

## Jan Patočka

Jan Patočka va néixer a Turnov el 1907 i va morir el 1977 a Praga després d'una sèrie d'interrogatoris policials a què va ser sotmès com a portaveu del grup Charta 77. La seva obra, que comprèn els camps de la fenomenologia, la filosofia clàssica, l'estètica i la filosofia de la història, es caracteritza per la tensió entre el pensament clàssic europeu i les seves dramàtiques experiències com a ciutadà txec d'aquest segle. Com a pensador, mestre i autoritat moral, Jan Patočka ha exercit una enorme influència en dues generacions d'investigadors i intel·lectuals txecs, i la seva obra, a través especialment de França i Alemanya, comença a ser coneguda ara a la resta d'Europa.

L'article següent, publicat originalment el 1968, proposa una il·luminadora reflexió sobre un aspecte crucial del tema tractat en aquest monogràfic. Agraïm a Éditions P.O.L. l'autorització per reproduir el text, publicat en el volum *L'art et le temps*. París: Presses Pocket/P.O.L., 1992, capítol 1, p. 344-368.

## Jan Patočka

Jan Patočka, nacido en Turnov en 1907 y muerto en 1977 en Praga después de una serie de interrogatorios policiales al que fue sometido como portavoz del grupo «Charta 77». Su obra, que comprende los campos de la fenomenología, la filosofía clásica, la estética y la filosofía de la historia, se caracteriza por la tensión entre el pensamiento clásico europeo y sus dramáticas experiencias como ciudadano checo de este siglo. Como pensador, maestro y autoridad moral, Jan Patočka ha ejercido una enorme influencia en dos generaciones de investigadores e intelectuales checos, y su obra, a través especialmente de Francia y Alemania, empieza a ser conocida ahora en el resto de Europa.

El siguiente artículo, publicado originalmente en 1968, propone una iluminadora reflexión sobre un aspecto crucial del tema tratado en este monográfico. Agradecemos a Éditions P.O.L. la autorización para reproducir el texto, publicado en el volumen *L'art et le temps*. París: Presses Pocket/P.O.L., 1992, capítulo 1, p. 344-368.

# L'art et le temps

## La crise de la civilisation rationnelle et le rôle de l'art

Jan Patočka

Si notre tâche, en tant que nous nous occupons d'éducation artistique<sup>1</sup>, consiste bien à médiatiser la compréhension des œuvres d'art, il peut nous être non seulement loisible d'un point de vue théorique, mais encore utile dans la pratique d'aborder une réflexion sur l'essence et sur les approches possibles de l'œuvre d'art. Des considérations de ce genre demeureraient du domaine de la théorie pure si la création artistique et ses produits n'exigeaient pas de nous des décisions et des prises de position. Toutefois, loin d'être un musée où des chefs-d'œuvre, sortes d'atomes artistiques, coexisteraient paisiblement, l'univers de l'art est un univers de recherches et de conflits. De conflits qui découlent de la manière dont l'humanité historique comprend l'essence et la fonction de l'art, et envers lesquels l'enseignant lui non plus ne peut adopter une attitude indifférente, pas plus qu'il ne peut les résoudre par un engagement irréfléchi, une prise de position instinctive, un « sens » ou un « flair » de l'essentiel. Les questions mêmes dont il y va ne peuvent être formulées de manière tant soit peu adéquate sans une réflexion tout ensemble historique, sociologique, esthétique et philosophique. Ce sont ces questions passablement abstraites et ardues que nous voulons tenter ici d'élaborer.

Nous fonderons notre exposé sur l'exemple fourni par les arts plastiques. Les arts plastiques ont traversé au XX<sup>e</sup> siècle, en regard de l'époque qui s'étend du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup>, ce qu'il faut appeler une véritable révolution. Que le résultat plaise ou non, que l'on y voie une beauté et une valeur nouvelles ou, au contraire, un sujet de scandale, le phénomène est incontestable, et il est aussi de fait que cette révolution, longtemps considérée par certains comme une anomalie de courte durée, a su, dans de nombreux pays, gagner les suffrages d'un public de connaisseurs. Par ailleurs, l'opposition organisée à laquelle le même développement se heurte dans d'autres milieux et au sein d'autres collectivités est elle aussi un phénomène qui mérite d'être pris en compte. S'il ne suffit

1. « L'Art et le temps » est le texte d'une conférence prononcée au XVIII<sup>e</sup> Congrès mondial de l'I.N.S.E.A. (International Society for Education through Art). Cf. *infra*, Indications bibliographiques, p. 370. (N.d.T.)

pas, pour comprendre la révolution artistique du XX<sup>e</sup> siècle, d'invoquer des catégories psycho-sociologiques telles que la mode, la perversion ou la décadence, il est également impossible de ramener sans autre forme de procés au conservatisme ou à un « sain » instinct d'équilibre social l'attitude de ceux qui la refusent. Pour bien apprêhender tout ce complexe de phénomènes, il faut d'abord nous rendre compte que le sens même de l'œuvre d'art, c'est-à-dire notre manière de la comprendre, est sujet à des variations historiques et que nous nous trouvons actuellement, sous ce rapport, à un tournant dont l'intérêt n'est pas purement sociologique, mais qui reflète une évolution esthétique fondamentale.

C'est ce revirement que nous voulons essayer de définir. Bien sûr, l'on pourrait aussi partir des développements parallèles qui ont eu lieu en poésie et dans la musique. Les arts plastiques ont cependant l'avantage d'illustrer plus clairement l'originalité de l'évolution moderne et de nous permettre ainsi de mieux discerner à la fois ce qui l'apparente aux attitudes du passé et ce qui l'en distingue.

L'on a tenté dans cette optique d'interpréter l'art moderne comme un retour au *style* en tant qu'élément propre de la création artistique, venant à la suite du long intermède inauguré par l'œuvre de Léonard de Vinci et marqué par le primat de l'imitation. Le style, un ensemble de formes d'expression sans équivalent réel, prime l'imitation dans l'art assyrien, dans l'art roman et le premier gothique, aussi bien que dans la création des peuples primitifs. Subordonné à l'imitation durant la période ouverte par la Renaissance, il reprendrait son ascendant, selon cette interprétation, au XX<sup>e</sup> siècle. Ce point de vue met sans nul doute en évidence des affinités entre l'art contemporain et les grandes orientations du passé, mais ne fait pas ressortir la différence qui nous paraît non moins essentielle. C'est cette différence que nous nous proposons d'élucider en nous appuyant sur certaines théories esthétiques de Hegel. Il peut sembler à première vue paradoxal de prétendre éclaircir le sens de l'attitude contemporaine à l'égard de l'art en nous référant à un penseur dont la conception, tout imposante qu'elle soit, gravite dans son ensemble autour de l'idéal classiciste que l'art de nos jours rejette catégoriquement. Aussi ne nous en inspirerons-nous qu'indirectement.

