

La théorie de l'art comme théorie de la connaissance des idées : de l'héritage platonicien à Schopenhauer.



Koffi Alexis KASSE,
Doctorant au département de philosophie, Université
Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire).
Kassealexis6@gmail.com
ID ORCID : 0009-0000-5280-1975

Reçu : 18/11/2025 **Accepté :** 30 /11/2025 **Publié :** 04/12/2015

Financement : L'auteur déclare qu'il n'a reçu aucun financement pour réaliser cette étude.

Conflit d'intérêts : L'auteur ne signale aucun conflit d'intérêts

Résumé : Cet article étudie l'évolution du statut de l'art, du rejet platonicien à son élévation métaphysique chez Schopenhauer. Platon condamne l'art mimétique comme imitation doublement éloignée des Idées éternelles. Schopenhauer inverse ce jugement : il conserve les Idées platoniciennes, redéfinies comme degrés intemporels d'objectivation de la volonté. Par la contemplation esthétique désintéressée, l'art suspend le vouloir-vivre, libère le sujet du désir et offre un accès intuitif et pacifié aux Idées. L'art passe ainsi d'illusion dangereuse à salut métaphysique temporaire.

Mots-clés : Art, Contemplation, Idées, Imitation, Volonté.

The theory of art as a theory of the knowledge of ideas : from the platonic heritage to Schopenhauer.

Abstract : This article examines the evolution of the philosophical status of art, from its Platonic rejection to its metaphysical elevation in Schopenhauer's thought. Plato condemns mimetic art as an imitation twice removed from the eternal Ideas. Schopenhauer radically reverses this verdict : while preserving the Platonic Ideas, he redefines them as timeless degrees of objectification of the Will. Through disinterested aesthetic contemplation, art suspends the will-to-live, frees the subject from desire, and provides an intuitive, immediate, and serene access to the Ideas. Art thus shifts from dangerous illusion to temporary metaphysical salvation.

Keywords : Art, Contemplation, Ideas, Imitation, Will.

Introduction

G. D-Huberman, (1995, p. 21) affirme que « l'art véritable ne copie pas le réel, il en révèle l'essence ». Cette réflexion met en lumière une tension fondamentale en philosophie de l'art, présente depuis l'Antiquité. L'art est-il une simple imitation du monde sensible ou un moyen d'accéder à une vérité plus profonde, voire métaphysique ? En soutenant que l'art révèle l'essence plutôt qu'il ne reproduit les apparences, Didi-Huberman réactive un débat initié par Platon sur le statut ontologique et épistémologique de l'œuvre d'art. Ce débat, qui oppose la mimésis à la connaissance, s'articule de manière significative entre la pensée platonicienne, qui rejette l'art comme illusion éloignant des Idées, et celle de Schopenhauer, qui réhabilite l'art comme voie privilégiée vers les essences, en transcendant le voile des apparences dominées par la volonté.

Cette étude se propose d'explorer l'évolution de la conception de l'art comme théorie de la connaissance des Idées, en retraçant son développement depuis l'héritage platonicien jusqu'à l'esthétique de Schopenhauer, en passant par le Néoplatonisme et l'idéalisme transcendantal de Kant. La problématique centrale peut se formuler ainsi : comment la conception philosophique de l'art évolue-t-elle, d'un rejet initial comme illusion mimétique chez Platon, vers une reconnaissance de sa capacité à transmettre une connaissance supérieure des Idées, culminant dans la pensée esthétique de Schopenhauer ? L'analyse de ce problème exige nécessairement trois questions subsidiaires : En quoi l'héritage platonicien rejette-t-il l'art comme une illusion mimétique éloignée des Idées véritables, limitant ainsi sa valeur cognitive ? Comment la méditation philosophique sur l'art évolue-t-elle de l'Antiquité à la modernité, passant d'un scepticisme initial à une réévaluation progressive de son rôle épistémique ? De quelle manière Schopenhauer réactualise-t-il l'art comme voie d'accès privilégiée aux Idées, en le plaçant au-dessus de la connaissance ordinaire pour révéler l'essence du monde ?

Pour y répondre, il faudra examiner successivement le rejet platonicien de l'art comme simulacre, la transformation progressive de sa valeur cognitive de l'Antiquité à la modernité, puis enfin la manière dont Schopenhauer réactualise l'art comme voie d'accès privilégiée aux Idées.

