommes. Sur ce point-là, on ne peut rien faire, hormis l'accepter. Cependant, si l'on laisse l'homme suivre complètement cette nature, il va devenir une personne en proie aux dangers et aux douleurs. Heureusement, Xun zi pense qu'il est possible de changer la nature de l'homme grâce à la culture, plus précisément, aux rites. L'homme peut se transformer en quelqu'un de bien à l'aide de ce qu'il acquiert *a posteriori*, pour reprendre les termes de Xun zi, « *Ce qu'il (l'homme) a de bon lui vient d'acquis artificiel.* »⁵²⁸. Cette idée figure également dans d'autres extraits :

« La nature procède du Ciel. Elle ne relève ni de l'étude ni d'un effort quelconque. Les rites et les devoirs ont été générés par les hommes saints. Les hommes doivent les étudier pour pouvoir les mettre en pratique et faire un effort pour les réaliser. Ce qui se trouve en l'homme ne peut relever de l'étude ni d'un effort quelconque, c'est ce qu'on appelle la nature. Ce qui se trouve en l'homme, qui relève de l'étude et peut être acquis par l'effort pour être réalisé, c'est ce qu'on appelle l'artifice. Voilà ce qui différencie la nature et l'artifice. »⁵²⁹

« L'acquis artificiel » désigne ici la culture que l'homme accepte pendant son développement et s'oppose à la nature des êtres humains. Xun zi insiste sur la distinction entre la nature et l'acquis artificiel. Notre nature est née avec nous, tandis que notre morale et nos connaissances sont pour leur part acquises. Bien que la nature soit mauvaise, on peut tout à fait l'améliorer et la rendre bonne à l'aide des efforts que l'on réalise pour notre développement personnel. Comme le précise Xun zi :

« C'est pourquoi il (l'homme) doit nécessairement se transformer sous l'influence d'un maître et d'un modèle pour emprunter la voie des rites et des devoirs. Il peut alors exprimer sa politesse et sa civilité et participer à la culture et au respect du principe ; ainsi, il tend vers le

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ *Ibid.*

bon ordre. À partir de cette observation, il est tout à fait clair que la nature de l'homme est mauvaise et que ce qu'il a de bon en lui ne vient que d'un acquis artificiel.»⁵³⁰

La relation entre la nature et la culture est étroite, dans la mesure où la culture s'avère indispensable pour la transformation de l'homme. Elle peut offrir à l'homme l'occasion de changer complètement son destin. Voici la façon dont Xun zi résume cette relation dans ses propos :

« La nature innée constitue la racine et le commencement, le matériau brut et les dispositions propres à chacun. L'artifice acquis apporte le décorum et les convenances, la magnificence et la perfection. Sans nature innée, l'artifice n'aurait rien à quoi s'ajouter. Mais sans artifice acquis, la nature ne pourrait s'embellir elle-même. »⁵³¹

Ce passage montre également que « transformer sa nature » ne signifie pas la réprimer et l'abandonner, il s'agit de « conjoindre la nature et l'artifice ». D'une part, la nature ne peut devenir bonne sans l'aide de l'artifice. D'autre part, l'artifice ne peut se réaliser sans prendre la nature pour base, tous deux sont indissociables. Les rites et les règles appliquées au cours de la transformation de la nature humaine doivent absolument respecter avant tout cette dernière. Cette transformation ne peut en effet s'accomplir qu'à condition de répondre aux désirs humains d'une façon raisonnable, qui exige une connaissance de la nature humaine. Comme le dit Xun zi dans cette formule : « *Ceux qui affirment que la nature est bonne ne s'éloignent pas de leur état brut qu'ils trouvent beau et ne prennent pas leurs distances vis-à-vis de leurs qualités originelles qu'ils estiment.* »⁵³². C'est seulement à force de « conjoindre la nature et l'artifice » que l'on parviendra à rendre « *la beauté des qualités originelles et de l'état brut et la bonté du cœur aussi inséparables que l'acuité visuelle des yeux et l'acuité auditive des oreilles.* »⁵³³. L'éthique et l'artistique entreraient en harmonie, c'est ainsi que l'on entre dans l'état du bon, qui est également l'état du beau, dans lequel « la beauté et la bonté jouissent l'une de l'autre ».

⁵³⁰ *Ibid.*

⁵³¹ *Ibid.*, chapitre XIX.

⁵³² *Ibid.*, chapitre XXIII.

⁵³³ *Ibid.*

Ainsi, « sans artifice acquis, la nature ne pourrait s’embellir elle-même. ». La nature, à commencer par la nature humaine, ne peut s’embellir que par cette “seconde nature” que sont les acquis de la culture. C’est “l’artifice” culturel qui, en donnant acuité aux yeux et aux oreilles, comme à la morale, engendrera la beauté chez ceux qui les suivent.

Par conséquent, selon le point de vue de Xun zi, ce qui fait que l’homme devient un homme n’est pas sa nature, mais ce qu’il acquiert pendant sa vie : « *C’est pourquoi les hommes saints ont transformé leur nature et suscité l’artifice. C’est à partir du moment où l’artifice a été suscité qu’ils ont conçu les rites et les devoirs.* »⁵³⁴. Ainsi, « transformer la nature et susciter l’artifice » vise à permettre aux hommes de changer leur nature à force de respecter les rites et les règles de la société, de sorte qu’ils puissent acquérir les bonnes qualités et devenir enfin des hommes de bien. Tel est le processus selon lequel les hommes naturels deviennent des hommes sociaux, ou des hommes civilisés. L’éducation musicale est capable de jouer un rôle dans cette transformation.

b. La dissociation et l’unification

b-1. La dissociation chez Xun zi

C’est essentiellement dans la pensée de Xun zi que l’on peut constater l’existence d’une dualité entre l’homme et le Ciel. Cette dernière porte principalement sur la relation entre le Ciel et les êtres humains.

Le point de départ de la pensée de Xun zi se résume dans la formule « *bien comprendre ce qui relève du Ciel et ce qui relève des hommes.* »⁵³⁵. D’après lui, il existe une distinction claire entre le Ciel et les hommes. Bien que les hommes soient nés et élevés par le ciel, ou qu’ils possèdent « les sentiments conférés par le Ciel » et « les fonctions conférées par le Ciel », leurs bonheurs et malheurs n’ont aucun rapport avec ce dernier. Le Ciel ne peut nous dominer, c’est nous qui devons dominer le Ciel afin de gérer notre propre destin.

En outre, la relation entre le Ciel et les êtres humains constitue, selon Xun zi, la relation entre la nature et les êtres humains. Le monde naturel n’a pas de volonté ni d’objectif. Pourtant, il possède ses propres lois, qui ne peuvent pas être modifiées par la volonté des hommes :

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ XUN ZI, *op. cit.*, chapitre XVII.

« La marche du Ciel est constante : on ne peut faire que Yao la maintienne ni Jie l'abolisse. »⁵³⁶

« Ce n'est pas parce que les hommes détestent le froid que le Ciel va tempérer l'hiver. Ce n'est pas parce que les hommes détestent les longues distances que la Terre va réduire son immensité. »⁵³⁷

« “Accomplir sans agir et trouver sans chercher” on peut dire que c'est un mode de fonctionnement “céleste”. »⁵³⁸

« Les astres rangés par le Ciel se suivent selon leur mode de déploiement. Le soleil et la lune luisent alternativement. Les quatre saisons succèdent les unes aux autres. Le yin et le yang procèdent à leurs grandes métamorphoses. Les vents et les pluies se déploient en tous lieux. Pour naître, les dix mille êtres trouvent ce qui les met en harmonie avec ces éléments. Pour croître, ils trouvent ce qui les nourrit. Si l'on ne perçoit pas ces phénomènes, on en perçoit toutefois les œuvres. C'est ce qu'on peut qualifier de “spirituel”. Tous savent par quoi ils croissent, mais personne ne sait que cela est le fait du sans-forme qu'on peut qualifier de “céleste”. »⁵³⁹

Toutes ces paroles visent à nous faire comprendre que les lois naturelles sont indépendantes des hommes et de la société, et que le monde naturel est sans volonté.

D'un autre côté, selon Xun zi, cela ne veut pas dire que les hommes ne peuvent rien faire face à la nature. Ils peuvent d'abord la connaître, ensuite, la transformer :

*« Faut-il vanter le Ciel et bien le supplier,
Rassembler ses êtres pour mieux les réguler ?
Faut-il suivre le Ciel et puis le louer,
Ou gérer son dessein afin d'en mieux user ?
Faut-il espérer les saisons et patienter,
Ou mieux leur répondre pour les utiliser ?
Faut-il laisser les êtres se multiplier,
Ou déployer leurs dons pour mieux les transformer ?
Faut-il songer aux êtres pour les considérer,*

⁵³⁶ *Ibid.*, Yao régna de -2357 à -2258 et Jie de -1818 à -1766. Ils symbolisent, pour l'un, le meilleur souverain, pour l'autre, le pire.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*

Ou disposer ces êtres pour ne les point ruiner ? »⁵⁴⁰

Les êtres humains ne doivent pas admirer ni redouter aveuglément la nature. Il ne faut pas non plus rester passifs face à elle ni vivre en s'imaginant pouvoir tout gérer. On doit se mettre à agir et essayer de maîtriser les lois naturelles, dans le but de transformer la nature au bénéfice des êtres humains.

En reliant les deux aspects que l'on a abordés ensemble, on aboutit à la théorie de « la distinction entre le Ciel et les êtres humains » proposée par Xun zi. Il dissocie clairement le domaine cosmologique du Ciel et le domaine éthico-politique de l'homme.

Xun zi va établir sa théorie à partir de cette distinction entre le ciel et l'homme. Etant donné que l'homme est indépendant du Ciel, lorsqu'il admire la beauté d'un objet, il ne doit pas s'arrêter simplement sur l'apparence de cet objet naturellement attribuée par le Ciel. Il doit faire appel à son cœur afin de toucher la véritable beauté. C'est ainsi qu'il va réaliser que la beauté des êtres humains ne réside pas dans leur apparence. C'est la bonne maîtrise de soi et des riches connaissances qui rendent une personne belle :

« Il vaut mieux sonder le cœur d'un homme qu'observer ses formes et s'attacher aux méthodes qu'il suit que sonder son cœur. De même que ses formes ne l'emportent pas sur son cœur, son cœur ne l'emporte pas sur ses méthodes. En effet, si ses méthodes sont justes, son cœur l'est aussi, par voie de conséquence. Dès lors, même si son aspect s'avère négatif, si le cœur d'un homme et ses méthodes sont excellents, il n'a aucun mal à devenir un homme de bien. A contrario, même si son aspect s'avère positif, si le cœur d'un homme et ses méthodes sont déplorables, il n'a aucun mal à devenir un homme de peu. »⁵⁴¹

Ici, les méthodes désignent la façon de penser et la vision du monde chez quelqu'un. Ce passage veut dire que l'apparence occupe une place peu importante dans le jugement d'une personne. Ce qui compte, c'est son cœur et ses méthodes. Quelqu'un qui possède un bon cœur et les méthodes justes est quelqu'un de bien. Sinon, c'est le contraire. Par la suite, il cite une série d'exemples pour prouver son point de vue :

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ *Ibid.*, chapitre V.

« *Qu'on soit grand ou petit, mince ou corpulent, que l'observation de sa physionomie révèle beauté ou laidur, comment serait-ce un critère pertinent d'appréciation ? La physionomie du roi Yan de Xu lui permettait d'apercevoir son propre front. Celle de Zhongni était telle qui semblait porter un masque d'exorciste. Celle du duc de Zhou se caractérisait par un corps ressemblant à une souche brisée. Gaoyao avait un teint évoquant une courge pelée. Hong Yao avait une face qui paraissait dépourvue de peau. Fu Yue avait sur le corps un appendice semblable à une nageoire dorsale dressée. Yi Yin n'avait sur le visage ni barbe ni sourcils. Yu était boiteux. Tant était hémiplegique. Yao et Shun avaient des pupilles doubles qui se chevauchaient. Ceux qui voudraient suivre vont-ils prendre en considération la volonté et l'intention de ces hommes et comparer leur étude des inscriptions ou simplement estimer leur grande ou petite taille, discuter de leur beauté ou de leur laidur pour en déduire leur duperie ou leur arrogance ? Dans l'Antiquité, Jie et Zhou étaient de belle taille et possédaient une grande séduction. C'étaient des hommes très estimés partout sous le ciel. Grâce à leur force musculaire, ils pouvaient tenir tête à une centaine d'anniversaires. Cela ne les empêcha pas de perdre la vie, de faire disparaître leur royaume et de subir le plus grand déshonneur au monde. Aussi, ceux qui, dans les temps à venir, parleront du mal devront évidemment examiner leur cas fort minutieusement. Tous leurs malheurs ne sont pas dus à leur apparence ni à leur mine. Cela tient au fait qu'ils n'ont ni écouté ni observé des opinions et des avis de grande envergure, mais se sont forgé des opinions et des avis d'une grande vilénie. »⁵⁴²*

Xun zi montre ici que certains saints des époques anciennes n'avaient pas une belle apparence, alors que certains hommes vilains possèdent un beau physique. On peut savoir par là que le fait d'être beau ou laid n'est pas important. Ce sont en effet le cœur et les méthodes qui décident si l'on est quelqu'un de bien. Ce qui importe c'est la morale et la "beauté éthique" et non la beauté naturelle : cette beauté éthique relève de la terre par opposition au ciel.

b-2. L'unification chez Confucius

Revenons à la relation entre le ciel et l'homme. Contrairement à la distinction établie par Xun zi, Confucius pense que l'homme peut s'unir au ciel, y compris avec la nature tout entière. Cette unification ne se réalise que lorsque la conduite morale de l'homme atteint un niveau très élevé, presque parfait. Plusieurs passages des *Entretiens* peuvent prouver cette idée.