*L'Esthétique* de Hegel représente aux temps modernes le premier ouvrage systématique consacré à l'art qui se fonde sur la considération d'un univers artistique orienté historiquement, si incomplète que soit sa perspective, édifiée autour d'un axe qui s'étend de l'Antiquité gréco-romaine jusqu'à la Renaissance. L'art grec et l'art « romantique » (c'est-à-dire chrétien, dans un sens très large, mais qui met surtout l'accent sur le christianisme fortement rationalisé de l'époque moderne) sont au centre de cette réflexion. Hegel croit discerner, entre ces deux formes artistiques qui partagent en apparence un même idéal humaniste, une opposition qui lui semble tenir à la fonction même de l'art dans la marche globale de l'esprit. L'art, de même que la religion ou la science, est aux yeux de Hegel une manière dont l'esprit se « saisit » lui-même; il représente en même temps une étape du retour de l'esprit à soi. La fonction

essentielle de l'art consiste donc à exprimer la vérité. La vérité de l'art, c'est la vérité tout court — l'esprit en tant que substance de l'être. L'art exprime cette vérité en mettant devant le regard spirituel un idéal objectivé qui exprime l'absolu, l'infinité de l'esprit, sous une forme sensible finie. L'art est le miracle contradictoire de la réconciliation du fini et de l'infini, du sensible et de l'intelligible. Réconciliation qui n'est toutefois qu'un équilibre instable et provisoire. Les moyens de l'art ne suffisent pas à épuiser toute la profondeur et la richesse de l'esprit; le spirituel pur, l'esprit en tant qu'esprit, ne peut être exprimé par l'extériorité. Quoi qu'il en soit, il y a une époque, dans la marche de l'histoire, où l'art est le médium à travers lequel l'humanité prend conscience des contenus spirituels les plus décisifs et les plus significatifs: c'est alors l'art qui dévoile le monde, qui en saisit la vérité avec une profondeur dont la science conceptuelle, encore à ses commencements, demeure incapable. Aussi la sculpture grecque n'est-elle pas seulement sculpture, mais bien plutôt religion, de même que l'épopée homérique, la tragédie d'Eschyle et de Sophocle ou les jeux olympiques. Ce n'est pas diré que la fin de l'Antiquité grecque signifie également la fin de l'art. Bien au contraire, son évolution se poursuit, se signalant, dans la peinture et la musique modernes, par une orientation de plus en plus marquée vers l'intériorité et une accentuation de plus en plus nette de la spiritualité. Il s'agit cependant d'une spiritualité qui n'est pas, comme les dieux de l'Olympe, un produit de l'art. Si l'art va au-delà de l'équilibre du fini et de l'infini, c'est qu'il a d'ores et déjà perdu son rôle de guide spirituel de l'humanité, relayé d'abord par la foi, puis par la science (philosophique) à laquelle incombe désormais la tâche de formuler des révélations plus pures de l'absolu. Cette évolution aboutit finalement à ce que Hegel appelle le caractère « passé » de l'art: ayant épuisé toutes les formes de l'expression sensible finie, l'art n'a plus rien d'essentiel à nous dire. L'art cesse d'être un problème de l'esprit vivant qui lutte pour son expression; il devient un magnifique musée des efforts qui furent les nôtres, quelque chose que nous demeurons capables de comprendre et qui nous procure toujours un plaisir esthétique, mais que nous ne croyons plus en mesure de nous apporter des lumières nouvelles sur le monde ou sur nous-mêmes.

Il y a quelque chose d'extrêmement courageux et radical dans cette vision qui, tout imbu dé l'idéal classiciste, perçoit néanmoins les limites de cet idéal et se rend compte de l'impossibilité de le perpétuer. Cent ans avant la révolution artistique, à une époque où personne ne se doute de ce qui se prépare, Hegel discerne déjà la crise de l'art moderne. C'est également la preuve que même une approche très conservatrice peut jusqu'à un certain point, à condition d'adopter un point de vue historique, impliquer une négation de l'attitude traditionnelle. Considérée dans cette optique, la révolution traversée par l'art du XX<sup>e</sup> siècle n'est pas un devenir inorganique, sans rapport avec les thèmes des époques antérieures. Hegel se rend compte de la différence profonde qu'il y a entre l'art qui crée des dieux et dévoile le monde, l'art impératif et contraincant des temps reculés, et l'art de ses contemporains, qui n'engage plus, mais gravite autour de son propre axe et atteint son point culminant sans sortir hors

de soi-même. Sa seule erreur est d'identifier, à l'art en général, l'art « humaniste » qui vise l'expression du beau, l'imitation idéalisée et transfigurée. C'est ce qui l'empêche de voir la possibilité que le caractère subjectif, privé, non astreignant de l'art moderne, loin de reléguer la création artistique dans le passé, annonce l'avènement d'une époque nouvelle de *style subjectif*.

Il est bien évident que nous ne pouvons plus aujourd'hui donner notre assentiment aux présupposés du système hégélien. Personne sans doute n'oserait en défendre les thèses majeures. Nous laisserons donc de côté la doctrine de l'esprit absolu qui se saisit soi-même et dont l'être est non seulement réfléchi, mais encore produit par la dialectique. Nous laisserons de côté la théorie de l'art en tant qu'« adéquation » contradictoire du fini et de l'infini, pour concentrer notre réflexion sur l'opposition entre l'art traditionnel, qui renvoie à autre chose, où l'œuvre est transparence et lieu de passage, où l'art a pour fonction de mettre à découvert un au-delà de l'art, et l'art moderne dont la révolution du XX<sup>e</sup> siècle a tiré les dernières conséquences, cet art où l'œuvre est prise en vue en tant que telle, en tant que *production de l'art*, si bien que c'est plutôt le monde qui renvoie à l'œuvre, laquelle est donc un objet achevé en soi, dans lequel l'intention tant du spectateur que de l'artiste est remplie. Par ailleurs, nous donnons raison à Hegel lorsqu'il dit que nous pouvons nous rapporter de différentes manières non seulement aux choses, mais encore à l'être, que les différents modes de notre rapport à l'être peuvent être considérés comme autant de formes de la vérité, et que les relations de ces différentes formes entre elles diffèrent à différentes époques. Notre culture contemporaine se trouve ainsi sous la domination absolue de la connaissance conceptuelle, de l'objectivation radicale du réel représentée par les sciences mathématiques de la nature; l'école en est imprégnée dès le primaire; la technique l'introduit dans tous les secteurs de la vie, si bien que ses méthodes et procédés ne peuvent ne pas exercer aussi une influence sur l'activité de l'artiste, si radicalement différente qu'elle soit en elle-même. L'art qui fut jadis le giron maternel de la science et de la philosophie naissantes, se voit à présent contraint de reconquérir, à travers une réflexion intellectuelle souvent très intense, son indépendance face à la conceptualité abstraite. En bref, l'approche de l'œuvre d'art n'est pas identique à toutes les époques. Elle dépend en grande partie des rapports variables de domination et de subordination qui existent à chaque époque entre les différentes activités de l'esprit — elle n'est pas indépendante du temps.