1. Héritage platonicien de la connaissance des idées à travers l'art.

Dans la perspective platonicienne, la connaissance ne procède pas de la perception mais de la réminiscence des Formes : comme l'écrit M. Dixsaut, (2013, p. 18), « connaître, ce n'est pas percevoir, mais se souvenir de l'Idée qui donne forme au perçu ». Dès lors, le sensible n'est qu'un support fragile qui renvoie à une réalité intelligible supérieure, et l'art imitation d'un monde lui-même imitatif semble voué à un statut épistémologique inférieur. Pourtant, en ordonnant le visible selon des structures qui évoquent l'intelligible, l'art pourrait-il malgré tout participer à l'accès aux Idées ? On peut alors se demander comment l'héritage platonicien articule la théorie des Formes, la critique de l'art et sa possible fonction cognitive. Pour éclairer ce problème, on présentera d'abord la théorie platonicienne des Formes et leur hiérarchie ontologique, puis on examinera les critiques que Platon adresse à l'art, avant de montrer le rôle ambigu mais potentiel de l'art dans la connaissance des Idées.

1.1. La théorie des formes chez Platon et leur hiérarchie ontologique.

Au cœur de la pensée de Platon se trouve sa théorie des Formes, pierre angulaire de sa métaphysique et de sa conception de la connaissance, qui distingue radicalement le monde sensible. Elle change le monde imparfait, du monde intelligible, éternel et immuable où résident les Idées, réalités objectives et causes véritables des choses. Les Formes représentent l'essence parfaite de tout ce qui existe. Ainsi la Forme du Beau n'est pas une beauté particulière mais la Beauté en soi. Cette dualité ontologique est illustrée par l'allégorie de la caverne, où les ombres du sensible ne donnent accès qu'à des apparences, tandis que la lumière extérieure figure l'intelligible éclairé par le Bien. La connaissance authentique ne procède donc pas des sens, mais de l'intellect et de la dialectique, qui permettent à l'âme de se remémorer les Formes contemplées avant son incarnation. Ces Idées, à la fois modèles ontologiques et fondements épistémologiques visent le sensible et la science l'intelligible. Elles structurent également l'éthique et la politique platoniciennes, puisque la justice ou la vertu ne sont pas des conventions mais des réalités idéales que le philosophe doit imiter. Malgré les critiques d'Aristote sur la séparation excessive entre monde sensible et intelligible, la théorie des Formes demeure un

repère majeur de la philosophie occidentale et continue d'alimenter les débats sur le réalisme des universaux et la nature de la réalité au-delà des phénomènes.

La théorie des Formes de Platon, pilier de sa métaphysique, établit que chaque chose sensible tire son être et ses qualités de sa participation à une Forme, ou Idée, qui existe dans le monde intelligible. Par exemple, un objet beau n'est considéré comme tel que parce qu'il participe à la Forme du Beau en soi, une réalité pure, parfaite et indépendante des objets particuliers du monde sensible. Cette conception permet à Platon de répondre aux défis philosophiques de son temps, notamment le relativisme des sophistes, qui soutenaient que la vérité varie selon les perceptions individuelles, et le devenir héraclitéen, qui affirmait que tout est en perpétuel changement, rendant la connaissance stable impossible. Pour Platon, la véritable connaissance ne peut porter que sur ce qui est immuable et éternel, à savoir les Formes, et non sur les choses sensibles, toujours changeantes et sujettes à la naissance et à la corruption. Platon, (1995, p. 83) affirme que « ce qui est toujours identique à soi, ce qui ne devient jamais, nous le saisissons avec l'intelligence, non avec l'opinion ; ce qui, au contraire, devient et ne reste jamais identique, sera objet d'opinion mais non de science ». Ainsi, les Formes constituent l'objet véritable du savoir, accessible par l'intellect et la dialectique, et non par les sens, qui ne perçoivent que des apparences trompeuses. Ces Formes ne sont pas de simples concepts abstraits, mais des réalités objectives.

La théorie des Formes de Platon établit une hiérarchie entre le monde sensible et le monde intelligible. Chaque chose sensible tire son être d'une Forme, réalité parfaite et éternelle. Platon, (1996, 210a-212b) « Diotima décrit l'ascension de l'âme : l'amour d'un beau corps mène à l'amour des âmes, des lois, puis de l'Idée du Beau ». Ce cheminement, plus qu'intellectuel, est existentiel. Il exige de dépasser les illusions du sensible. Par ailleurs, Platon, (1995, p. 243) exprime que « l'éducation n'est pas ce que déclarent certains qui se font fort de l'enseigner : selon eux, ils mettraient la science dans l'âme où elle n'est pas, comme on mettrait la vue dans des yeux aveugles. [...] Il s'agit de détourner l'âme vers ce qui est lumineux ». Cette citation montre que connaître les Formes, c'est réorienter l'âme vers la vérité, symbolisée par le Bien, source de l'être et de l'intelligibilité. Cette théorie n'est pas seulement métaphysique. Elle a un but l'éthique et la politique. Le philosophe, contemplant les Formes comme la Justice, est apte à gouverner. Platon défend le philosophe-roi, seul capable d'imiter l'ordre idéal des Formes pour organiser la cité. Cet élitisme philosophique réserve la vérité à ceux qui accèdent à