⁵⁴² *Ibid.*

« Quel souverain admirable que Yao⁵⁴³ ! Quelle majesté sublime ! Toute grandeur n'appartient qu'au Ciel, et seul Yao en a illustré la mesure. Le peuple ne trouvait pas de mots pour chanter sa grâce infinie. Quelle majesté sublime se dégageait de ses œuvres, et quel éclat de ses institutions ! »⁵⁴⁴

Ici, Confucius fait un compliment sur Yao en se focalisant sur sa conduite morale et ses mérites professionnels. Ce dernier est tellement majestueux et a accompli un si grand nombre d'exploits glorieux que le peuple ne trouve pas de mots pour le décrire, hormis le comparer au Ciel.

Prenons une autre phrase de Confucius : « *L'honnête homme craint trois choses : il craint la volonté du Ciel, il craint les grands hommes, il craint les paroles des saints.* »⁵⁴⁵. L'homme est sous la dépendance de trois catégories d'êtres : le grand homme, le dieu et le saint.

Mais tout cela montre qu'une fois que quelqu'un est assez brillant, il peut se comparer au ciel et être considéré comme possédant les mêmes caractéristiques que ce dernier. L'homme peut devenir un grand homme et espérer être un saint à défaut d'atteindre l'inaccessible ciel. Cela montre que s'unir avec le Ciel est un accomplissement recherché par l'homme. Ainsi, la nature est moralisée et l'homme naturalisé. En outre, le Grand constitue un critère du beau établi par Confucius, peut-être dans le monde du beau et du bon de toutes les cultures.

Mais si l'on suit cette extension, on constate que, dans une certaine mesure, le Grand correspond au sublime, à l'"absolument grand" selon Kant, dans l'esthétique occidentale. Tous deux prônaient la grandeur au niveau du nombre et de la force, ce que Kant appelait le "mathématique" et le "dynamique". Toutefois, cela n'empêche pas qu'il existe des différences importantes entre eux.

D'abord, le grand adhère à une composante morale des objets. Mais il n'en va pas de même pour le sublime. Ensuite, selon certains esthéticiens occidentaux, si les objets sont sublimes, c'est parce qu'ils peuvent, par leur grandeur ou leur caractère infini, inciter les spectateurs à maîtriser le sublime et donc à se transcender eux-mêmes. En revanche, le grand

⁵⁴³ Yao était un souverain mythique de l'antiquité chinoise, l'un des Cinq empereurs.

⁵⁴⁴ CONFUCIUS, *op. cit.*, chapitre VIII.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, chapitre XVI.

ne possède pas cette capacité, ce qu'il suscite chez les spectateurs est une sorte de vénération envers les objets, accompagnée d'une sorte de sentiment mystérieux. Le grand n'est pas censé pouvoir être maîtrisé par l'homme.

L'idée de l'unification de l'homme avec la nature figure également dans d'autres passages : « *L'homme sage aime l'eau, l'homme bon aime la montagne. L'homme sage est actif, l'homme bon est tranquille. L'homme sage est joyeux, l'homme bon vit longtemps.* »⁵⁴⁶. Ce passage montre un phénomène concernant l'appréciation de la beauté naturelle, à savoir que les gens qui possèdent des personnalités différentes ont une préférence pour des paysages différents. Confucius essaie d'expliquer cela par l'idée selon laquelle l'homme sage s'identifie à l'image de l'eau, parce qu'ils possèdent un caractère commun : ils sont tous deux "actifs", tandis que l'homme bon s'identifie pour sa part à l'image de la montagne, puisqu'ils sont tous deux tranquilles. C'est ainsi que l'on pourrait affirmer que lorsque l'on admire le paysage, notre regard est sélectif, car il suit l'un des caractères psychologiques de l'être humain. La nature peut être considérée comme belle ou non, tout dépend du fait qu'elle correspond ou non aux conceptions morales propres aux sujets.

En voici un autre exemple : « *Le Maître était au bord d'une rivière. Il dit : Oh, aller ainsi de l'avant, sans trêve, jour et nuit !* »⁵⁴⁷ ou « *Vienne l'hiver, et vous découvrez la verdure du pin et du cyprès.* »⁵⁴⁸.

Toutes ces phrases montrent que lorsqu'il s'agit d'admirer la beauté naturelle, Confucius insiste beaucoup sur l'aspect moral. Il est certain que les objets ne possèdent pas eux-mêmes de caractère et que les paroles de Confucius ne concernent pas non plus ce point-là. Confucius essaie de nous montrer que l'on peut relier certaines propriétés des objets aux caractères moraux des hommes. Les objets naturels peuvent être considérés comme un symbole des caractères moraux propres aux êtres humains. Ainsi, l'admiration de la nature implique un contenu moral. C'est précisément la raison pour laquelle on peut obtenir du plaisir en admirant la nature. Ainsi, la nature et l'homme peuvent former ensemble un *continuum*, lorsque ce dernier se comporte d'une façon qui correspond aux normes morales. Ici, ce qui se joue découle d'une séparation entre l'homme et la nature. L'homme peut ainsi représenter la nature, artistiquement, en l'interprétant par un sentiment moral.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, chapitre VI.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, chapitre IX.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, chapitre IX.

Ainsi, dans cette dualité, la dissociation désigne le fait que la nature et l'homme n'ont pas de rapport entre eux. La première possède ses propres lois qui sont indépendantes des hommes et qui ne peuvent pas être modifiées par la volonté de ces derniers. Selon cette conception, le domaine cosmologique de la nature et celui éthico-politique de l'homme sont clairement dissociés. En d'autres termes, l'homme est isolé du monde extérieur. D'autre part, l'unification signifie que l'homme peut s'unir à la nature. Cette unification ne se réalise que lorsque la conduite morale de l'homme atteint un niveau très élevé. En ce sens, s'unir avec le Ciel est un accomplissement pour l'homme. La nature et l'homme peuvent être unis et former ensemble un *continuum*, qui suppose une séparation première.

c. L'individu et la société

c-1. L'individu s'efface devant la société

La philosophie confucéenne souligne énormément la relation à autrui, dans la mesure où la « vertu suprême » consiste à aimer les autres. D'ailleurs, cet amour ne se limite pas aux parents de l'individu, il peut se propager jusqu'à l'échelle de la société, d'où la dualité entre l'individu et la société.

La « vertu suprême » exige de l'homme qu'il s'oublie lui-même dans sa relation avec les autres. Pour ce faire, on établit les rites dans le but de garantir l'harmonie au sein des relations humaines. On voit par-là que l'harmonie sociale occupe une place plus importante que celle de l'individu dans le confucianisme. Cette idée peut se confirmer dans les théories concernant les arts avancées par les philosophes confucianistes, dont le point central porte sur la fonction de ces derniers dans la société. Selon Confucius, le bon art est celui qui produit l'harmonie chez l'individu, et surtout dans la société.

Selon Confucius : « *Un gentilhomme qui ne possède pas la vertu suprême, cela se rencontre encore. Il ne s'est jamais vu qu'un homme vulgaire possède la vertu suprême.* »⁵⁴⁹. D'après ses paroles, la vertu suprême est une qualité morale naturelle. Pourtant, si c'est le cas, comment se fait-il qu'il existe des gentilshommes qui ne possèdent pas la vertu suprême ? Ainsi, bien que la vertu suprême soit une qualité naturelle, la posséder n'est qu'une possibilité, non

⁵⁴⁹ *Ibid.*, chapitre XIV.

une réalité. Si l'on veut que cette possibilité devienne réalité, il faut ennoblir son esprit en faisant des efforts. C'est pourquoi Confucius dit : « *Cherchant la vertu suprême, ils ont trouvé la vertu suprême* »⁵⁵⁰, ainsi que « *Pour pratiquer la vertu suprême, sur qui s'appuyer, sinon sur soi-même ?* »⁵⁵¹. Posséder ou non la vertu suprême, cela dépend de la volonté et du comportement de chacun. En s'appuyant sur cette idée, Confucius accorde une attention importante à la fonction de l'art. D'après lui, ce dernier est capable d'influencer l'esprit des hommes d'une façon profonde, de sorte à les aider dans leur quête de la vertu suprême. Alors, de quelle façon ?

Selon Confucius : « *Celui qui sait une chose ne vaut pas celui qui l'aime. Celui qui aime une chose ne vaut pas celui qui en fait sa joie.* »⁵⁵². Cela signifie que dans la recherche de la vertu suprême, la connaître et l'aimer ne sont pas suffisants. Il faut être, en outre, capable de faire de la vertu suprême sa joie et de s'en réjouir. Or, la joie est un sentiment et à ce titre interpelle l'art, c'est donc la raison pour laquelle la meilleure méthode consiste à faire appel à l'art. En ce sens, celui-ci s'avère très important dans la recherche de la vertu suprême.

Dans la pensée confucianiste, l'art occupe une place importante dans la société et l'éducation de l'homme. Toutefois, l'importance de l'art est principalement due à sa capacité à produire l'harmonie dans l'esprit humain, qui se rapproche de la vertu suprême, et qui favorise ensuite l'harmonie sociale. Selon Confucius, apporter l'harmonie est le critère essentiel pour juger si un art est bon ou non. Un bon art est loin d'être seulement beau. Nous allons rappeler ici quelques passages figurant dans les *Entretiens* afin de clarifier cette idée de « bon art ».

« *Comme il était au pays de Qi, le Maître entendit l'Hymne du couronnement de Shun. Pendant trois mois, il en perdit le goût de la viande. Il dit : 'Jamais je n'aurais imaginé que la musique pût aller jusque-là.* »⁵⁵³

« *De l'Hymne du couronnement de Shun, le Maître dit qu'il était parfaitement beau et bon ; de l'Hymne de la conquête de Wu, il dit qu'il était parfaitement beau, mais pas parfaitement bon.* »⁵⁵⁴

⁵⁵⁰ *Ibid.*, chapitre VII.

⁵⁵¹ *Ibid.*, chapitre XII.

⁵⁵² *Ibid.*, chapitre VI.

⁵⁵³ *Ibid.*, chapitre VII.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, chapitre III.

Le premier passage nous apprend qu'écouter l'Hymne du couronnement de Shun avait procuré une grande jouissance à Confucius. Mais comment se fait-il que cette musique lui ait offert une si grande jouissance ? Le second passage représente la réponse à cette question. D'après Confucius, L'Hymne du couronnement de Shun correspond non seulement aux critères du beau, mais aussi aux critères du bon, alors que l'Hymne de la conquête de Wu ne correspond pas tout à fait aux critères du bon. Cela montre que de son point de vue, l'art ne doit pas manquer de répondre aux critères du bon. De ce fait, il doit y avoir une implication éthique. C'est ainsi qu'il va susciter les sentiments esthétiques. L'esthétique est subordonnée à la morale. Le beau obéit au bon, ne peut s'en séparer. On peut citer deux autres passages figurant dans *Les Entretiens* pour démontrer cette idée :

*« Le Maître dit : Ils disent “Les rites par-ci, les rites-par-là” comme s'il s'agissait seulement d'ornements de jade et de soie ! Ils disent “la musique par-ci, la musique par-là”, comme s'il s'agissait seulement de cloches et de tambours ! »*⁵⁵⁵

*« Le Maître dit : si un homme est dépourvu d'humanité, à quoi lui servent les rites ? Si un homme est dépourvu d'humanité, à quoi lui sert la musique ? »*⁵⁵⁶

Le premier passage signifie que la musique, en tant que type d'art, ne se résume pas seulement aux sons des cloches et des tambours. Elle doit obéir à la vertu suprême afin de pouvoir assumer une fonction morale. Et le second passage essaie de nous dire que pour un homme dépourvu d'humanité, la musique n'a aucun sens. Ces deux extraits insistent sur le même point : dans la musique et dans n'importe quel autre type d'art, le beau et le bon doivent aller de pair. Ce n'est que lorsqu'un art correspond à la vertu suprême qu'il a un sens et est capable de développer l'esprit des hommes.

L'unification du beau et du bon dans l'art est, en quelque sorte, à chercher dans l'unification de la forme et du contenu. Le beau appartient au domaine de la forme, alors que le bon à celui du contenu. Pour l'art, sa forme doit être belle et son contenu bon. À partir de cette idée, Confucius propose ses critères esthétiques dans l'art :

⁵⁵⁵ *Ibid.*, chapitre VII.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, chapitre III.

« *Le poème des Orfraies exprime une joie sans lascivité et une mélancolie sans amertume.* »⁵⁵⁷
« *Yan Hui demande comment gouverner un État. Le Maître dit : “Adopter le calendrier des Xia; conduisez le char des Yin; portez la coiffe des Zhou. Pour la musique, suivez l’Hymne du couronnement de Shun et l’Hymne de la conquête de Wu. Proscrivez la musique du pays de Zheng. Éloignez les flatteurs. La musique de Zheng corrompt. Les flatteurs sont dangereux.* »⁵⁵⁸

« Une joie sans lascivité et une mélancolie sans amertume », tels sont les critères artistiques de Confucius, c’est-à-dire que le sentiment exprimé par l’art doit être modéré. Ce genre de sentiment est le seul à correspondre aux normes des rites et à pouvoir être considéré comme un sentiment noble. Un sentiment trop fort va dépasser la limite et devenir lascif. Dans ce cas-là, il ne correspond plus aux normes des rites et ne sera jamais un sentiment noble.

Si l’on résume ce critère artistique de Confucius par un mot, c’est l’harmonie. Il dit par exemple : « *Dans la pratique des rites, ce qui compte, c’est l’harmonie.* »⁵⁵⁹.

La pensée artistique de Confucius se focalise sur la conception de l’harmonie. En ce qui concerne la musique, ce qui compte n’est pas une harmonie formée par les tons musicaux, comme en Occident, mais une harmonie ressentie dans le cœur. Le sentiment qu’elle fait naître doit être modéré et ainsi correspondre aux règles rituelles.