Nous pouvons donc souscrire à la thèse hégélienne qui présente la fonction de l'art comme dépendante du temps en laissant de côté le savoir absolu pour ne prendre en considération que la vérité finie dans les figures de la science, de la philosophie et de l'art. Le cadre de cette conférence ne nous permet pas de traiter leurs rapports de façon véritablement circonstanciée et approfondie. Notre exposé en sera plutôt une illustration qu'une analyse. Nous dirions, en résumé, que l'activité rituelle, la seule expression spirituelle de l'être que l'homme ait connue initialement, se traduit ensuite dans l'art au cours d'une évolution qui atteint une richesse et une vigueur incomparables lorsque la religion, la science et la philosophie se développent à l'intérieur des possi-

bilités d'expression ainsi fournies, sans briser absolument le cadre de l'art comme forme dominante de la vérité. En revanche, la prépondérance absolue, aux temps modernes, de la vérité comme jugement conforme nous oblige à emprunter, pour accéder à l'art, des voies indirectes et médiates. L'art n'est plus l'air que nous respirons, comme il le fut pour la science grecque qui *voyait* les idées, dont les concepts mêmes étaient des formes et les démonstrations des architectures. L'abstraction, qui est le milieu naturel dans lequel notre esprit se meut, laisse nécessairement aussi sa marque sur l'art de notre temps. Peut-être pourrait-on diviser l'histoire spirituelle de l'humanité en deux grandes époques reliées par une période de transition — une ère caractérisée par la domination de l'art et une autre déterminée par la prédominance du concept abstrait et formel. Dans la première période, l'art, c'est-à-dire la pensée qui se pense à travers la création, la vision et la représentation de formes concrètes, est le véhicule naturel de l'approche du monde, quelque chose qui donne accès à autre chose que l'art. L'œuvre d'art n'est pas prise en vue en elle-même; elle est le simple lieu de passage d'une intention qui vise l'essence des choses. Ce n'est pas l'œuvre d'art que voient l'homme de Lascaux, le citoyen d'Athènes devant le Parthénon, le chrétien du haut Moyen Age face à un tympan roman. La culture de cette période est plutôt artistique qu'esthétique. La culture de la seconde période, en revanche, est essentiellement intellectuelle et volitive. C'est une culture qui, s'emparant des objets afin de les analyser et de les dominer, découvre, parmi d'autres objets, des objets d'art qu'elle considère selon un mode spécifique, à la fois historique et esthétique. Bien que l'attitude *esthétique* soit une composante indéniable de la culture de cette époque, celle-ci n'est pas en elle-même artistique. La culture « esthétique » se signale par la découverte de l'art en tant qu'activité spécifique, distincte des activités purement techniques, ainsi que par les premières collections d'œuvres d'art réunies à des fins théoriques. Les musées, l'histoire de l'art et de la littérature (pour autant que celle-ci ne se borne pas à la philologie pure), l'esthétique en tant que discipline autonome d'une philosophie qui se veut scientifique, sont des produits typiques de cette seconde période. La culture esthétique vise à embrasser du regard le monde entier, entreprend de vastes recherches, fait découverte sur découverte. Confrontée aux problèmes concrets de la création artistique, par exemple à ceux des arts appliqués, elle est cependant incapable de les résoudre si ce n'est au moyen d'analyses factuelles, en les transposant sur le plan des lois et des relations abstraites.

La culture que nous qualifions d'« artistique » est caractérisée au premier chef par le fait que l'art y renvoie à autre chose. L'art est en lui-même une manière de vivre, de sentir et de penser certains problèmes religieux, sociaux, rituels ou éthiques, quelque chose qui donne accès à la face cachée du monde, à sa dimension solennelle, extraordinaire, sur-puissante, divine. Si stylisé soit-il, quel que soit l'écart qui sépare son langage formel de la réalité quotidienne, un art de cette espèce est nécessairement une interprétation du monde extra-artistique. Empruntant la distinction des trois plans de sens qui, selon Arnold Gehlen, peuvent être contenus dans une œuvre plastique (le plan des

éléments formels, celui des objets réels représentés par ces éléments, et enfin celui des représentations idéales auxquelles l'on accède à travers les deux premières couches), l'on dira que c'est un art qui présuppose nécessairement la réunion de ces trois couches dont aucune ne peut demeurer absente. Le troisième plan, le dernier dans la hiérarchie, y est le plus important, celui qui constitue le *téλoς* de toute la structure. Il est conçu comme indépendant de l'art et de l'œuvre; son existence n'est ni identique à l'existence de l'œuvre, ni indissolublement liée à celle-ci. Cela seul rend possible le saisissement étrange, la fascination qui s'empare de nous à la contemplation de ce type d'art. Il en va autrement des œuvres d'art de l'époque déterminée par la réflexion. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, l'on voit le plan idéal perdre progressivement de son importance, refoulé d'abord par le plan des objets, puis par celui des éléments formels. Il devient finalement difficile, en parlant d'un paysage moderne, de distinguer encore trois plans de sens. Le centre de gravité se déplace derechef, le plan des objets devenant, chez un Cézanne, un simple prétexte à la création d'un grand style pictural qui ne met en jeu que le plan le plus fondamental, celui des éléments formels. Alors même que le plan idéal demeure présent, comme dans les compositions abstraites de Kandinsky ou de Mondrian, il ne prétend à aucune existence en dehors du tableau, ou si une telle prétention fait partie de l'intention de l'artiste, nous demeurons libres de lui refuser toute créance sans pour autant que le tableau perde quoi que ce soit de son sens, de sa profondeur et de son contenu.