l'invisible par la discipline intellectuelle. Ainsi, la théorie des Formes unit connaissance, éthique et politique dans une quête de vérité et de justice.

Plusieurs commentateurs modernes ont souligné la portée fondatrice de cette théorie pour toute la tradition idéaliste. En outre, F. Châtelet, (1998, p. 74) souligne que « la théorie platonicienne des Idées constitue la première grande tentative pour fonder le réel sur un ordre intelligible, distinct du sensible, et accessible par un exercice pur de la pensée ». Cette séparation entre sensible et intelligible, entre opinion et savoir, a profondément influencé la philosophie occidentale, marquant les débats sur la perception, la science et l'art. L'idée que le réel ultime réside au-delà des apparences, accessible par la pensée, continue de structurer les conceptions modernes de la vérité et de la connaissance, faisant de la théorie des Formes une source fondatrice de l'idéalisme philosophique.

La théorie platonicienne des Idées établit une ontologie hiérarchisée où l'être véritable réside dans les réalités intelligibles, accessibles uniquement par la raison. Ce cadre fonde une épistémologie centrée sur la stabilité et l'universalité des Formes, tout en ouvrant la voie à une éthique et une politique ancrées dans la contemplation du Bien. Ainsi, cette théorie constitue une matrice fondatrice pour toute réflexion sur la nature du savoir, de l'être et du beau. Cependant, cette vision soulève des questions quant à la place de l'art dans l'accès à la vérité. Cette critique interroge le rôle épistémologique de l'art : peut-il, malgré son apparente distance du réel intelligible, contribuer à la connaissance ou à l'élévation de l'âme ? Explorer ces critiques permet de mieux comprendre les tensions entre la raison et l'imagination dans la quête platonicienne de la vérité.

2.1. Critiques platoniciennes de l'art et son rôle épistémologique.

Chez Platon, l'art tient une place ambiguë et problématique dans la quête de la vérité. Il critique l'art mimétique, le considérant comme un vecteur d'illusion plutôt qu'un moyen d'élévation intellectuelle. Il établit une hiérarchie ontologique : les Idées, ou les Formes, représentent l'être véritable. Les objets sensibles en sont des copies imparfaites. L'art, en imitant ces objets, produit une imitation au second degré, encore plus éloignée de la vérité. Ainsi, l'artiste ne crée pas de savoir, mais reproduit seulement l'apparence des choses sensibles, sans accéder à leur essence intelligible. Cette critique souligne le fossé entre l'art et la connaissance, l'art mimétique étant relégué à un rôle de séduction et d'éloignement de la réalité

idéale. En conséquence, Platon questionne la valeur épistémologique de l'art, le soupçonnant de détourner l'âme de la contemplation des Formes, bien qu'il reconnaisse d'ailleurs, comme une forme d'inspiration artistique capable d'éveiller l'âme vers le Beau et le Bien.

Platon, dans *La République*, critique l'art mimétique avec l'exemple du lit. Trois niveaux séparent de la vérité. Il expose une hiérarchie ontologique à trois niveaux. Au sommet trône l'Idée du lit, Forme éternelle et intelligible, modèle parfait de la réalité véritable, accessible seulement par la raison dialectique. Viens ensuite le lit fabriqué par le menuisier, qui n'est qu'une copie imparfaite de cette Idée, ancrée dans le monde sensible et soumis au devenir et à l'altération. Enfin, le peintre, en reproduisant ce lit physique sur une toile, ne fait qu'imiter une imitation, produisant une apparence trompeuse, un simulacre vide de substance. En effet, Platon, (1995, p. 361) conclut ainsi que « le peintre est donc, en un sens, un fabricant de fantômes, éloigné de la vérité par trois degrés ». Pour approfondir cette perspective, J. Annas, (1981, p. 102) précise « L'imitateur, en tant que troisième degré d'éloignement, fabrique non pas des vérités mais des apparences qui flattent l'ignorance des sens, perpétuant ainsi l'illusion collective de la cité ». La critique est esthétique, politique et pédagogique. Platon bannit les poètes de la cité pour protéger l'éducation rationnelle. L'art mimétique reste inférieur à la philosophie. Il ne guide pas vers la science stable, mais enferme dans l'opinion. L'exemple du lit révèle ainsi la tension : imitation servile contre aspiration à l'intelligible.