Par conséquent, on peut dire que, selon Confucius, il faut établir des normes dans l’art de sorte que ce dernier puisse exercer une fonction positive au sein de la société. Et ces normes s’établissent en référence à la vertu suprême et contiennent un contenu moral, dans le but de produire l’harmonie. Tout cela peut se résumer dans l’une des affirmations de Confucius : l’art doit « exprimer une joie sans lascivité et une mélancolie sans amertume. » ; il exprime des “passions”, certes, mais des passions modérées ou déjà maîtrisées. Telle est la condition d’une “harmonie sociale”.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, chapitre III.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, chapitre XV.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, chapitre I.

c-2. « Les hommes ne peuvent pas ne point vivre en groupe. »

Xun zi donne également son point de vue sur la relation entre l'individu et la société. Il insiste sur le fait que le lien entre l'homme et la société s'avère indispensable pour l'homme, à tel point que ce dernier ne peut vivre sans ses repères sociaux.

*« Dès leur naissance, les hommes ne peuvent pas ne point vivre en groupe. Mais, s'il n'existe pas dans un groupe de différenciations sociales, il y surgit des conflits, ces conflits déterminent des désordres, lesquels génèrent un complet dénuement. C'est pourquoi l'absence de différenciations sociales est, pour les hommes, le plus grand des dommages. L'existence des différenciations sociales est d'un profit radical. Le prince des hommes est l'axe autour duquel s'agrègent les différenciations sociales. »*⁵⁶⁰, de plus, « La force des êtres humains ne vaut pas celle des bœufs, leur vélocité ne vaut pas celle des chevaux. Pourtant, ils parviennent à utiliser les qualités des bœufs et des chevaux. Pourquoi cela ? Je dirais que c'est parce que les hommes peuvent se rassembler en groupes, alors que les autres êtres ne le peuvent pas. Pourquoi peuvent-ils se rassembler en groupes ? Je dirais que c'est parce qu'ils ont opéré des différenciations sociales. Comment peuvent agir ces différenciations sociales ? Je dirais que c'est par le sens du devoir. C'est pourquoi l'on atteint à l'harmonie quand les différenciations sociales s'appuient sur celui-ci. Dès lors que cette harmonie est atteinte, elle débouche sur l'unité. Cette unité permet de regrouper de multiples forces, lesquelles confèrent de la puissance. Et c'est cette puissance qui permet de l'emporter sur tous les autres êtres. [...] Ainsi, dès leur naissance, les hommes ne peuvent ne pas vivre en groupes. Toutefois, s'il n'y a pas de différenciations sociales dans un groupe, des conflits s'y déclenchent et provoquent des désordres, lesquels provoquent des ruptures qui génèrent des affaiblissements ne permettant plus de l'emporter sur tous les autres êtres. »⁵⁶¹

On voit par-là que Xun zi insiste à plusieurs reprises sur l'importance et la nécessité pour l'homme de vivre en groupe dans la société. À son avis, si les hommes ont envie de vivre heureux et de l'emporter sur tous les autres êtres, ils se voient contraints de vivre en groupe. Cela permet aux hommes d'unir et de regrouper leurs forces, afin d'obtenir une sorte de puissance. Pourtant, pour vivre en groupe, il est indispensable d'établir, selon Xun zi, des différenciations sociales⁵⁶². Ces dernières constituent la garantie de l'harmonie sociale sur la

⁵⁶⁰ XUN ZI, *op. cit.*, chapitre X.

⁵⁶¹ *Ibid.*, chapitre IX.

⁵⁶² Ce que l'on retrouve chez les grecs, avec les arts mécaniques et libéraux, sur ce point nous renvoyons à Aristote. Bien évidemment, cette vue hiérarchisée ne demande qu'à être contestée.

base des “devoirs”. Sans les différenciations sociales, notre société serait en proie à des conflits, des désordres et des dénuements.

Pourtant, toutes ces dualités se réconcilient dans le tiers vers lequel l'éducation musicale conduit l'homme. Le tiers, autrement dit, le Milieu, relie ces couples d'opposés. Il en résulte que leur relation devient complémentaire et interdépendante. Dans les couples de la nature et la culture, la dissociation et l'unification, l'individu et la société, on n'est pas obligé de choisir l'un en sacrifiant l'autre. La pensée du Milieu permet à l'homme d'abandonner tout ce qui brise la mesure et l'harmonie. Situé dans le Milieu, l'homme se cultive afin d'embellir sa nature. Il possède ainsi le moyen d'élever son humanité en devenant un homme de bien. Il en résulte que l'homme a la volonté de se consacrer au service de la communauté. Il s'intègre dans la société à force de maîtriser ses désirs personnels. De ce fait, la nature et la culture, la dissociation et l'unification, l'individu et la société, les valeurs d'aucune notion ne sont abandonnées.

6. On repère principalement trois dualités dans le taoïsme qui peuvent se réconcilier au centre : le beau et le laid, l'être et le non-être, l'individu et la société.

a. Le beau et le laid

En ce qui concerne la beauté taoïste, nous pouvons lire un passage des paroles de Lao zi afin de mieux la comprendre :

*« Tout le monde tient le beau pour le beau, c'est en cela que réside sa laideur. Tout le monde tient le bien pour le bien, c'est en cela que réside son mal. Car l'être et le néant s'engendrent. Le facile et le difficile peuvent se parfaire en réciprocité. Le long et le court se forment l'un par l'autre. Le haut et le bas se touchent. La voix et le son s'harmonisent. L'avant et l'après se suivent. »*⁵⁶³

Il s'agit là d'un passage très connu de Lao zi. Ici, dans un premier temps, il y a deux points qui méritent notre attention : premièrement, le beau dont Lao zi parle est séparé du bien. Avant lui, la conception de la beauté avait déjà tendance à se séparer de celle du bien, mais personne n'en fait une distinction si claire ; deuxièmement, une fois séparé du bien, le beau a non seulement ses propres caractéristiques, mais, de plus, il existe relativement à son opposé,

⁵⁶³ LAO ZI, *Daodejing*, Paris, Gallimard, 1967, chapitre II.

le laid. La conception du beau existait bien avant Lao zi, mais ces deux définitions données par Lao zi lui permettent de devenir autonome.

Hormis ces deux points, Lao zi avance une idée très importante dans la pensée taoïste, à savoir que rien n'est vraiment ni beau ni laid, dans la mesure où le beau et le laid résident dans une seule chose. Ils se forment l'un par l'autre, donc l'un ne peut exister sans l'autre. C'est pourquoi la beauté taoïste se différencie de la beauté au sens normal. En quelque sorte, selon la pensée taoïste, on ne peut même pas juger si une chose est belle ou non, puisqu'il existe toujours quelque chose de laid en elle.

Cette idée du tiers, cet espace intermédiaire ni beau ni laid, n'est rien d'autre qu'un exemple de plus qui permet de montrer que, dans le taoïsme, tout est relatif et complémentaire avec d'autres choses. Il en est de même pour le beau qui doit également suivre les lois du Yin-Yang. Tout comme le Yin et le Yang sont à la fois séparés et unis, le beau et le laid ne peuvent pas non plus être clairement distingués. Il n'existe pas de choses absolument belles. C'est pour cette raison que Lao zi adopte une attitude négative par rapport aux choses qui possèdent une apparence parfaitement belle, puisque, si l'on suit son idée, rien ne peut être absolument beau. Par conséquent, ceux qui ont une forme absolument belle cachent certainement quelque chose de laid derrière leur belle apparence. Sur ce point-là, Lao zi ne manque pas de nous donner un exemple : pendant son voyage dans plusieurs pays, il a constaté que leurs principautés se mentent en employant de belles formules, afin d'étendre leur propre territoire et de dominer les autres. Face à cela, il dit « *Par de belles paroles, on peut acheter des honneurs ; par une belle conduite, on peut s'élever au-dessus des autres.* »⁵⁶⁴. Mais, derrière ces belles paroles et cette belle conduite se cachent les complots, « *Les paroles vraies ne sont pas agréables ; les paroles agréables ne sont pas vraies. Un homme de bien n'est pas un discoureur ; un discoureur n'est pas un homme de bien.* »⁵⁶⁵. C'est la raison pour laquelle, aux yeux de Lao zi, les hommes de bien doivent abandonner la beauté formelle, point de vue qu'il exprime dans plusieurs passages : « *Celui qui sait ne parle pas. Celui qui parle ne sait pas.* »⁵⁶⁶, ou « *La perfection suprême semble imparfaite, la plénitude suprême semble vide* »⁵⁶⁷, ou « *Ainsi, le grand homme s'en tient*

⁵⁶⁴ *Ibid.*, chapitre LXII.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, chapitre LXXXI.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, chapitre LVI.

⁵⁶⁷ *Ibid.* chapitre XLV.

au fond et non à la surface, il s'en tient au noyau et non à la fleur, il rejette ceci et accepte cela. »⁵⁶⁸, et la sainte discipline [...] éclaire sans éblouir. »⁵⁶⁹.

Cette conception des choses ni belles ni laides va être reprise et développée par Zhuang zi. D'après lui, le Tao est la nature de l'univers et la beauté absolue et culminante du monde, alors que dans la vie réelle, le beau et le laid sont en fin de compte relatifs, et semblables au fond. Ce point de vue est exprimé dans un conte relaté par Zhuang zi:

« Quand arrivait le temps de la crue d'automne, cent rivières déversaient leurs eaux dans le Fleuve jaune dont le courant s'était tellement élargi que d'une rive à l'autre on ne pouvait distinguer un bœuf d'un cheval.

Le seigneur du Fleuve fut gonflé de joie, estimant que toutes les beautés du monde étaient réunies en lui. Il suivit alors le courant, descendit vers l'est et arriva à la mer du Nord. Il contempla les eaux qui s'étendaient sans bornes vers l'orient, puis se tourna, leva la tête et regarda Jo auquel il dit : "L'adage 'Qui a appris une centaine de choses sur la vérité se croit supérieur à tout le monde' s'applique à mon cas [...] Mais en voyant notre immensité, je commence à saisir le danger de mon ancienne conviction qui prêtait à rire aux savants de grande envergure. "

Jo, de la mer du Nord, lui répondit : "Il est impossible de parler de la mer à la grenouille qui habite dans un puits ; elle vit dans un espace trop limité. Il est impossible de parler de la glace à l'insecte qui ne vit qu'en été ; sa durée est trop limitée. Il est impossible de parler du Tao à un lettré qui vit dans un trou de la brousse, il est limité par l'étroitesse de son enseignement reçu. "»⁵⁷⁰

Le seigneur du Fleuve estimait que « toutes les beautés du monde étaient réunies en lui ». Mais en voyant la grandeur de la mer du Nord, il se rendit compte qu'il s'était trompé. Cela montre que le beau et le pas-beau (le laid) sont relatifs. Le seigneur du Fleuve est beau en comparaison des cent rivières, alors qu'il n'est plus beau comparé à la mer du Nord. Cela prouve la relativité qui existe entre le beau et le laid. Cette dernière est également montrée dans un autre passage :

⁵⁶⁸ *Ibid.*, chapitre XXXVIII.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, chapitre LVIII.

⁵⁷⁰ ZHUANG ZI, « Zhuang zi », *Philosophes taoïstes*, trad. K.-H. Liou et B. Grynepas, Gallimard, 1969, chapitre XVII.

« *Mao qiang et Li-ki sont des beautés adorées des hommes, mais à leur approche le poisson plonge au fond de l'eau, l'oiseau fuit rapidement. Lequel de ces quatre connaît la beauté idéale ?* »⁵⁷¹

On voit que des choses qui sont belles aux yeux des hommes font fuir les animaux, ce qui montre bien que le beau est relatif.

Voici un autre conte portant sur le même thème :

« *Maître Yang allant dans le pays de Song, passa la nuit dans une auberge. L'aubergiste avait deux concubines, l'une belle, l'autre laide. La laide était aimée, la belle ne l'était pas.*

— *Pourquoi cela ? demanda Maître Yang.*

— *Parce que, lui dit le garçon de service, la belle sait trop sa beauté, et nous ne remarquons plus sa beauté, tandis que la laide se sait laide, ce qui fait que nous ne voyons pas sa laideur.* »⁵⁷²

La belle qui connaît trop sa beauté devient laide, et la laide qui se croit laide devient belle. Le beau et le laid peuvent se transformer. Cela montre encore une fois que le beau et le laid sont relatifs.

Aux yeux de Zhuang zi, puisque le beau et le laid sont relatifs et peuvent se transformer, il n'y a plus de différences entre eux.

Dans *La crue d'automne*, après que le seigneur du Fleuve a pris conscience de sa laideur et en a parlé à Jo de la mer du Nord, Yo lui a aussi répondu : « *Mesuré à l'aune du ciel et de la terre, ce qu'occupent les quatre mers ne ressemble-t-il pas à un trou de fourmi dans un marais ? Mesurée à l'aune des quatre mers, la Chine ne ressemble-t-elle pas à un petit grain de millet dans un vaste grenier ? La totalité des êtres étant exprimée par le nombre de dix mille, l'homme ne vaut qu'une unité [...] Le fin n'est que ce qu'il y a de plus petit dans la petitesse ; la masse*

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ibid.*

n'est que ce qu'il y a de plus grand dans la grandeur ; tout cela ne représente que des commodités qui varient avec les circonstances. »⁵⁷³.

En résumé, tout est plus petit que les choses qui sont plus grandes et tout est plus grand que les choses qui sont plus petites. Chaque chose est donc à la fois petite et grande. Dans ce cas, selon Zhuang zi, il n'existe plus de distinction non seulement entre le grand et le petit, mais également entre le beau et le laid, le riche et le pauvre, le vrai et le faux, la vie et la mort : « *C'est ainsi qu'une tige mince et un gros pilier, une femme affreuse et la belle Xi-Shi, le grand et l'extraordinaire, la ruse et le monstre se résorbent tous dans l'unité du Tao. »⁵⁷⁴.*

Ce passage vise à nous dire qu'il n'existe pas de différences entre une tige mince et un gros pilier, entre une femme affreuse et une femme belle, etc., puisque le beau et le laid sont au fond les mêmes choses. Distinguer leurs critères n'a ainsi aucun sens.