Cela nous amène à un autre point encore, non moins important. Aux époques marquées par la prédominance de l'art, celui-ci communique au spectateur des « qualités métaphysiques » en accord avec la transcendence essentielle à l'œuvre d'art qui renvoie à autre chose, laisse transparaître l'autre face du monde, la dimension de la fête, par opposition à la quotidienneté. Le célèbre philosophe polonais Roman Ingarden emploie ce terme de « qualité métaphysique » pour désigner l'« idée dirigeante » d'une œuvre d'art. La qualité métaphysique n'est pas identique au plan du contenu idéal d'un tableau. Ce n'est pas le fait que les personnages masculins et féminins regroupés autour d'un puits « représentent » la rencontre de Jacob et de Rébecca. C'est la dominante émotionnelle de l'œuvre autour de laquelle tous les autres éléments cristallisent et qui agit, en ce sens, comme facteur totalisant. On pourrait dire que la qualité métaphysique est comme le sens global qui s'explique ou se développe dans toutes les composantes de l'œuvre, de même que, dans la conception bergsonienne, l'acte simple du mouvement s'extériorise, se projette dans l'espace dans un nombre illimité de positions corporelles. Cette qualité métaphysique se rapporte donc, aux époques de culture artistique, au numineux, au divin, au merveilleux. Elle est sujette à des modifications selon la manière dont le numineux se manifeste. C'est souvent un *mysterium tremendum*, une stupeur, une terreur, ou encore une majesté étrangère, hautaine et inaccessible. Quoi qu'il en soit, les éléments particuliers de l'œuvre auxquels cette qualité se rapporte en tant que sens total et universel, s'accordent nécessairement avec elle. La tradition artistique de la Grèce antique porte au premier plan un nou-

veau facteur quand l'élément métaphysique numineux se mue, sur l'Olympe, en majesté *harmonieuse*. Par la suite, cette tradition de l'harmonie se perpétuera partout où se fera sentir l'influence humanisante de l'art grec. L'harmonie entre les éléments singuliers de l'œuvre et son sens total correspond à ce que Hegel nomme la beauté — au sens formel. L'apport grec consiste en une nouvelle compréhension matérielle de la beauté, la qualité métaphysique essentielle se révélant à la fois dans la consonance et la noble harmonie des proportions. Si l'on peut établir un lien entre les périodes de stylisation et celle qui se place sous le signe de l'imitation, c'est dans la mesure où l'art des époques de « culture artistique » est mû, ne serait-ce que partiellement, par une telle intention de beauté matérielle. Dans l'art imitatif, l'« idéalisation » qui transfigure le sensible en l'ennoblissant tient lieu de la transcendance absolue des époques de foi ardente et d'extase religieuse. D'autre part, il n'est que logique que l'art de l'époque intellectuelle perde cette dominante harmonieuse, les « qualités métaphysiques » les plus disparates y étant admises au même titre et se situant toutes, au principe, de plain-pied. La « beauté » de l'œuvre redévient dès lors la beauté formelle qui réside dans l'accord entre les éléments singuliers et le sens total. Cela, parce que les qualités métaphysiques elles-mêmes sont prises dans un sens différent. Ce n'est plus l'œuvre qui prétend dire ce qui domine le monde, mais bien le monde comme tel qui vient finalement à cristalliser dans un univers de sens qui n'existe que dans et par l'œuvre d'art. L'on pourrait, pour caractériser cette différence, reprendre le mot de Mallarmé disant que le sens du monde est d'être renfermé dans un « beau » livre<sup>2</sup>. L'art moderne fait éclore des univers de sens très divers, très éloignés les uns des autres; l'unité de l'harmonie est ainsi relayée par une multiplicité illimitée et la démultiplication du sens caractéristique de l'art moderne devient synonyme de disharmonie, d'inquiétude, de douleur. Plus l'art rentre en lui-même, plus il s'achemine vers la découverte de son essence propre, plus il devient inaccessible au grand public. Or, si l'art n'est plus attrayant en vertu de sa qualité métaphysique, s'il exige, au contraire, un effort intellectuel considérable pour plonger finalement le spectateur dans des dispositions à l'antipode de l'harmonie, de l'agrément et de l'apaisement, il n'y a rien que de tout naturel à ce que l'homme naïf se demande s'il a encore un sens.

Ce caractère de l'art moderne tient à l'essence du rapport qui lie l'œuvre d'art contemporaine à la réalité historique dont elle procède, à notre époque actuelle. Nous avons dit que l'art contemporain est celui d'une époque dont le caractère spirituel dominant est la connaissance intellectuelle abstraite dont les sciences mathématiques de la nature, qui ne font désormais qu'un avec la technique, offrent le modèle le plus parfait. Ce genre de savoir est aujourd'hui

2. Mallarmé dit plus exactement que « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (*Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard (coll. La Pléiade), 1945, p. 378). Patočka semble ici penser plutôt à la version légèrement différente du même propos rapportée par Valéry en 1926, dans un discours au P.E.N. Club: « Le monde, disait-il, est fait pour aboutir à un beau livre... » (N.d.T.)

indispensable, quelque chose sans quoi la société ne saurait subsister. Une société industrielle, dont la production s'appuie sur des sources d'énergie artificielles et qui doivent répondre à une exigence de croissance continue, ne peut se passer d'un savoir anticipateur et constructif. Le savoir scientifico-technique satisfait ce besoin, construisant les « phénomènes » à partir des données présentes selon des formules qui admettent des transformations formelles, interprétées comme autant de prévisions. C'est un savoir admirablement bien adapté à sa tâche qui n'est plus la simple objectivation du vécu, mais une objectivation formalisée à l'extrême en vue d'une applicabilité maximum. La réalité dont il est le corrélat devient l'environnement « naturel » d'une humanité en quête des grandes réserves d'énergie que requiert une production qui ne peut se maintenir qu'à condition d'entretenir sa croissance. En ce sens, ce n'est pas un hasard si la première révolution industrielle fraie les voies à la découverte du principe de la conservation de l'énergie qui signifie au fond que l'énergie est la substance ultime de la nature en général, la nature même dans son essence durable. Si les sociologues ont raison de dire que l'« environnement » humain, constitué d'abord par l'animalité qui fut le partenaire principal de l'homme chasseur, puis par la nature végétale, déterminée par les grands rythmes astronomiques, qui fit pendant à l'agriculteur sédentaire, créateur des premières grandes civilisations de l'histoire proprement dite, change au cours de cette histoire, il faut constater que l'homme moderne accomplit une nouvelle étape encore dans cette évolution, vivant dans un monde qui s'identifie à la nature inorganique, plus précisément à sa forme abstraite, non intuitive. C'est un monde moins de « forces » (mot dont les connotations physiologiques seraient ici déplacées) que bien plutôt de formules dont l'humanité contemporaine subit la pression dans une mesure toujours grandissante. Quoique l'influence de cet état de choses ne se fasse pas sentir en permanence dans le petit rythme de la vie privée, elle est tout à fait manifeste dans ce qui le conditionne: des phénomènes tels que la conquête de l'espace, le nucléaire avec ses conséquences destructives, ou encore la transformation de notre cadre de vie par la production industrielle de l'énergie illustrent l'emprise croissante de ce nouveau « milieu » sur les moindres circonstances de notre existence, sur nos intérêts et nos occupations. Au bout du compte, le grand monde au sein duquel notre vie se déroule et qui décide en définitive de nos destinées n'est accessible qu'à une pensée éminemment abstraite, formalisée, calculatrice et constructive.

On peut retracer les débuts de cette transformation fondamentale du monde humain jusqu'à l'aube de l'ère industrielle. La production qui ne peut se maintenir qu'en s'accroissant, c'est la production capitaliste. L'alliance inéluctable du capitalisme moderne avec la rationalité abstraite et formelle déclenche une évolution dont les résultats, de nos jours, modifient foncièrement jusqu'au caractère de la production comme telle. L'on voit apparaître un phénomène qu'un penseur contemporain qualifie de « production déchaînée » — une production qui est elle-même son principal produit, qui ne vise que sa propre efficacité, le perfectionnement continual de son organisation, de son approvisionnement et de son matériel. Le concept de richesse reçoit ainsi une définition

nouvelle, fonction, non plus de la possession de biens ou de produits singuliers, mais du produit général qu'est la capacité même de produire. Pour se rendre maître de la richesse produite par le travail, il ne suffit plus d'en accaparer les sédiments, les produits concrets. A vrai dire, il devient impossible de s'en rendre maître une fois pour toutes; on ne peut, tout au plus, qu'organiser le processus de production en s'y intégrant soi-même. Le travail et le pouvoir tendent de plus en plus à converger; la production résoûre la distribution; la politique et le gouvènement s'ingèrent de plus en plus massivement dans l'économie, et le travail organisé devient un facteur dans la lutte pour le pouvoir. Les entraves traditionnelles à la production — les oppositions entre la population active et l'élite oisive, entre le travail et la consommation — sont abolies l'une après l'autre. Fait plus important encore, la production ne trouve plus de limite extérieure dans une « nature » qui ne serait susceptible que des transformations compatibles avec son essence éternelle. L'on ne tient plus compte de cette essence éternelle qu'on croit avoir saisie une fois pour toutes dans les lois de la nature. L'on invente toutes les transformations qu'on juge nécessaires, se fiant à la science pour élargir toujours à nouveau la liberté d'action ouverte à la volonté créatrice. La nature comme corrélat de la science technicisée de l'époque contemporaine devient ainsi plus élastique que jamais auparavant. Ni dans l'objet ni dans le sujet humain, on ne trouve nulle part de « donné » définitif. Le possible n'est plus ce qui *précède* le réel; il devient plutôt le réel lui-même dans son processus créateur.

A première vue, rien ne paraît plus désirable, plus exaltant qu'une telle perspective. Toutes les chaînes sous lesquelles l'humanité traditionnelle avait gémi semblent brisées ou en passe de l'être. A y regarder de plus près cependant, le bénéficiaire de cette libération n'est pas l'homme comme tel, mais la production. La production n'est pas identique à l'homme. Elle est un processus objectif, à la troisième personne, et si l'homme y joue un rôle indispensable, c'est uniquement en tant que force de production, comme rouage essentiel de la mécanique. Envisagée ainsi, la « production déchaînée » apparaît au contraire comme un emprisonnement de l'homme en tant que source subjective originelle. En fait foi l'un des grands phénomènes de notre ère, illustration du nouvel enchaînement du Prométhée contemporain : c'est le phénomène du consommateur. La production déchaînée, inventant de nouveaux produits qui anticipent sur la demande déterminée par les besoins déjà constitués de l'homme, sollicite toutes ses facultés, le tient sous la fascination des marchandises offertes et le pousse à en jouir pour les remplacer ensuite par des produits toujours nouveaux. Elle transforme ainsi l'homme en un instrument du processus objectif de la production, c'est-à-dire de l'accroissement continual de la puissance.

Arrivés à ce point de notre exposé, nous pourrons peut-être tenter de définir ce que nous nous croyons fondés à appeler la crise de notre civilisation planétaire ou (si l'on préfère réservier le terme de « civilisation » à des formations historico-culturelles qui, bien que vastes et durables, n'ont pas un caractère d'universalité) de notre « surcivilisation » rationnelle. « Rationnelle », notre

surcivilisation l'est sans doute, dans la mesure où elle se fonde sur l'entendement humain et sur la rationalité efficace qui en relève. Mais on peut se demander si cette rationalité propre à l'entendement est encore celle de la raison au sens traditionnel, en tant que marque de la liberté qui transforme l'extranéité en monde humain. Ou plutôt il *faut* nous demander si notre raison scientifico-technique possède encore ce caractère. La raison, en devenant technique, en acquérant une efficacité ignorée à l'Antiquité et au Moyen Age, n'est-elle pas restée prisonnière de cette efficacité? Elle semble ne plus rien connaître d'absolu, rien qui soit à même de dominer du regard la totalité de la vie, rien qui transcende le mauvais infini de nos réalisations productrices, toujours relatives. La raison technique ressemblerait davantage à un entendement à caractère immanent. Immanente au processus de production, elle est un instrument de la puissance qui s'accroît sans cesse. Il s'y manifeste une téléologie étrange, comme une antitéléologie ou une finalité à rebours: le seul être que l'on sache capable de donner sens aux choses en faisant connaître des choses et des processus des moyens en vue de fins, devient lui-même moyen dans un processus à la troisième personne, dans le processus de la puissance qui s'accroît indéfiniment et où tout sens humain sombre et se révèle non-sens. On serait tenté d'interpréter même les divisions du monde contemporain, la scission en deux systèmes dont la motivation initiale fut une aspiration passionnée vers la libération de l'humanité, comme des tours infernaux que nous aurait joués cette finalité inversée. Deux ou plusieurs mondes qui s'affrontent, qui se menacent l'un l'autre d'anéantissement, dont chacun vit dans la crainte de se voir dépassé par l'autre — quel magnifique instrument d'accumulation de la puissance!