Lorsqu'il parle de la relativité entre le beau et le laid, Zhuang zi la met en rapport avec la théorie du souffle.

« L'homme naît d'une condensation du souffle. C'est le souffle qui en se condensant produit la vie et le même souffle qui, en se dispersant, amène la mort. Si la mort et la vie s'accompagnent ainsi, quel malheur y a-t-il pour nous ?

À vrai dire, tous les êtres du monde ne font qu'un. Ce qu'on trouve beau est considéré comme miraculeux et merveilleux, ce qu'on trouve laid est considéré comme puant et pourri. La vérité est que la puanteur et la putréfaction se métamorphosent en miracles et en merveilles, et que le miracle et le merveilleux se métamorphosent en puanteur et en putréfaction. C'est pourquoi il est dit : "Il n'y a dans l'univers entier qu'un seul et unique souffle, aussi le saint vénère-t-il l'unité. »⁵⁷⁵

Ici, Zhuang zi donne une explication plus approfondie sur la raison pour laquelle le beau et le laid peuvent se transformer. C'est parce qu'au fond, leur nature est composée par le souffle. Ils sont donc de même nature et c'est ainsi que leur transformation est possible.

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ *Ibid.*, chapitre II.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, chapitre XXII.

Cette idée de la dualité et de la relativité entre le beau et le laid a une grande influence sur la façon dont les Chinois comprennent l'art. Il en résulte que ceux-ci ne prêtent pas tellement attention à l'opposition entre le beau et le laid. L'idée centrale est la suivante : qu'il s'agisse d'objets de la nature ou d'œuvres d'art, l'important est qu'ils renferment en eux les éléments qui se complètent, à force de refléter le souffle de l'univers. Ce dernier constitue le rythme de l'univers, qui est en réalité une sorte de « rythme spirituel ». Par « rythme spirituel », on entend l'inspiration spirituelle obtenue dans la communion avec la nature. Une fois que l'on saisit le « rythme spirituel », on parvient à un état supérieur de conscience, dans lequel on a accès à une participation pleine et entière au monde, au vivant et on fait preuve d'une réceptivité désintéressée. À ce moment-là, un sentiment esthétique va naître en nous, et c'est ainsi que l'on devient capable de réaliser la création artistique. Ainsi, c'est le « souffle » qui accorde la capacité créative aux artistes. A partir du moment où les artistes acquièrent cette capacité, ils vont transposer dans leur œuvre la vitalité du rythme spirituel dont les mutations infinies répondent en écho à celles de l'univers. Le « souffle » va s'incarner dans leur œuvre.

En outre, l'univers n'est pas la seule source du « souffle ». L'artiste lui-même contient également le « souffle » en lui, qui est l'incarnation de sa personnalité et de sa nature. Ce type de « souffle » personnel va se manifester dans l'œuvre de l'artiste. Une œuvre artistique est donc l'expression de l'esprit et de la personnalité de l'artiste. Traditionnellement, on considère qu'en s'appuyant sur ses œuvres, on peut déjà savoir comment est cet artiste.

Par conséquent, le « souffle » est l'origine de l'art et l'âme d'une œuvre artistique. Dans l'art traditionnel chinois, le beau et le laid ne se situent pas à un niveau supérieur par rapport aux autres critères artistiques, bien au contraire. L'essentiel est de représenter le souffle de l'univers. La création artistique doit être la production de l'esprit, fondée sur la spiritualisation du monde ou de l'objet. À condition que l'on puisse répondre à ce critère, les choses laides peuvent être admirées par les hommes, au point que plus elles sont laides, plus on les aime. En outre, « éclairer sans éblouir » devient également une caractéristique artistique, surtout une caractéristique personnelle idéale aux yeux des Chinois.

b. L'être et le non-être

Dans le taoïsme, l'être et le non-être ne sont pas deux choses différentes, au contraire, ils émanent d'un fond unique. L'espace environnant nous semble ne rien contenir, mais en réalité, il est rempli par le Qi, le souffle médian. Ce dernier est invisible et insaisissable pour

nous, pourtant, il existe bel et bien. C'est lui qui permet la circulation entre les dix mille êtres. Tous les êtres naissent donc du non-être. Tout être qui existe en ce monde renferme en lui tout à la fois l'être et le non-être. De ce fait, l'être et le non-être existent indépendamment l'un de l'autre, mais en même temps ils sont unifiés. On constate également ici la présence d'un schéma tripolaire : l'être, le non-être et le Qi.

Or, le lien entre *l'être et le non-être* devient même un principe de base pour l'art traditionnel chinois, il résume les caractéristiques de ce dernier. Selon ce principe, l'art doit contenir à la fois l'être, le non-être et le Qi, afin de bien représenter les choses de ce monde. Ce principe est pleinement développé plus tard pendant la période des Six Dynasties (220-589 av. J.-C.). On pense que l'objectif des activités artistiques est de saisir le fond et la nature des choses, et non leur forme, le Xiang. Il faut s'élever au-dessus du Xing de façon à s'approcher du Qi. Le Qi est le non-être. C'est ainsi que l'on peut donner la vie à une œuvre d'art. C'est pourquoi saisir le Qi, c'est-à-dire le fond et l'esprit des objets représentés, devient le principe le plus important dans l'histoire de la peinture chinoise traditionnelle. Il en résulte que dans les peintures chinoises traditionnelles, les artistes laissent délibérément de la place au vide dans la composition. Le vide est censé nous amener à saisir le Qi. C'est à partir de la dynastie Tang (618-907 av. J.-C.) que les esthètes ont créé la notion de 境 (le Jing) , c'est-à-dire la conception artistique. Le Jing contient à la fois le Xiang et le Qi, mais il est inférieur au Tao. Le Qi occupe une place très importante dans le Jing.

Ce principe propre à l'art chinois traditionnel a pu être opposé à l'art occidental. L'un des chercheurs contemporains les plus importants de l'art chinois, Zong Baihua a écrit à ce propos :

« Lorsqu'on observe l'architecture et la sculpture égyptienne et grecque, on peut découvrir que c'est un art qui se fait à partir d'une masse. Michel-Ange a dit une fois qu'une bonne sculpture est ce qui ne s'abîme pas même si elle dévale de la montagne. Parce que c'est une masse sculptée. L'art chinois est différent. Les artistes ont l'intention de briser cette masse et de la désobstruer pour



qu'elle ait à la fois l'être et le non-être en elle. »⁵⁷⁶, « L'art chinois se construit à la base des traits, ce qui se situe entre les traits est le vide. »⁵⁷⁷ et « L'art chinois accorde une grande importance au vide, le vide dans une peinture n'est pas rien. Il représente la mer, le ciel. Il y a plus de sens dans le vide que dans la partie pleine. Il en va de même dans la calligraphie, d'où l'expression "considérer le blanc comme le noir". Cela est plus évident dans l'architecture du Paysage chinoise. Tout cela nous amène à confirmer que la coexistence de l'être et du non-être, insérer l'être dans le non-être et le non-être dans l'être sont des thèmes importants dans l'art chinois. »⁵⁷⁸

Par conséquent, le mélange entre le plein et le vide dans la peinture traditionnelle chinoise renvoie au tiers qui existe entre l'être et le non-être dans le taoïsme et même dans la culture chinoise. Cette conception ternaire qui figure dans la pensée taoïste a un grand impact sur la réflexion taoïste concernant l'art. Il en résulte que, selon le taoïsme, le noyau de l'art n'est pas le beau tel qu'il est normalement conçu. La beauté taoïste insiste sur le mélange de l'être et du non-être. Le beau seul est trompeur et terne. Toutefois, il existe une exception. En effet, le beau peut être lié à une autre conception également très importante dans la pensée taoïste, la « merveille » (le Miao). Lao zi définit cette « merveille » de la façon suivante :

« Le Tao qu'on tente de saisir n'est pas le Tao lui-même ; le nom qu'on veut lui donner n'est pas son nom adéquat. Sans nom, il représente l'origine de l'univers ; avec un nom, il constitue la Mère de tous les êtres. Par le non-être, saisissons son secret ; par l'être, abordons son accès. Non-être et Être sortant d'un fond unique ne se différencient que par leurs noms. Ce fond unique s'appelle Obscurité. Obscurcir cette obscurité, voilà la porte de toute merveille. »⁵⁷⁹

On peut donc constater que, dans la pensée de Lao zi, la merveille est liée à la dualité entre l'être et le non-être du Tao. C'est lorsque l'on peut saisir le non-être dans le Tao que l'on saisit la merveille. Ainsi, la merveille représente le côté de l'illimité et du désordre dans le Tao. C'est elle qui à sa tour se rapproche très probablement du "sublime" dans l'esthétique occidentale, "l'absolument grand" et informe. Il en résulte qu'aux yeux des penseurs taoïstes,

⁵⁷⁶ ZONG B., *La promenade dans l'esthétique*, Maison d'édition du Peuple de Shanghai, 1981, p. 41.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p.34.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.33.

⁵⁷⁹ ZHUANG ZI, *op.cit.*, chapitre I.

une chose vraiment merveilleuse doit unir à la fois l'être et le non-être, contenir le tiers en elle-même.

Finalement, lorsque l'on connaît l'essence du beau et de la merveille, on va réussir à goûter la saveur du Tao (le Wei). Il ne s'agit pas de la saveur de la nourriture, mais de la saveur que l'on trouve dans les choses belles et merveilleuses. Il s'agit d'une sorte de jouissance artistique. Selon Lao zi : « On regarde le Tao, cela ne suffit pas pour le voir. On l'écoute, cela ne suffit pas pour l'entendre. On le goûte, cela ne suffit pas pour en trouver la saveur. »⁵⁸⁰. Afin de goûter cette saveur, on doit d'abord faire des efforts pour avant tout comprendre le Tao, ce qui constitue la condition nécessaire pour saisir la merveille de ce dernier. « Ne pas suffire pour trouver la saveur » ne veut pas dire nier tous les sentiments artistiques ni cesser de les chercher. Cela signifie que le sentiment artistique taoïste est tellement léger, qu'il donne l'impression de ne pas avoir de saveur. Il s'agit d'une saveur mêlée au sans-saveur. Cela correspond tout à fait aux lois taoïstes : le Tao possède en lui à la fois l'être et le non-être et il est l'unification du fini et de l'infini. Sans comprendre le Tao, on ne peut saisir cette subtilité qui appartient spécifiquement à la pensée taoïste. Comme le recommande Lao zi : « Pratique le non-agir, exécute le non-faire, goûte le sans-saveur. »⁵⁸¹. Toutes les valeurs taoïstes se situent entre l'être et le non-être. Le non-agir est une façon d'agir, et le sans-saveur est une sorte de saveur, même la saveur suprême. Saisir cette dualité éternelle, c'est saisir le noyau de l'esthétique taoïste. Le non- et le sans- occupent une place absolument non négligeable dans la pensée taoïste. Un passage de *Zhuang zi* peut nous aider à mieux comprendre cette idée :

*« Le Souverain Jaune se promenait au nord de la rivière couleur de feu. Il gravit le mont Kun-lun, et comme il se préparait à revenir vers le sud, il constata qu'il avait perdu "Perle sombre". Il la fit chercher par Intelligence qui ne la trouva pas ; puis par Perspicacité qui ne la trouva pas ; enfin par Analyse qui ne la trouva pas davantage. Ce fut finalement Sans image qui la trouva. Le Souverain Jaune se dit : "N'est-il pas étrange que ce soit Sans image qui ait pu la trouver ? " »*⁵⁸²

Dans ce passage, « Perle sombre » symbolise le Tao et « Intelligence » la raison et la réflexion. « Perspicacité » désigne celui qui possède la meilleure vue à cette époque.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, chapitre XXV.

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Ibid.*, chapitre XII.

« Analyse » symbolise l'argumentation. Cette fable essaie d'expliquer que la raison, la réflexion, la bonne vue et l'argumentation ne pourront pas nous aider à comprendre le Tao. Le Tao contient et engendre la forme de chaque chose (le Xing). Pourtant, si l'on ne se focalise que sur le Xing sans prendre en considération la sans-forme (la sans-image), on ne pourra jamais saisir le Tao. Nous ne pourrions y parvenir qu'à l'aide de Sans-image. Cela veut dire qu'une image ne doit pas contenir simplement une figure. Elle doit être constituée à la fois par le visible et l'invisible, elle est le symbole de l'unification du visible et de l'invisible. Seul ce genre d'image peut représenter la vérité de l'univers.

c. L'individu et la société

Selon le taoïsme, l'art peut contribuer à conduire l'homme vers le centre. Dans ce centre, ce sont cette fois-ci l'individu et la société qui vont se réconcilier.

Les réflexions taoïstes portant sur la fonction de l'art dans le développement de l'homme sont riches et uniques. Le taoïsme est d'abord une doctrine de sagesse personnelle. L'aspect primordial de sa pratique est d'observer le Tao, qui implique un désengagement délibéré par rapport à la politique. On considère que la mission principale dans la vie pour un individu est de se perfectionner afin de s'épanouir autour du Tao. En ce sens, en comparaison du confucianisme, le taoïsme se préoccupe davantage des individus. À ce sujet, Zhuang zi rapporte le dialogue imaginaire entre Confucius et Lao zi :

« Dis-moi, dit Lao zi, en quoi consiste la charité et le devoir vis-à-vis du prochain ?

Cela consiste, répondit Confucius, à pouvoir se réjouir en toutes choses ; dans l'amour universel sans qu'intervienne le soi. Ce sont là les caractéristiques de la charité et du devoir envers le prochain.

Balivernes, s'écria Lao zi. L'amour universel ne se contredit-il pas lui-même ? Votre élimination du soi n'est-elle pas une manifestation positive du soi ? Maître, si vous empêchiez l'empire de perdre sa source de nourriture, il y en a dans l'univers, sa régularité est permanente ; il y a le soleil et la lune, leur clarté est permanente ; il y a les étoiles, leurs positions sont invariables ; il y a les oiseaux et les bêtes, ils s'attroupent selon un mode invariable ; il y a les arbres et les buissons, tous croissent vers le ciel sans exception. Soyez comme eux : suivez le Tao et vous serez parfait. À quoi bon ces vaines querelles sur la charité et les devoirs envers le prochain, comme si l'on

battait le tambour derrière un fugitif ? Hélas, maître, vous avez mis beaucoup de confusion dans l'esprit de l'homme. »⁵⁸³

Par conséquent, dans la pensée taoïste, on met en avant le développement de la personnalité des hommes. À la différence du modèle confucéen, qui met l'accent sur la vertu suprême, celui du taoïsme s'intéresse davantage à l'homme lui-même et non à sa relation à autrui. On y insiste fortement sur les valeurs de l'individu et sa liberté. Pourtant, afin de réaliser ses propres valeurs et trouver sa liberté, il est inévitable que l'individu doive affronter les règles sociales imposées de l'extérieur. Il en résulte que l'individu et la société vont se retrouver en conflit. Face à cette situation, le taoïsme propose un troisième choix, qui consiste à pratiquer le non-agir afin de retourner à l'Origine. Cela permet de s'éloigner des soucis causés par les choses mondaines, qui ne sont pas bénéfiques pour le développement personnel. En ne faisant rien l'homme peut à la fois se concentrer sur lui-même afin d'accomplir son élévation individuelle, et maintenir une relation pacifique à l'égard de la société sans enfreindre les lois de celle-ci. Atteindre cette centralité entre le "soi-même" et le monde extérieur signifie que l'homme n'est plus affecté par les choses, même les plus tragiques.

Zhuang zi a affirmé, entre autres :

*« La mort et la vie, la durée et la destruction, la misère et la gloire, la pauvreté et la richesse, la sagesse et l'ignorance, le blâme et la louange, la faim et la soif, le froid et le chaud, voilà les vicissitudes alternantes dont le cours constitue le destin. Ils se succèdent comme le jour et la nuit, sans qu'aucune intelligence humaine ne puisse fixer leur origine. »*⁵⁸⁴. Il a également soutenu que *« Savoir ce contre quoi on ne peut rien et l'accepter comme sa destinée : voilà la vertu suprême. »*⁵⁸⁵.

Ainsi, Zhuang zi essaie de dire que, dans la vie, les êtres humains ont tort de s'imposer pour changer le courant naturel. Par conséquent, il faut cesser d'agir sur quoi que ce soit, de manière à « purifier sa vision originelle », réaliser « l'abstinence de l'esprit » et « s'asseoir et oublier tout ». Il en résulte que les souffrances disparaissent automatiquement de notre vie. À ce moment-là, l'homme réalise le suprême détachement du monde, il existe complètement en tant que lui-même et mène une existence plus libre. Pourtant, cela n'empêche pas de pouvoir maintenir une relation harmonieuse avec le monde extérieur. Etant donné que l'homme se

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ *Ibid.*, chapitre V.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, chapitre IV.

retrouve au centre entre lui-même et la société, il s'unit à la fois à ces deux pôles. La société ne s'oppose plus à lui et ne constitue plus une contrainte pour lui.

Du fait qu'il se libère de tous les intérêts superficiels et ne cherche que les valeurs intérieures, l'homme sera plein de sources spirituelles, c'est-à-dire à la fois naturel, bon, beau et joyeux. C'est pour cette raison que dans le taoïsme l'art cherche une spiritualité. Le critère pour juger si un homme est bon ou non consiste à voir si son monde spirituel est riche. Aux yeux des taoïstes, un esprit riche peut faire oublier un physique laid, de plus, il peut émettre une lumière aveuglante qui a un impact sur dix mille êtres. Par conséquent, dans le chapitre *La vertu surabondante et authentique*, Zhuang zi décrit six personnages dont le physique est très laid, mais qui sont dotés d'une perfection morale qui fait oublier leur difformité physique. Ils atteignent la béatitude en gardant l'intégrité de leur corps et de leur âme. On ne peut plus les juger selon leur apparence. Ce sont des hommes parfaits qui seront capables de s'adapter à toute circonstance changeante dans la vie, « *l'homme parfait n'est pas asphyxié en nageant sous les eaux ; il n'est pas brûlé en marchant sur le feu* »⁵⁸⁶. Ce sont donc des hommes vrais et des saints.

Le concept de « saint » s'avère très important dans la pensée taoïste. Il est la forme culminante de la beauté. Il ne se manifeste que chez les hommes parfaits, dont le corps et le cœur se mettent en harmonie. Il « *se situe à un autre niveau. Exempt de tout souci moral, politique ou social, de toute inquiétude métaphysique, de toute recherche d'efficacité, de tout conflit interne ou externe, de tout manque et de même toute quête, il a l'esprit libre et vit en parfaite unité avec lui-même et avec toute chose. Il jouit ainsi d'une totale plénitude qui lui confère une grande puissance et il revêt une dimension cosmique.* »⁵⁸⁷. Selon Zhuang zi, « *L'homme parfait est sans moi, l'homme inspiré est sans œuvre, l'homme saint ne laisse pas de nom.* »⁵⁸⁸. De ce fait, leur comportement, et même leur apparence, vont se démarquer de ceux des gens ordinaires : « *Leur peau est pareille à la neige brillante. Ils sont délicats comme des vierges. Ils ne mangent aucune des cinq graines, mais ils hument le vent et boivent la rosée. Ils montent sur les nuées et chevauchent les dragons volants pour aller au-delà des quatre mers.* »⁵⁸⁹.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, chapitre XIX.

⁵⁸⁷ ROBINET I., *Histoire du taoïsme des origines au XIV^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1991, p. 38.

⁵⁸⁸ ZHUANG ZI, *op. cit.*, chapitre I.

⁵⁸⁹ *Ibid.*

Lao zi donne encore une description des hommes qui atteignent le Tao et deviennent donc des sages : « *Les sages parfaits de l'Antiquité étaient si fins, si subtils, si profonds et si universels qu'on ne pouvait les connaître. Ne pouvant les connaître, on s'efforce de se les représenter : Ils étaient prudents comme celui qui passe un gué en hiver ; hésitants comme celui qui craint ses voisins ; réservés comme un invité ; mobiles comme la glace qui va fondre ; concentrés comme le bloc de bois brut ; étendus comme la vallée ; confus comme l'eau boueuse.* »⁵⁹⁰. On voit par-là que les sages se comportent tout à fait en accord avec les lois naturelles, au point que leur conduite incarne un mélange d'être et de non-être. Cela explique pourquoi ils sont « *si profonds qu'on ne pouvait les connaître.* » et que l'on peut à peine les décrire : prudents, vigilants, sérieux, naturels, etc. Leur action n'effectue aucune influence sur le monde extérieur, parce que cette dernière s'intègre complètement au fonctionnement et au déroulement de l'univers. En retour, le monde extérieur ne peut pas non plus exercer de contraintes sur ces sages.

En résumé, toutes ces dualités se réconcilient grâce à la notion de centre. Tout est relatif. Les dualités ne sont pas vraiment opposées, parce qu'entre elles il existe un tiers qui les relie. Par conséquent, rien n'est absolument beau, il y a toujours le non-être dans l'être. L'individu et la société peuvent coexister, chacun conservant ses propres valeurs. Ce qui importe dans le taoïsme, ce n'est pas l'altruisme ni une relation humaine harmonieuse, mais l'homme lui-même. Le développement personnel est une notion importante dans la pensée taoïste qui le considère comme l'objectif final de la vie humaine elle-même. L'homme se doit avant tout de ne pas être lui-même l'esclave de la politique, des règles sociales imposées. C'est ainsi qu'il se rend totalement libre. Toutefois, pour réaliser ses propres valeurs, l'homme n'est pas obligé d'abandonner complètement les valeurs sociales. On veut qu'il pratique le non-agir, le désintéret si l'on préfère, afin qu'il ne soit plus influencé ni dérangé par le monde extérieur. L'homme peut établir son indépendance tout en maintenant une relation harmonieuse avec la nature.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, chapitre XV.

Bibliographie

Bibliographie thématique

Philosophie et Esthétique

Occident

- ADORNO, T. W., *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.
- ANZIEU, D., *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.
- ARISTOTE, *La Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996.
- ARISTOTE, *La Politique*, trad. J. Aubonnet, Paris, Gallimard, 1993.
- BAILHACHE, P., *Leibniz et la théorie de la musique*, Paris, Klincksieck, 1992.
- BOUDINET, G., *Les Éros de la musique*, Auxerre, 2015.
- BOUDINET, G., *Arts, cultures, valeurs éducatives*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BOUDINET, G., *Arts, Éducation, Postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- BOUDINET, G., *Des arts et des Idées au XXe Siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- BROWN, É., « L'art et la question du jugement esthétique dans la philosophie d'Ernst Cassirer », <http://revuephares.com/wp-content/uploads/2013/09/Phares-XIa-02-Etienne-Brown.pdf>
- BUISSIÈRE, E., *La Dialectique sans la Téléologie, Hegel, Gentile, Adorno*, Éditions Kimé, Paris, 2015.
- BURKE, E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1973.
- BUSH, S., *The Chinese literati on painting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1971.
- CASSIRER, E., *Écrits sur l'art*, Paris, Cerf, 1995.
- CASSIRER, E., *Essai sur l'homme*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- CASSIRER, E., *Philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

CASSIRER, E., *Philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

CASSIRER E., *Trois essais sur le symbolique*, Paris, Cerf, 1997.

CHALUMEAU, J.-L., *Les théories de l'art : philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, Paris, Vuibert, 2003.

DANTO, A., *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, 1993.

DE CROUSAZ, J.-P., *Traité du beau*, Paris, Fayard, 1985.

DEKENS, O., *Le structuralisme*, Paris, Armand Colin, 2015.

DELEUZE, G., « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in CHATELET, F. (sous la dir. de), *La Philosophie au XX^e siècle*, Belgique, Marabout, 1979.

DELEUZE, G., *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

DELEUZE, G., *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F., 1962.

DEWEY, J., *Art as experience* (1934), New York, Perigee Books, 1980.

FERRY, L., *Le sens du beau*, Paris, Le livre de poche, 2001.

FERRY, L., *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990.

FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 2004.

FOUCAULT, M., *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

GEISENHANSLÜKE, A., *Le sublime chez Nietzsche*, Paris, L'Harmattan, 2000.

HANSEN-LOVE, O., *Analytique du beau*, Paris, Hatier, 2012.

HEGEL, G. W. F., *Encyclopédie des sciences philosophiques*, Paris, J.Vrin, 1988

HEGEL, G.W. F., *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1945.

HEGEL, G.W. F., *La Raison dans l'Histoire*, Paris, Plon 10/18, 1965.

HEGEL, G. W. F., *Phénoménologie de l'esprit*, trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Flammarion/Le Monde de la philosophie, 2008.

HEGEL, G.W. F., *Préface de la phénoménologie de l'esprit*, trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Flammarion, (éd. bilingue), 1996.

HEIDEGGER, M., *Etre et temps*, Paris, Gallimard, trad. F. Vezin, 1976.

HEIDEGGER, M., *L'origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.

- HERVÉ, P., « Gilles Deleuze, Le pli : Leibniz et le baroque. » In : *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 87, n°75, 1989.
- JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, trad. N. Ruwet, Paris, Seuil, 1963.
- JIMENEZ, M., *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris, Gallimard, 1997.
- KANT, E., *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Paris, Flammarion, 2000.
- KANT, E., *Critique de la raison pure*, trad. A. Renaut, Paris, Flammarion, 2001.
- KANT, E., *Le jugement esthétique*, Paris, P. U. F., 1955.
- KANT, E., *Réflexions sur l'éducation*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 2004.
- KHODOSS, F., *Kant, Le jugement esthétique*, Paris, P.U.F., 2011.
- KROIS, J. M., « Why Did Cassirer and Heidegger not debate in Davos ? », in C.Hamlin et J.M. Krois (éd.), *Symbolic forms and cultural studies, - Ernst Cassirer's theory of culture*, New Haven/London, Yale University Press, 2004.
- LACOSTE, J., *La philosophie de l'art*, Paris, P.U.F., 1981.
- LECOMTE, J.-M., DROUIN-HANS, A.-M., *Éthique et éducation*, Dijon, CRDP de Bourgogne, 1996.
- LEGRAND, L., *Enseigner la morale aujourd'hui ?*, Paris, P.U.F., 1991.
- LEGROS, R., *L'idée d'humanité. Introduction à la phénoménologie*, Paris, Grasset, 1990.
- LEIBNIZ G. W., *La Monadologie*, Paris, Le Livre de Poche, 1991.
- LE RIDER J., *LA NAISSANCE DE LA TRAGÉDIE, livre de Friedrich Nietzsche*. In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/la-naissance-de-la-tragedie/>>
- LESCOURRET, M.-A., *Introduction à l'esthétique*, Paris, Flammarion, Champs Université, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, C., *L'Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.
- LEVIS-STRAUSS, C., *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.
- LONGIN, *Du sublime*, trad. J. Pigeaud, Paris, Rivages, 1991.
- LYOTARD, J.-F., *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991.
- MAFFESOLI, M., *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, Le livre de poche biblio essais, 1990.