Malgré ses performances éblouissantes et ses découvertes prodigieuses, l'entendement scientifique ne saurait donc servir d'argument dans le débat sur la question de la liberté, sur la question de l'autonomie de l'être humain. La philosophie qui aspire à dépasser le point de vue de l'entendement technique est divisée en elle-même — combien de philosophes n'ont-ils pas fait le jeu de l'efficacité et de la puissance! De surcroît, elle n'a pu encore venir à bout de la tâche que lui impose le nouvel état de choses dont nous avons fait l'exposé, cette transformation du monde qui la met dans l'obligation de repenser toutes ses catégories. Certes, de grands penseurs se sont penchés sur la situation du monde contemporain. L'un d'eux a cru en découvrir l'origine dans la crise des sciences européennes qui nous auraient persuadés et se seraient persuadées elles-mêmes que la démarche méthodique qu'elles mettent en œuvre — l'abstraction, l'idéalisation, la formalisation, la construction à l'aide de concepts idéalisés — définit la réalité même des choses. D'autres, en revanche, croient sentir à l'œuvre, dans la science technicisée, une profonde transformation de notre rapport à l'être comme tel — un oubli de l'essentiel qui en prépare peut-être une révélation nouvelle en le séparant radicalement du contenu relatif qui a trait chaque fois à des étants singuliers. Or, tout cela ne rend que plus manifeste le fait que la philosophie n'a accompli que les tout premiers pas en vue de cerner le problème et qu'elle est encore incapable de déterminer, avec une clarté concluante, le lieu où réside la liberté, l'autonomie, la source originelle

de l'homme. Il y a cependant une activité essentielle de l'homme contemporain qui, osons-nous affirmer, est intégralement et par définition une preuve authentique de notre liberté spirituelle. Cette activité, c'est précisément l'art — l'art comme création d'œuvres dont la contemplation possède son sens en elle-même, *en tant que vécue, en tant qu'elle ne nous renvoie pas à autre chose*. Et cette définition s'applique au premier chef à l'art de l'époque esthétique au sens que nous avons tenté ici de définir, art qui, même là où il se veut « engagé », s'intègre la valeur qu'il est censé « servir » et autour de laquelle il cristallise, insère cette valeur dans le cadre de ce qu'il fait se déployer sous nos yeux, de ce qu'il nous donne à vivre. L'art contemporain est ainsi, comme tout art, une affirmation d'intériorité et, partant, de liberté. Dans l'art, la créativité humaine ne sert pas de prétexte à autre chose. En s'engageant dans l'aventure de l'art, l'homme s'affirme en tant qu'être foncièrement inaliénable qui proteste contre l'incurSION de l'extériorité. Certes, l'art lui aussi, comme les autres activités de l'homme contemporain, peut être exploité par la production déchaînée dont l'un des épiphénomènes est précisément la consommation de produits artistiques. L'art en tant que réalité sociale est impuissant face aux forces sociales qui s'emparent de lui dans sa réalité, mais sa signification intérieure, son *sens* n'en est pas affecté. Si l'art de nos jours se tient au plus près des sources de la vie contemporaine, ce n'est pas pour nous inciter à nous égarer dans ses labyrinthes, mais au contraire, pour nous éveiller, pour nous donner à voir et à sentir ce que nous ne sommes pas en mesure de voir et de sentir dans notre vie quotidienne, pénétrés que nous sommes par des forces qui nous opposent à nous-mêmes.

Ce n'est pas dire que l'art de notre temps soit exempt de toute tension interne, qu'il n'y ait pas en lui des conflits qui demandent à être résolus. Il y a avant tout la contradiction qui oppose l'héritage du passé aux problèmes du jour présent. L'héritage du passé représente une demi-mesure, un compromis qui nous incite à poursuivre dans la voie ouverte par le XIX<sup>e</sup> siècle, sans la repenser. Le style créé par l'art d'avant la Renaissance était un mode d'expression non réaliste qui laissait transparaître la face surhumaine du monde par opposition à la quotidienneté. Les derniers grands styles, ceux de la Renaissance et de la période baroque, étaient des tentatives pour atteindre ce même résultat par des moyens différents, en accordant le primat à l'imitation. Le XIX<sup>e</sup> siècle se rend compte que l'art est un univers de sens enclos sur soi, un monde autonome qui se suffit à soi-même, mais persiste en même temps à considérer l'imitation, la description et l'analyse du donné comme des composantes indispensables de l'œuvre. C'est précisément le XIX<sup>e</sup> siècle qui crée la conception d'un art subjectif, ou plutôt qui conduit à leur plein épanouissement les tendances qui se dessinaient depuis longtemps dans ce sens. L'une des conséquences de ce processus, un développement qui se prépare depuis la Renaissance, c'est que le « contenu » de l'art (le plan des représentations idéales) devient fictif et que l'imitation des formes sensibles données perd donc son sens initial. L'on peut alors tenter de remplacer les anciens contenus idéaux par des contenus nouveaux, mais ceux-ci, empruntés à la vie quotidienne, et non plus à la sphère qui la transcende et lui confère la plénitude de son être, se révèlent

étrangers à l'art — un simple additif extrinsèque et pragmatique. L'autre possibilité, celle qui conduit à ce qui fait la spécificité de l'art contemporain, consiste, au contraire, à éliminer toutes les fictions et conventions jusque-là maintenues pour des raisons extrinsèques et à concevoir l'entreprise de l'artiste en tant que fondation radicale d'un sens concrètement vécu.