- MICHAUD, Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, éd. Jacqueline Chambon, Paris, 1999.
- MICHAUD, Y., *La crise de l'art contemporain*, Paris, P.U.F., 1997.
- NAESS, A., *Écologie, communauté et style de vie*, trad. C. Ruelle, Éditions MF, 2008.
- NAESS, A., ROTHENBERG, D., *Vers l'écologie profonde*, Marseille, Wildprojet, 2009.
- NIETZSCHE, F., *La naissance de la tragédie*, trad. B. Geneviève, Paris, Gallimard, 1986.
- PLATON, *Le Banquet*, trad. L. Brisson, Paris, Flammarion, 1992.
- PLATON, *La République*, trad. R. Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- PLATON, *Timée*, trad. A. Revaud, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- PUJAS, P., UNGARO, J., *Une éducation artistique pour tous ?*, Erès, Ramonville Saint-Agne, 1999.
- RENAUT, A., *L'individu. Réflexions sur la philosophie du sujet*, Paris, Hatier, 1995.
- ROSSET, C., *L'esthétique de Schopenhauer*, Paris, P.U.F., 1969.
- SAUSSURE, F., *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot&Rivages, 2016.
- SCHOPENHAUER, A., *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, trad. A. Burdeau, P.U.F., 1966.
- SHERRINGHAM, M., *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1992.
- SINGEVIN, C., *Essai sur l'Un*, Paris, Seuil, 1969.
- TALON-HUGON, C., *L'esthétique*, Paris, P.U.F., 2013.
- THIERRY, A., HOUSSAYE, J., PETITJEAN, R., *L'Homme en proie aux enfants*, Paris, Fabert, 2010.
- VAN VLIET, M., Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique, *Presses universitaires de Rennes*, 2010, < www.pur-editions.fr >
- VAN WYMEERSCH, B., « La musique comme reflet de l'harmonie du monde. L'exemple de Platon et de Zarlino », *Revue philosophique de Louvain*, 1999, volume 97, n°2.
- VASSE, D., *L'ombilic et la voix*, Paris, Seuil, 1999.
- VERNAT, J.-P., *L'individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 2007.

ZANETTI, V., *La nature a-t-elle une fin ? : le problème de la téléologie chez Kant*, Bruxelles Ousia, 1994.

Chine

L'Art et la Vie, Collection Trésors Culturels de l'Orient, Shangwuyinshuguan, Shanghai, 1923.

ALLINSON, R. E., *Understanding the chinese mind: the philosophical roots*, Oxford university presse, 1989.

BALAZS, E., *La bureaucratie céleste. Recherches sur l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, Paris, Gallimard, 1968.

BILLETER, J.-F., *Contre François Jullien*, Paris, Allia, 2006.

CHEN C., *Rapports d'influence : la conceptualisation d'une valeur de l'esthétique chinoise ancienne par référence aux conceptions de l'Occident*, *Extrême orient Extrême occident*, vol. 1, n° 1, p. 120-134, 1982.

CHENG, A., *Histoire de la pensée chinoise*, Éditions du Seuil, 1997.

CHENG, A. « De la place de l'homme dans l'univers : la conception de la triade Ciel-Terre-Homme à la fin de l'antiquité chinoise. » In : *Extrême-Orient, Extrême-Occident, Essais de poétique chinoise et comparée*, 1982, n°1.

CONFUCIUS, « Les Entretiens », *Philosophes confucianistes*, traduits, présentés et annotés par C. Le Blanc et R. Mathieu, Gallimard, 2009.

ESCANDE, Y., SCHAEFFER, J.-M., *L'esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, Paris, You-Feng, 2003.

FAIRBANK, J. K., *Chinese thought and institutions*, Chicago University Press, 1957.

FENG Y., *Précis d'histoire de la philosophie chinoise*, trad. G. Dunstheimer, Le Mail, 1992.

GRANET, M., *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1999.

GRANET, J., *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1999.

HUAINANZI, *Huainanzi*, Zhonghuashuju, 1986.

JANICOT, E., *50 ans d'esthétique moderne chinoise*, Publications de la Sorbonne, 1997.

JANICOT, E., *L'esthétique moderne chinoise, l'épreuve de l'Occident*, Paris, You-Feng, 2007.

JULLIEN, F., *Eloge de la fadeur, à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles, Paris, Philippe Picquier, 1991.

- JULLIEN, F., *La grande image n'a pas de forme : ou du non-objet par la peinture*, Paris, Seuil, 2007.
- JULLIEN, F., *La pensée chinoise, dans le miroir de la philosophie*, Paris, Seuil, 2007.
- KALTENMARK, M., *La philosophie chinoise*, Paris, P.U.F., 1980.
- LAO ZI, *Daodejing*, Paris, Gallimard, 1967.
- LEVENSON, J. R., *Liang Qichao and the mind of modern China*, Harvard University Presse, 1959.
- LI, Z., *The path of beauty*, Vie, lecture et nouvelle connaissance, 2009.
- LI, Z., *Four Essays on Aesthetics: Toward a Global Perspective & The Chinese Aesthetic Tradition*, Vie, lecture et nouvelle connaissance, 2008.
- LIANG Qichao, *La chambre Yinbing*, Zhonghuashuju, 1998
- LIE ZI, *Lie zi*, Zhonghuashuju, 1986.
- LIN, Y., *La crise de l'idéologie chinoise-l'anti-traditionalisme pendant l'époque du 4 Mai*, Guizhourenmin, 1986.
- LIU, S., « Une méthodologie qui dépasse la pensée dualiste », *Apprentissages théoriques en littérature et art*, n° 2, 2002.
- LIU, S., «Theoretical search and innovative heritage way of chinese poetry culture», *Journal of Henan University (Social Science)*, vol.51, n°6, nov. 2011.
- LIU, X., *Wenxin diaolong*, La littérature du peuple, 2006.
- MA D., « De la dualité vers la diversification, la vision écologique des valeurs éducatives », *Journal de l'Ecole normale supérieure de Jinzhou*, n°3, volume. 25, mai 2003.
- MENG ZI, « Meng zi », *Philosophes confucianistes*, trad. C. Le Blanc et R. Mathieu, Gallimard, 2009.
- MUNRO, D. J., *Individualism and holism: studies in confucian and taoism values*. Ann Arbor Center for Chinese Studies the University of Michigan, 1985.
- NORTHROP, F.S.C., *The complementary emphasis of eastern intuition philosophy and western scientific philosophy*, Princeton University Press, 1946.
- PEERENBOOM, R.P., « Cosmogony, the Taoist Way », *Journal of Chinese Philosophy*, n°17, 1990.
- ROBINET Isabelle, *Histoire du taoïsme des origines au XIVe siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1991.

- SCHWARTZ, B. I., *The world of thought in ancient China*, Harvard university press, 1985.
- WRIGHT, A. F., *Studies in chinese thought*, University of Chicago Presse, 1953.
- XUN ZI, « Xun zi », *Philosophes confucianistes*, trad. C. Le Blanc et R. Mathieu, Gallimard, 2009.
- YE, L., *L'Histoire de l'esthétique chinoise*, Édition du peuple de Shanghai, 1985.
- ZHANG Z., *Zhangzi yulu*, in *Zhang Zai ji*, Pékin, Zhonghua shuju, 1978.
- ZHU, G., *On beauty*, Zhonghuashuju, 2010.
- ZHU, G., *The psychology of art*, Université de Fudan, 2011.
- ZHU, G., *A history of western aesthetics*, Renminwenzue, 2002.
- ZHU, G., *Letters on beauty*, Zhonghuashuju, 2012.
- ZHU, L., *Quinze leçons sur l'esthétique chinoise*, Université de Pékin, 2004.
- ZHU, L., *La vraie musique est sans voix – l'enquête esthétique sur Miao*, Baihuazhouwenyi, 2005.
- ZHUANG ZI, « Zhuang zi », *Philosophes taoïstes*, trad. K.-H. Liou et B. Grynepas, Gallimard, 1969.
- ZONG, B., *La promenade dans l'esthétique*, Maison d'édition du Peuple de Shanghai, 1981.

Éducation et Esthétique

Occident

- ARDOUIN, I., *L'éducation artistique à l'école*, ESF, 1997.
- BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966
- BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale, tome 2*, Paris, Gallimard, 1974.
- BRAUNSCHVIG, M., *L'art et l'enfant : essai sur l'éducation esthétique*, Toulouse, Privat, 1910.
- DAMIEN, R., *Proudhon et la philosophie de l'art*, Cahiers de la Société P.J. Proudhon, Actes du colloque, le 2 décembre 2000.
- DE KEUKELAERE, S., « Présentation de la théorie de René Girard », <<http://www.rene-girard.fr/secure/zc/57/2071>>.
- DEWEY, J., *Démocratie et éducation*, Paris, A.Colin, 1990.
- DROUIN-HANS, A.-M., *Éducation et utopies*, Paris, Jvrin, 2004.

DUBREUCQ Eric, *Une éducation républicaine*, Paris : J, Vrin, 2004.

DUFOUR, D.-R., *Lettres sur la nature humaine à l'usage des survivants*, Paris, Calmann-Levy, 1999.

DUFOUR, D.-R., *Les mystères de la trinité*, Paris, Gallimard, 1990.

DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992.

DURKHEIM, E., *L'Éducation morale*, Paris, P.U.F., 1974

DURKHEIM, E., *Éducation et sociologie*, Paris, P.U.F., 1992.

FILLOUX, J.-C., *Durkheim et l'éducation*, Paris, P.U.F., 1994.

GAL, R., *Histoire de l'éducation*, Paris, P.U.F., 1998.

GIRARD, R., *La violence et le sacré*, Paris, Fayard, 2011.

HOUSSAYE, J., *Éducation et philosophie. Approches contemporaines*, Paris, ESF, 1999.

JOLIBERT B., *Raison et éducation*, Paris, Éditions Klincksieck, 1987.

JOLY, P., « L'éducation esthétique entre contemplation et sémiotique », *Penser l'éducation*, °6, Université de Rouen, Laboratoire des Sciences de l'éducation –Civiic, 1998.

KERLAN, A., « De l'école des savoirs à l'école de la culture : vers un modèle esthétique de l'éducation scolaire », dans SIMARD D. et MELLOUKI M., *L'enseignement, profession intellectuelle*, Les presses de l'université Laval, 2004.

KERLAN, A., *L'art pour éduquer ?*, Sainte-Foy, La presse de l'Université Laval, 2004.

KERLAN, A., « L'art pour éduquer. La dimension esthétique dans le projet de formation postmoderne », *Éducation et Sociétés*, janvier 2007, n°19, pp. 83-96.

KERLAN., A., *La science n'éduquera pas. Comte, Durkheim, le modèle introuvable*, Bern, Berlin, Frankfurt/M, New York, Paris, Wien, éd. Peter Lang, 1998.

KERLAN, A., « L'utopie de l'art en éducation et son destin contemporain », Actes du colloque *Utopies et pédagogie*, Musée Oberlin, mai 2002.

KERLAN, A., *Philosophie pour l'éducation. Le compagnonnage philosophique en éducation et en formation*, Paris, ESF, 2003.

MAIZIERES, F., *Le rapport à la musique des enseignants du premier degré : rapport personnel, rapport professionnel*, thèse sous la direction de Pierre-André Dupuis et de Jean-Christophe Vilatte, soutenue en 2009 à Nancy 2.

- MARTINEZ, M.-L., VANIER, J., *L'émergence de la personne : éduquer, accompagner*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- MARTINEZ M.-L., *Vers la réduction de la violence à l'école*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- MARTINEZ M.-L., SEKNADJÉ-ASKÉNAZI, J., Actes du colloque de Saint-Denis, *Violence et éducation : de la méconnaissance à l'action éclairée*, Paris Montréal (Qc) Budapest, L'Harmattan, 2001.
- MOREAU, P., *L'éducation morale chez Kant*, Cerf, 1988.
- PEYRON-BONJAN, C., *Pour l'art d'inventer en éducation*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- POULOT, D., PIRE J.-M., BONNET A., *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe*, Presse Universitaire de France, 2010.
- RAYMOND, A., *L'éducation morale dans le mouvement de l'éducation nouvelle*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- REBOUL, O., *La philosophie de l'éducation*, Paris, P.U.F., 2010.
- REBOUL, O., *Les valeurs de l'éducation*, Paris, P.U.F., 1992.
- RICOEUR, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- ROUSSEAU, J.-J., *Emile ou de l'éducation*, Paris, Editions sociales, 1974.
- RUBY, C. *L'état esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*, Paris, Bruxelles, éd. Castells Labor, 2000.
- SCHILLER, F., *Lettres sur l'éducation esthétique*, trad. R. Leroux, Paris, Aubier, 1992.
- SIMARD, D., « L'éducation peut-elle être encore une "éducation libérale" ? », *Revue française de pédagogie*, INRP, n°132, juillet/août/septembre 2000.
- TARDIF, M., « Les Grecs anciens et la fondation de la tradition éducative occidentale », in GAUTHIER, C. et TARDIF, M., *La pédagogie. Théories et pratiques de l'Antiquité à nos jours*, Montréal, Gaëtan Morin éditeur, 1996.
- TRUPIER-MONDANCIN, O., *L'éducation musicale au collège depuis 1985 : valeurs déclarées par des enseignants d'éducation musicale, genèse*, thèse sous la direction de J. Aguila et de M. Bru, soutenue en 2008 à Toulouse 2.

Chine

CAI, Y., *L'éducation esthétique*, L'éducation populaire, 1989.

CAI, Y., *L'éducation esthétique remplacera la religion*, 1917.

CAI, Y., *Les œuvres complètes de Cai Yuanpei*, L'éducation de Zhejiang, 1997.

JIN, G., *Les principes de l'éducation esthétique*, Baihuawenyi, 1934.

MOU, Z., *Spécificités de la philosophie chinoise*, Les Éditions du Cerf, 2003.

RAULT, L., *Musiques de la tradition chinoise*, Cité de la musique/Actes Sud, 2000.

TROUVÉ, A., *Pédagogues de l'Asie*, Éditions Fabert, 2014.

WANG, G., « La place de l'élégance antique dans l'esthétique », *Revue du monde de l'éducation*, n°144, 1907.

WANG, G., « L'éducation esthétique dans le confucianisme », In *Le recueil des articles sur l'éducation esthétique dans la Chine moderne*, Édition de l'Education à Shanghai, 1999.

WANG, G., *Les finalités de l'éducation*, Presses de la littérature et l'histoire chinoise, 1997.

WANG, G., *L'Introduction des Néologismes*, Shang wu, 1940.

WANG, G., *Les matériaux appropriés au chant dans les écoles primaires*, Cent fleurs et art, 2006.

WANG, G., *Les paroles dans ce monde*, Shanghaiguji, 1998.

WANG, G., *Le recueil des œuvres de Wang Guowei*, L'histoire culturelle chinoise, 1997. WANG, G., *Le recueil d'ouvrages littéraires Jing'an*, Édition de l'éducation de Liaoning, 1997.

WANG, G., « Les théories sur l'éducation esthétique de Huoen », In *Le recueil des articles sur l'éducation esthétique dans la Chine moderne*, Édition de l'Education à Shanghai, 1999.

WANG, G., *Yishu*, Shanghaishudian, 2011.

YAO N., *Aperçu de la critique littéraire chinoise*, Taibei, Kaishu shudian, 1970.

Mythe et Psychanalyse

La naissance du monde : Egypte ancienne, Sumer, Akkad, Hourrites et Hittites, Canaan, Israël, Islam, Turcs et Mongols, Iran préislamique, Inde, Siam, Laos, Tibet, Chine, Paris, Seuil, 1959.

- AKOUN, A., *Mythes et croyances du monde entier. Tome IV. Les mondes asiatiques*. Paris Lidis-Brepols, 1985.
- AKOUN, A., *Mythes et croyances du monde entier. Tome V. Le monde occidental moderne*. Paris Lidis-Brepols, 1985.
- BRANDER, L. V., « Inconscient, individuation et imagination active chez C.G. Jung », *Revue internationale en sciences humaines et sociales*, 2004-06-01.
- BRIQUEL, D., « La théogonie d'Hésiode », *Revue de l'histoire des religions*, tome 197, n°3, 1980.
- COSTES, A., *Lacan : le fourvoiement linguistique. La Métaphore introuvable*, Paris, Vrin, 1990.
- ELIADE, M., *La naissance du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1959.
- FREUD, S., « Le Moïse de Michel-Ange », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1988.
- FREUD, S., *Le rêve et son interprétation*, trad. H. Legros, Paris, Gallimard, 1973.
- FREUD, S., *Malaise dans la civilisation*, trad. Ch. Et J. Odier, Paris, P.U.F., 1986.
- FREUD, S., *Totem et Tabou*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1988.
- HÉSIODE, *Théogonie*, Les Belles Lettres, 2008.
- HOANG-SY-QUY, H., « Le mythe indien de l'Homme cosmique dans son contexte culturel et dans son évolution », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 175, n° 2, p. 133–154, 1969.
- JUNG, G., *Les types psychologiques*, Georg, Genève, 1950.
- LIARD, V. B., *Inconscient, individuation et imagination active chez C.G. Jung*, <http://www.analisiqualitativa.com/magma/0202/article_06.htm>
- MIGUEL, R. S., *Introduction à la lecture de C.G. JUNG*, Genève, Georg Editeur SA, 1988.
- NISHITANI, K., « L'un et le tout en question (1982) », *Ebisu*, vol. 34, n° 1, p. 163–186, 2005.
- VON FRANZ M.-L., *Âme et archétypes*, Paris, La Fontaine de pierre, 2006.
- VON FRANZ, M.-L., *Les modèles archétypiques dans les contes de fée*, Paris, La Fontaine de pierre, 1999.
- VON FRANZ, M.-L., *Les Mythes de la création*, Paris, La Fontaine de pierre, 2004.
- WATTS, A. W., *Le bouddhisme zen*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969.
- YE S., *Lao zi et les mythes*, Xi'an, Édition du peuple de Shanxi, 2005.
- YUAN, K., *Les mythes chinois anciens*, Huaxia, 2013.

Bibliographie alphabétique

- L'Art et la Vie*, Collection Trésors Culturels de l'Orient, Shangwuyinshuguan, Shanghai, 1923.
- La naissance du monde : Egypte ancienne, Sumer, Akkad, Hourrites et Hittites, Canaan, Israël, Islam, Turcs et Mongols, Iran préislamique, Inde, Siam, Laos, Tibet, Chine*, Paris, Seuil, 1959.
- AKOUN, A., *Mythes et croyances du monde entier. Tome IV. Les mondes asiatiques*. Paris Lidis-Brepols, 1985.
- AKOUN, A., *Mythes et croyances du monde entier. Tome V. Le monde occidental moderne*. Paris Lidis-Brepols, 1985.
- ALLINSON, R. E., *Undertanding the chinese mind : the philosophical roots*, Oxford university presse, 1989.
- ANZIEU, D., *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.
- ADORNO, T. W., *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.
- ARDOUIN, I., *L'éducation artistique à l'école*, ESF, 1997.
- ARISTOTE, *La Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996.
- ARISTOTE, *La Politique*, trad. J. Aubonnet, Paris, Gallimard, 1993.
- BAILHACHE, P., *Leibniz et la théorie de la musique*, Paris, Klincksieck, 1992.
- BALAZS, E., *La bureaucratie céleste. Recherches sur l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, Paris, Gallimard, 1968.
- BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966
- BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale, tome 2*, Paris, Gallimard, 1974.
- BILLETER, J.-F., *Contre François Jullien*, Paris, Allia, 2006.
- BOUDINET, G., *Les Éros de la musique*, Auxerre, 2015.
- BOUDINET, G., *Arts, cultures, valeurs éducatives*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BOUDINET, G., *Arts, Éducation, Postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- BOUDINET, G., *Des arts et des Idées au XX Siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- BRANDER, L. V., « Inconscient, individuation et imagination active chez C.G. Jung », *Revue internationale en sciences humaines et sociales*, 2004-06-01.
- BRAUNTSCHVIG, M., *L'art et l'enfant : essai sur l'éducation esthétique*, Toulouse, Privat, 1910.

- BRIQUEL, D., « La théogonie d'Hésiode », *Revue de l'histoire des religions*, tome 197, n°3, 1980.
- BROWN, É., « L'art et la question du jugement esthétique dans la philosophie d'Ernst Cassirer », <<http://revuephares.com/wp-content/uploads/2013/09/Phares-XIa-02-Etienne-Brown.pdf>>
- BUISSIÈRE, E., *La Dialectique sans la Téléologie, Hegel, Gentile, Adorno*, Éditions Kimé, Paris, 2015.
- BURKE, E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1973.
- BUSH, S., *The chinese literati on painting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1971.
- CAI, Y., *L'éducation esthétique*, L'éducation populaire, 1989.
- CAI, Y., *L'éducation esthétique remplacera la religion*, 1917.
- CAI, Y., *Les œuvres complètes de Cai Yuanpei*, L'éducation de Zhejiang, 1997.
- CASSIRER, E., *Écrits sur l'art*, Paris, Cerf, 1995.
- CASSIRER, E., *Essai sur l'homme*, Paris, Editions de Minuit, 1975.
- CASSIRER, E., *Philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- CASSIRER, E., *Philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- CASSIRER E., *Trois essais sur le symbolique*, Paris, Cerf, 1997.
- CHALUMEAU, J.-L., *Les théories de l'art : philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, Paris, Vuibert, 2003.
- CHEN C., *Rapports d'influence : la conceptualisation d'une valeur de l'esthétique chinoise ancienne par référence aux conceptions de l'Occident*, *Extrême orient Extrême occident*, vol. 1, n° 1, p. 120-134, 1982.
- CHENG, A. « De la place de l'homme dans l'univers : la conception de la triade Ciel-Terre-Homme à la fin de l'antiquité chinoise. » In : *Extrême-Orient, Extrême-Occident, Essais de poétique chinoise et comparée*, 1982, n°1.
- CHENG, A., *Histoire de la pensée chinoise*, Éditions du Seuil, 1997.

- CONFUCIUS, « Les Entretiens », *Philosophes confucianistes*, traduits, présentés et annotés par C. Le Blanc et R. Mathieu, Gallimard, 2009.
- COSTES, A., *Lacan : le fourvoiement linguistique. La Métaphore introuvable*, Paris, Vrin, 1990.
- DAMIEN, R., *Proudhon et la philosophie de l'art*, Cahiers de la Société P.J. Proudhon, Actes du colloque, le 2 décembre 2000.
- DANTO, A., *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, 1993.
- DE CROUSAZ, J.-P., *Traité du beau*, Paris, Fayard, 1985.
- DEKENS, O., *Le structuralisme*, Paris, Armand Colin, 2015.
- DE KEUKELAERE, S., « Présentation de la théorie de René Girard », <<http://www.rene-girard.fr/secure/zc/57/2071>>.
- DELEUZE, G., « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in CHATELET, F. (sous la dir. de), *La Philosophie au XX^e siècle*, Belgique, Marabout, 1979.
- DELEUZE, G., *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- DELEUZE, G., *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F., 1962.
- DEWEY, J., *Art as experience* (1934), New York, Perigee Books, 1980.
- DEWEY, J., *Démocratie et éducation*, Paris, A.Colin, 1990.
- DROUIN-HANS, A.-M., *Éducation et utopies*, Paris, J.Vrin, 2004.
- DUBREUCQ Eric, *Une éducation républicaine*, Paris : J, Vrin, 2004.
- DUFOUR, D.-R., *Lettres sur la nature humaine à l'usage des survivants*, Paris, Calmann-Levy, 1999.
- DUFOUR, D.-R., *Les mystères de la trinité*, Paris, Gallimard, 1990.
- DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992.
- DURKHEIM, E., *L'Éducation morale*, Paris, P.U.F., 1974
- DURKHEIM, E., *Éducation et sociologie*, Paris, P.U.F., 1992.
- ELIADE, M., *La naissance du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1959.
- ESCANDE, Y., SCHAEFFER, J.-M., *L'esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, Paris, You-Feng, 2003.
- FAIRBANK, J. K., *Chinese thought and institutions*, Chicago University Press, 1957.
- FERRY, L., *Le sens du beau*, Paris, Le livre de poche, 2001.

FERRY, L., *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990.

FENG Y., *Précis d'histoire de la philosophie chinoise*, trad. G. Dunstheimer, Le Mail, 1992.

FILLOUX, J.-C., *Durkheim et l'éducation*, P.U.F., 1994.

FREUD, S., « Le Moïse de Michel-Ange », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1988.

FREUD, S., *Le rêve et son interprétation*, trad. H. Legros, Paris, Gallimard, 1973.

FREUD, S., *Malaise dans la civilisation*, trad. Ch. Et J. Odier, Paris, P.U.F., 1986.

FREUD, S., *Totem et Tabou*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1988.

FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 2004.

FOUCAULT, M., *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

GAL, R., *Histoire de l'éducation*, Paris, P.U.F., 1998.

GEISENHANSLÜKE, A., *Le sublime chez Nietzsche*, Paris, L'Harmattan, 2000.

GIRARD, R., *La violence et le sacré*, Paris, Fayard, 2011.

GRANET, M., *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1999.

GRANET, J., *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1999.

HANSEN-LOVE, O., *Analytique du beau*, Paris, Hatier, 2012.

HEGEL, G. W. F., *Encyclopédie des sciences philosophiques*, Paris, J.Vrin, 1988.

HEGEL, G.W. F., *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1945.

HEGEL, G.W. F., *La Raison dans l'Histoire*, Paris, Plon 10/18, 1965.

HEGEL, G. W. F., *Phénoménologie de l'esprit*, trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Flammarion/Le Monde de la philosophie, 2008.

HEGEL, G.W. F., *Préface de la phénoménologie de l'esprit*, trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Flammarion, (éd bilingue), 1996.

HEIDEGGER, M., *Etre et temps*, Paris, Gallimard, trad. F. Vezin, 1976.

HEIDEGGER, M., *L'origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.

HERVÉ, P., « Gilles Deleuze, Le pli : Leibniz et le baroque. » In : *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 87, n°75, 1989.

HÉSIODE, *Théogonie*, Les Belles Lettres, 2008.

HOANG-SY-QUY, H., « Le mythe indien de l'Homme cosmique dans son contexte culturel et dans son évolution », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 175, n° 2, p. 133-154, 1969.

HOUSSAYE, J., *Education et philosophie. Approches contemporaines*, Paris, ESF, 1999.

HUAINANZI, *Huainanzi*, Zhonghuashuju, 1986.

JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, trad. N. Ruwet, Paris, Seuil, 1963.

JANICOT, E., *50 d'esthétique moderne chinoise*, Publications de la Sorbonne, 1997.

JANICOT, E., *L'esthétique moderne chinoise, l'épreuve de l'Occident*, Paris, You-Feng, 2007.

JIMENEZ, M., *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris, Gallimard, 1997.

JIN, G., *Les principes de l'éducation esthétique*, Baihuawenyi, 1934.

JOLIBERT B., *Raison et éducation*, Paris, Éditions Klincksieck, 1987.

JOLY, P., « L'éducation esthétique entre contemplation et sémiotique », *Penser l'éducation*, °6, Université de Rouen, Laboratoire des Sciences de l'éducation –Civiic, 1998.

JULLIEN, F., *Eloge de la fadeur, à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles, Paris, Philippe Picquier, 1991.

JULLIEN, F., *La grande image n'a pas de forme : ou du non-objet par la peinture*, Paris, Seuil, 2007.