Il ressort de ce que nous venons de dire qu'il n'y a pas solution de continuité entre l'art du XIX<sup>e</sup> et celui du XX<sup>e</sup> siècle. On peut dire même que le siècle présent est le fruit des grandes conquêtes du siècle dernier. C'est en effet au XIX<sup>e</sup> siècle que la peinture non seulement parachève le divorce d'avec l'architecture annoncé auparavant par la peinture hollandaise, mais se libère aussi, progressivement, des conventions idéologiques. Le tableau devient une fenêtre ouverte sur un monde purement pictural. La musique instrumentale crée un espace musical fermé sur soi qui n'est pas une simple composante du processus de l'espace réel, mais se montre capable de devenir le lieu d'une action imaginaire. La disparition de l'orchestre wagnérien, dissimulé sous le plateau afin de couper tout lien entre la réalité et l'illusion scénique, est à cet égard symbolique. Le XIX<sup>e</sup> siècle est témoin dans tous les arts de développements analogues qui découlent tous d'un même principe: l'art est un univers de sens particuliers, concrètement vécus, que l'on peut comprendre et avec lesquels on peut s'identifier, mais qui n'ont pas de validité astreignante et peuvent, partant, être considérés comme « subjectifs ». De nombreux participants à la vie artistique de ce siècle subjectif et romantique croient pouvoir aller plus loin encore et tirer une conséquence qui est bien de l'époque : l'art n'est pas seulement un monde pour soi, il est davantage — l'art est le salut, ce qui nous délivre de l'emprise de la quotidienneté, une sphère de pureté où l'on peut vivre à l'abri de la réalité vulgaire.

C'est là précisément que notre art contemporain se démarque de celui du XIX<sup>e</sup> siècle. L'art de nos jours ne se veut pas un paradis artificiel que l'homme créerait afin de se dérober au devoir de vivre. S'il *ne désigne pas*, s'il ne décrit pas le monde de la quotidienneté qui est le monde de tout le monde, il ne l'en *exprime pas* moins, par l'intermédiaire de l'artiste. En ce sens, il s'oppose à tout ce qui relèverait du mot d'ordre de « l'art pour l'art ». L'on pourrait aller même jusqu'à dire que l'attitude de l'artiste contemporain implique certaines thèses sur le monde de tout le monde. Ce sont, bien sûr, des thèses négatives : il n'y a pas de « salut », pas de centre unique et ultime de signification auquel l'on puisse tout rapporter. Les procédés formels de l'art contemporain permettent eux aussi de considérer l'œuvre comme partie intégrante d'une réalité commune. C'est pour cette raison que le drame moderne répudie la scène traditionnelle, essaie de surmonter l'opposition entre le spectacle et le spectateur, pour cette raison que la sculpture abandonne l'usage des socles, que la peinture rend à nouveau visible la surface plane de la toile, escamotée depuis Giotto. L'art contemporain s'intègre à notre réalité contemporaine et remplit dans son cadre une fonction irremplaçable. Il demande à être pris en vue non seulement en lui-même, mais encore dans cette fonction qui n'est pas celle d'une évasion hors du réel. L'art est en effet une manifestation irrécusable de la liberté humai-

ne. Il en porte la marque indélébile même à notre époque, alors que la production déchaînée tend, par le moyen de l'idéal du consommateur, à subordonner l'humanité à un processus objectif. L'art, par son sens interne, est une protestation énergique contre une telle abdication de l'homme. Précisément parce qu'il ne reste pas en marge de l'actualité, parce qu'il n'est pas un paradis artificiel, il peut exprimer la détresse intime de notre temps mieux que toute autre forme d'activité spirituelle. Selon certains critiques, cette attitude aurait pour conséquence logique de nous réconcilier avec l'actualité et les tendances qui la régissent, de nous encourager à nous y installer et à en prendre notre parti. A notre avis, c'est là méconnaître le propos et le sens même de l'art contemporain, ce qu'il est et veut être. Le sens profond de la liberté qui caractérise cet art se manifeste précisément dans les moyens formels qu'il met en œuvre. En se concentrant sur le plan fondamental du sens, sur le *signifiant*, il se voit obligé de sacrifier le plan métaphysique du *signifié*, du raconté, mais cela lui permet de mieux saisir autre chose — non plus ce que l'œuvre raconte, mais ce qu'elle *est*. L'art dans son dépouillement contemporain, c'est le monde, c'est l'être dans son jaillissement, c'est le sens concret qui surgit à partir d'éléments en eux-mêmes muets, c'est une création pure à laquelle nous assistons en prenant part à la vie de l'œuvre. En même temps, c'est la preuve effective que l'homme n'est pas un simple accumulateur et transformateur de l'énergie produite par le jeu des forces cosmiques, mais bien une source authentique de création, une liberté.

Nous clorons sur ces remarques nos réflexions sur l'art et le temps. Nous avons vu que l'art fut d'abord, au commencement de l'histoire, le mode d'expression de la vie spirituelle en totalité, une méthode et un médium en lui-même invisible qui rendait visible le moment surhumain de l'univers, le moment solennel propre aux jours de fête par opposition à la quotidienneté. Il devint ensuite, dans un monde essentiellement intellectuel, une activité particulière produisant des objets d'une espèce particulière qui se distinguent des autres objets par des traits qui leur sont propres — des objets qui expriment un monde de significations concrètes, susceptibles d'être non seulement pensées, mais immédiatement vécues, organisées selon les principes d'un style spirituel, compréhensible mais dépourvu de toute validité astreignante et, en ce sens, « subjectif ». A l'heure actuelle, c'est dans cette perspective que nous envisageons nécessairement toutes les créations de l'art, y compris celles des époques passées où l'art possédait un caractère entièrement différent. Pour l'enseignant qui se propose d'ouvrir à d'autres la compréhension de l'art, ce fait est particulièrement significatif, et je crois du reste que s'il y a, au terme de notre exposé, une conclusion qui s'impose, c'est avant tout l'importance capitale de l'art contemporain pour *toute* la tâche qui incombe à l'enseignant. On ne peut comprendre l'art du passé à moins de le voir à la lumière de l'art d'aujourd'hui. L'art ne peut plus être pour nous une méthode, partie intégrante d'un acte magique, d'un rite ou d'une religion. L'art est pour nous un style, un langage à la fois formel et concret qui exprime la force créatrice de l'humanité, c'est-à-dire la faculté qu'a l'homme de laisser l'être venir au paraître. Or, si l'homme

est le lieu de l'élosion de l'être, il s'ensuit qu'il ne peut être une machine cybernétique actionnée par l'énergie cosmique. Ceux qui enseignent l'entente de l'art ont donc, dans la crise de l'humanité contemporaine, un rôle essentiel à remplir, rôle dont ils ne pourront s'acquitter qu'à condition de demeurer attentifs à la signification de l'heure que nous vivons.