JULLIEN, F., *La pensée chinoise, dans le miroir de la philosophie*, Paris, Seuil, 2007.

JUNG, G., *Les types psychologiques*, Georg, Genève, 1950.

KALTENMARK, M., *La philosophie chinoise*, Paris, P.U.F., 1980.

KANT, E., *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Paris, Flammarion, 2000.

KANT, E., *Le jugement esthétique*, Paris, P. U. F., 1955.

KANT, E., *Critique de la raison pure*, trad. A. Renaut, Paris, Flammarion, 2001.

KANT, E., *Réflexions sur l'éducation*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 2004.

KERLAN, A., « De l'école des savoirs à l'école de la culture : vers un modèle esthétique de l'éducation scolaire », dans SIMARD D. et MELLOUKI M., *L'enseignement, profession intellectuelle*, Les presses de l'université Laval, 2004.

KERLAN, A., « L'art pour éduquer. La dimension esthétique dans le projet de formation postmoderne », *Education et Sociétés*, janvier 2007, n°19, pp. 83-96.

KERLAN, A., *L'art pour éduquer ?* Sainte-Foy, La presse de l'Université Laval, 2004.

KERLAN, A., *La science n'éduquera pas. Comte, Durkheim, le modèle introuvable*, Bern, Berlin, Frankfurt/M, New York, Paris, Wien, éd. Peter Lang, 1998.

KERLAN, A., « L'utopie de l'art en éducation et son destin contemporain », Actes du colloque *Utopies et pédagogie*, Musée Oberlin, mai 2002.

- KERLAN, A., *Philosophie pour l'éducation. Le compagnonnage philosophique en éducation et en formation*, Paris, ESF, 2003.
- KHODOSS, F., *Kant, Le jugement esthétique*, Paris, P.U.F., 2011.
- KROIS, J. M., « Why Did Cassirer and Heidegger not debate in Davos ? », in C.Hamlin et J.M. Krois (éd.), *Symbolic forms and cultural studies, - Ernst Cassirer's theory of culture*, New Haven/London, Yale University Press, 2004.
- LAO ZI, *Daodejing*, Paris, Gallimard, 1967.
- LACOSTE, J., *La philosophie de l'art*, Paris, P.U.F., 1981.
- LECOMTE, J.-M., DROUIN-HANS, A.-M., *Ethique et éducation*, Dijon, CRDP de Bourgogne, 1996.
- LEGRAND, L., *Enseigner la morale aujourd'hui ?*, Paris, P.U.F., 1991.
- LEGROS, R., *L'idée d'humanité. Introduction à la phénoménologie*, Paris, Grasset, 1990
- LEIBNIZ G. W., *La Monadologie*, Paris, Le Livre de Poche, 1991
- LE RIDER J., *LA NAISSANCE DE LA TRAGÉDIE, livre de Friedrich Nietzsche*. In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/la-naissance-de-la-tragedie/>>
- LESCOURRET, M.-A., *Introduction à l'esthétique*, Paris, Flammarion, Champs Université, 2002.
- LEVENSON, J. R., *Liang Qichao and the mind of modern China*, Harvard University Presse, 1959.
- LÉVI-STRAUSS, C., *L'Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.
- LEVIS-STRAUSS, C., *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.
- LI, Z., *The path of beauty*, Vie, lecture et nouvelle connaissance, 2009.
- LI, Z., *Four Essays on Aesthetics: Toward a Global Perspective & The Chinese Aesthetic Tradition*, Vie, lecture et nouvelle connaissance, 2008.
- LIANG Qichao, *La chambre Yinbing*, Zhonghuashuju, 1998.
- LIARD, V. B., *Inconscient, individuation et imagination active chez C.G. Jung*, <http://www.analisiqualitativa.com/magma/0202/article_06.htm>
- LIE ZI, *Lie zi*, Zhonghuashuju, 1986.

- LIN, Y., *La crise de l'idéologie chinoise-l'anti-traditionalisme pendant l'époque du 4 Mai*, Guizhourenmin, 1986.
- LIU, S., « Une méthodologie qui dépasse la pensée dualiste », *Apprentissages théoriques en littérature et art*, n° 2, 2002.
- LIU, S., «Theoretical search and innovative heritage way of Chinese poetry culture», *Journal of Henan University (Social Science)*, vol.51, n°6, nov. 2011.
- LIU, X., *Wenxin diaolong*, La littérature du peuple, 2006.
- LYOTARD, J.-F., *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris, Glilée, 1991.
- LONGIN, *Du sublime*, trad. J. Pigeaud, Paris, Rivages, 1991.
- MA D., « De la dualité vers la diversification, la vision écologique des valeurs éducatives », *Journal de l'Ecole normale supérieure de Jinzhou*, n°3, volume. 25, mai 2003.
- MAFFESOLI, M., *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, Le livre de poche biblio essais, 1990.
- MAIZIERES, F., *Le rapport à la musique des enseignants du premier degré : rapport personnel, rapport professionnel*, thèse sous la direction de Pierre-André Dupuis et de Jean-Christophe Vilatte, soutenue en 2009 à Nancy 2,
- MARTINEZ, M.-L., VANIER, J., *L'émergence de la personne : éduquer, accompagner*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- MARTINEZ M.-L., *Vers la réduction de la violence à l'école*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- MARTINEZ M.-L., SEKNADJÉ-ASKÉNAZI, J., Actes du colloque de Saint-Denis, *Violence et éducation : de la méconnaissance à l'action éclairée*, Paris Montréal (Qc) Budapest, L'Harmattan, 2001.
- MENG ZI, « Meng zi », *Philosophes confucianistes*, trad. C. Le Blanc et R. Mathieu, Gallimard, 2009.
- MICHAUD, Y., *Critères esthétiques et jugement de goût*, éd. Jacqueline Chambon, Paris, 1999.
- MICHAUD, Y., *La crise de l'art contemporain*, Paris, P.U.F., 1997.
- MIGUEL, R. S., *Introduction à la lecture de C.G. JUNG*, Genève, Georg Editeur SA, 1988.
- MOREAU, P., *L'éducation morale chez Kant*, Cerf, 1988.
- MOU, Z., *Spécificités de la philosophie chinoise*, Les Éditions du Cerf, 2003.

- MUNRO, D. J., *Individualism and holism : studies in confucian and taoism values*. Ann Arbor Center for Chinese Studies the University of Michigan, 1985.
- NAESS, A., *Écologie, communauté et style de vie*, trad. C. Ruelle, Éditions MF, 2008.
- NAESS, A., ROTHENBERG, D., *Vers l'écologie profonde*, Marseille, Wildprojet, 2009.
- NIETZSCHE, F., *La naissance de la tragédie*, trad. B. Geneviève, Paris, Gallimard, 1986.
- NISHITANI, K., « L'un et le tout en question (1982) », *Ebisu*, vol. 34, n° 1, p. 163–186, 2005.
- NORTHROP F.S.C., *The complementary emphasis of eastern intuition philosophy and western scientific philosophy*, Princeton University Press, 1946.
- PEERENBOOM, R.P., « Cosmogony, the Taoist Way », *Journal of Chinese Philosophy*, n°17, 1990.
- PLATON, *Le Banquet*, trad. L. Brisson, Paris, Flammarion, 1992.
- PLATON, *La République*, trad. R. Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- PLATON, *Timée*, trad. A. Revaud, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- POULOT, D., PIRE J.-M., BONNET A., *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe*, Presse Universitaire de France, 2010.
- PUJAS, P., UNGARO, J., *Une éducation artistique pour tous ?*, Erès, Ramonville Saint-Agne, 1999.
- RAULT, L., *Musiques de la tradition chinoise*, Cité de la musique/Actes Sud, 2000.
- RAYMOND, A., *L'éducation morale dans le mouvement de l'éducation nouvelle*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- REBOUL, O., *La philosophie de l'éducation*, Paris, P.U.F., 2010.
- REBOUL, O., *Les valeurs de l'éducation*, Paris, P.U.F, 1992.
- RENAUT, A., *L'individu. Réflexions sur la philosophie du sujet*, Paris, Hatier, 1995.
- RICOEUR, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- ROBINET Isabelle, *Histoire du taoïsme des origines au XIVe siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1991.
- ROSSET, C., *L'esthétique de Schopenhauer*, Paris, P.U.F., 1969.
- ROUSSEAU, J.-J., *Emile ou de l'éducation*, Paris, Editions sociales, 1974.
- RUBY, C. *L'état esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*, Paris, Bruxelles, éd. Castells Labor, 2000.

- SAUSSURE, F., *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot&Rivages, 2016.
- SCHILLER, F., *Lettres sur l'éducation esthétique*, trad. R. Leroux, Paris, Aubier, 1992.
- SCHOPENHAUER, A., *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Paris, trad. A. Burdeau, P.U.F., 1966.
- SCHWARTZ, B. I., *The world of thought in ancient China*, Harvard university press, 1985.
- SHERRINGHAM, M., *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1992.
- SIMARD, D., « L'éducation peut-elle être encore une "éducation libérale" ? », *Revue française de pédagogie*, INRP, n°132, juillet/août/septembre 2000.
- SINGEVIN, C., *Essai sur l'Un*, Paris, Seuil, 1969.
- TALON-HUGON, C., *L'esthétique*, Paris, P.U.F., 2013.
- TARDIF, M., « Les Grecs anciens et la fondation de la tradition éducative occidentale », in GAUTHIER, C. et TARDIF, M., *La pédagogie. Théories et pratiques de l'Antiquité à nos jours*, Montréal, Gaëtan Morin éditeur, 1996.
- THIERRY, A., HOUSSAYE, J., PETITJEAN, R., *L'Homme en proie aux enfants*, Paris, Fabert, 2010.
- TRUPIER-MONDANCIN, O., *L'éducation musicale au collège depuis 1985 : valeurs déclarées par des enseignants d'éducation musicale, genèse*, thèse sous la direction de Jésus Aguila et de Marc Bru, soutenue en 2008 à Toulouse 2.
- TROUVÉ, A., *Pédagogues de l'Asie*, Éditions Fabert, 2014.
- WRIGHT, A. F., *Studies in chinese thought*, University of Chicago Presse, 1953.
- WANG, G., « La place de l'élégance antique dans l'esthétique », *Revue du monde de l'éducation*, n°144, 1907.
- WANG, G., « L'éducation esthétique dans le confucianisme », In *Le recueil des articles sur l'éducation esthétique dans la Chine moderne*, Édition de l'Education à Shanghai, 1999.
- WANG, G., « Les théories sur l'éducation esthétique de Huoen », In *Le recueil des articles sur l'éducation esthétique dans la Chine moderne*, Édition de l'Education à Shanghai, 1999.
- WANG, G., *Les finalités de l'éducaiton*, Presse de la littérature et l'histoire chinoise, 1997.
- WANG, G., *Les matériaux appropriés au chant dans les écoles primaires*, Cent fleurs et art, 2006.

- WANG, G., *Le recueil d'ouvrages littéraires Jing'an*, Édition de l'éducation de Liaoning, 1997.
- WANG, G., *Les paroles dans ce monde*, Shanghaiguji, 1998.
- WANG, G., *Yishu*, Shanghaishudian, 2011.
- WANG, G., *Le recueil des œuvres de Wang Guowei*, L'histoire culturelle chinoise, 1997
- WANG, G., *L'Introduction des Néologismes*, Shang wu, 1940,
- VASSE, D., *L'ombilic et la voix*, Paris, Seuil, 1999.
- VAN WYMEERSCH, B., « La musique comme reflet de l'harmonie du monde. L'exemple de Platon et de Zarlino », *Revue philosophique de Louvain*, 1999, volume 97, n°2.
- VAN VLIET, M., Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique, *Presses universitaires de Rennes*, 2010, < www.pur-editions.fr.>
- VERNAT, J.-P., *L'individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 2007.
- VON FRANZ M.-L., *Âme et archétypes*, Paris, La Fontaine de pierre, 2006.
- VON FRANZ, M.-L., *Les modèles archétypiques dans les contes de fée*, Paris, La Fontaine de pierre, 1999.
- VON FRANZ, M.-L., *Les Mythes de création*, Paris, La Fontaine de pierre, 2004.
- WATTS, A. W., *Le bouddhisme zen*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1969.
- XUN ZI, « Xun zi », *Philosophes confucianistes*, trad. C. Le Blanc et R. Mathieu, Gallimard, 2009.
- YAO N., *Aperçu de la critique littéraire chinoise*, Taibei, Kaishu shudian, 1970.
- YE, L., *L'Histoire de l'esthétique chinoise*, Édition du peuple de Shanghai, 1985.
- YE S., *Lao zi et les mythes*, Xi'an, Édition du peuple de Shanxi, 2005.
- YUAN, K., *Les mythes chinois anciens*, Huaxia, 2013.
- ZANETTI, V., *La nature a-t-elle une fin ? : le problème de la téléologie chez Kant*, Bruxelles Ousia, 1994.
- ZHANG Z., *Zhangzi yulu*, in *Zhang Zai ji*, Pékin, Zhonghua shuju, 1978.
- ZHU, G., *On beauty*, Zhonghuashuju, 2010.
- ZHU, G., *The psychology of art*, Université de Fudan, 2011.

ZHU, G., *A history of western aesthetics*, Renminwenxue, 2002.

ZHU, G., *Letters on beauty*, Zhonghuashuju, 2012.

ZHU, L., *Quinze leçons sur l'esthétique chinoise*, Université de Pékin, 2004.

ZHU, L., *La vraie musique est sans voix – l'enquête esthétique sur Miao*, Baihuazhouwenyi, 2005.

ZHUANG ZI, « Zhuang zi », *Philosophes taoïstes*, trad. K.-H. Liou et B. Grynepas, Gallimard, 1969.

ZONG, B., *La promenade dans l'esthétique*, Maison d'édition du Peuple de Shanghai, 1981.