Evoquons enfin les grandes idées des penseurs du passé sur la signification de l'éducation artistique. Il y a l'idée de Shaftesbury, reprise par Herder, qui considère l'art comme un instrument indispensable de l'humanisation, en ce sens qu'il est la seule des activités humaines à cultiver le sentiment. Il y a l'idée si bien exprimée par Konrad Fiedler, selon laquelle l'art, en tant que connaissance intuitive, à la différence du savoir intellectuel, représente une exploration du monde sensible comme environnement et demeure de l'homme, et donc une condition nécessaire de toute culture véritablement humaine. Plus profonde encore est l'idée de Schiller pour qui la signification pédagogique de l'art consiste à préparer les hommes à l'instauration, dans l'histoire, du règne d'une liberté effectivement humaine. exempte tant d'arbitraire que de violence. En dernier lieu, citons une fois encore Hegel qui, allant à l'encontre de tout cela, affirme que la tâche essentielle de l'éducation artistique est une éducation *esthétique* tournée vers le passé, que la signification de l'art a été profondément modifiée au cours de l'histoire et que l'art ne représente plus la pointe vivante de l'esprit. Il y a, dans chacune de ces idées, du vrai, des aspects qu'on peut retenir sans verser dans la partialité. C'est précisément ce que nous avons essayé de faire ici. Pour nous aussi, l'art est une exploration du monde visible (si l'on entend le visible au sens large de tout ce qui est accessible en une guise sensible ou immédiate) qui affine, chez l'homme, l'affectivité qui ouvre de nouveaux horizons de vie, encore que Fiedler se trompe sans doute en accentuant trop la *connaissance* sensible en regard de la *création* active du style. Par ailleurs, nous nous accordons avec Hegel pour reconnaître que la signification de l'art a changé dans le monde radicalement intellectualisé des temps modernes. Toutefois, malgré cette transformation profonde, l'art n'a pas cessé d'être le témoignage le plus éloquent et le moins équivoque de la libre force créatrice, de l'autonomie profonde de l'esprit. Les enseignants qui sauront ancrer fermement et approfondir la compréhension de l'art, rempliront donc une tâche à nulle autre pareille : prenant appui sur le sal inébranlable de l'art, ils prépareront ce qu'on pourrait appeler, avec Hegel, une nouvelle sortie de l'esprit.

## Indications bibliographiques

LE TEMPS, LE MYTHE, LA FOI (*Čas, mytus, víra*). Texte partiellement publié dans le périodique *Křestanská revue*, XIX (1952), n° 3-4, p. 112-116 ; repris en 1977 dans le premier tome du recueil thématique consacré par les éditeurs samizdat de l'œuvre de Patočka à « l'art et la philosophie » — *Umění a filosofie* (ci-dessous UF), p. 5 1-57. A cette première partie, nous avons ajouté les dix premiers feuillets d'une suite manuscrite inédite qui en compte une cinquantaine. Dans les pages ici omises, Patočka s'écarte du sujet défini par le

titre pour analyser les différentes conceptions du temps proposées par la philosophie du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle et développer sa propre idée de la temporalité de l'existence humaine.

LA GENÈSE DE LA RÉFLEXION EUROPÉENNE SUR LE BEAU DANS LA GRÈCE ANTIQUE (*Zrod evropského uvažování o kráse v antickém Řecku*). Texte d'une conférence privée prononcée en 1971 ; publié dans UF, t. III, p. XXXVIII-XLVIII.

LE SAVOIR ET L'ART, L'ENTHOUSIASME ET LE BEAU CHEZ PLATON (*Platon o vědění a umění, nadšení a kráse*). Extrait du cours sur Platon professé par Patočka à l'Université Charles de Prague en 1948 ; publié sous ce titre dans UF, t. I, p. 141-165.

LA CONCEPTION DE LA RENAISSANCE CHEZ BURCKHARDT (*O Burckhardtově pojedání renesance*). Essai publié dans la revue *Dějiny a současnost*, VII (1965), n° 4, p. 4-8 et n° 5, p. 23-27 ; repris dans UF, t. I, p. 127-140.

ROMANTISME, ROMANTIQUE (*Romantismus. romantika. romantický*). Article publié dans la revue *Divadlo*, XX (1969). p. 1-5 : repris dans UF, t. I, p. 118-126.

LA SPIRITUALITÉ ALLEMANDE DE L'ÉPOQUE DE BEETHOVEN (*Německá duchovnost Beethovenovy doby*). Texte publié dans la revue *Hudební rozhledy*, XIV (1971). n° 1, p. 30-38 ; repris dans UF, t. III, p. 488-509.

L'EVOLUTION PHILOSOPHIQUE ET ESTHÉTIQUE DE HEGEL (*Hegelův filosofický a estetický vývoj*). Préface de Patočka à sa propre traduction de l'*Esthétique* de Hegel (G.W.F. Hegel, *Estetika*, Prague, Odeon, 1966, t. I, p. 9-56), reproduite en 1985 dans UF, t. IV, p. 4.6.1-48.

LA THÉORIE DE L'ART COMME CHOSE DU PASSÉ (*Učení o minulém rázu umění*). Version tchèque, revue et élargie, d'un essai rédigé initialement en allemand et publié par Ludwig Landgrebe dans le volume de mélanges dédié à Eugen Fink à l'occasion de son soixantième anniversaire (*Beispiele*, La Haye, M. Nijhoff, 1965, p. 46-61). La révision a eu lieu. vraisemblablement, au début des années soixante-dix en vue d'une publication, jamais réalisée, qui devait comprendre également « l'Art et le temps » et « Temps. éternité et temporalité dans l'œuvre de Mácha ». Le texte traduit ici a donc paru pour la première fois dans UF, t. I, p. 74-97.

L'ART ET LE TEMPS. Texte d'une conférence rédigée et prononcée en français à Prague, le 4 août 1966, dans le cadre du XVIII<sup>e</sup> Congrès mondial de l'I.N.S.E.A. (International Society for Education through Art), publié sous une forme abrégée dans les actes du congrès (*l'Art et l'éducation*, Prague, Státní pedagogické nakladatelství, 1968, p. 105-113), repris et complété d'après le manuscrit dans UF, t. IV, p. 4.8.1-20. Nous avons ici soumis le texte à une révision stylistique en tenant compte des modifications apportées par l'auteur à la traduction tchèque autorisée, publiée dans la revue *Orientace*, 1 (1966), n° 5, p. 12-22 et reprise dans UF, t. I, p. 58-73.