Platon critique l'art mimétique sur des plans ontologique et épistémologique, le jugeant nuisible à la quête de la vérité. Platon affirme que l'art trompe les sens et flatte les émotions. Il agit sur la partie irrationnelle de l'âme, excitant les passions et rompant l'équilibre moral du philosophe. Pour Platon, (1995, p. 362) l'artiste, loin de guider vers la vérité, « est un séducteur dangereux pour l'âme et la cité. Platon propose d'exclure les poètes de la cité idéale. Ils émeuvent sans instruire, stimulant l'imaginaire sans viser le Bien ». Il critique l'inspiration poétique comme une ignorance active. En outre, P. Destrée, (2017, p. 45) note que « Platon voit dans l'inspiration une absence de maîtrise rationnelle, rendant l'artiste incapable de produire une connaissance véritable ». Ainsi, l'art, en privilégiant les passions, éloigne des Formes intelligibles et compromet l'éducation morale et intellectuelle.

Platon ne nie pas la puissance de l'art, mais la juge dangereuse. Il note que l'art mimétique touche l'âme par son pouvoir affectif. Cependant, il stimule les passions et détourne de la dialectique, nécessaire à la vérité. L'art émeut, mais n'éduque pas vers le Bien, d'où sa régulation dans l'éducation. Pourtant, Platon utilise des mythes, comme celui de la caverne pour orienter vers la philosophie. Ainsi, L. Brisson, (2009, p. 82) souligne que « Platon condamne l'art mimétique, mais il utilise lui-même des mythes puissants dans ses dialogues : preuve qu'il reconnaît une certaine efficacité de l'image, à condition qu'elle soit subordonnée à la raison ». L'art, subordonné à la raison, peut servir la vérité. Cette ambivalence montre que Platon voit un potentiel dans l'art, s'il est encadré, mais le place toujours en-dessous de la dialectique.

Ainsi, Platon ne rejette pas toute narration ou représentation, mais critique l'art mimétique non rationnel, qui fascine sans guider vers la vérité. En effet, Platon dénonce son pouvoir de flatter les passions, éloignant l'âme des Formes. Cette vision a influencé la pensée occidentale, instaurant une méfiance envers les images, soupçonnées de privilégier l'émotion. Elle a posé des questions fondamentales : l'art peut-il transmettre un savoir ? Peut-il éduquer l'âme ? Ces interrogations, issues de Platon, nourrissent encore les débats philosophiques modernes.

Platon pose avec sa théorie des Formes une ontologie hiérarchisée : les Formes intelligibles, parfaites et éternelles, dominent le monde sensible, imparfait et changeant. Ces essences, comme le Beau ou la Justice, fondent une épistémologie stable, accessible par la dialectique, et orientent l'éthique et la politique vers le Bien. L'art mimétique, critiqué comme imitation éloignée de la vérité, flatte les passions et détourne des Formes. Pourtant, Platon valorise les mythes, comme celui de la caverne, s'ils servent la raison. Cette tension entre raison et imagination marque la pensée occidentale, initiant des débats sur la valeur cognitive de l'art. Ces questions s'étendent de l'Antiquité à la modernité, où l'art et la connaissance sont repensés dans de nouveaux cadres philosophiques.

2. Évolutions et méditations philosophiques de l'antiquité à la modernité.

Dans la continuité de l'héritage platonicien, la pensée de l'art évolue profondément de l'Antiquité à la modernité, tout en conservant la même tension entre visible et intelligible. Comme le souligne J.-F. Marquet, (2019, p. 97) « L'art chez Plotin ne relève pas d'une création humaine autonome, mais d'un retour vers la source ; chez Kant, l'art devient lieu de réflexion sur l'autonomie du sujet. Entre les deux, un même mouvement : rendre visible l'invisible ».

Ainsi, qu'il soit pour Plotin émanation de l'Intellect divin ou, pour Kant, réflexion du sujet transcendantal confronté au nouménal, l'art demeure un lieu privilégié où se joue l'accès à ce qui dépasse l'expérience sensible. On peut alors se demander comment cette longue méditation philosophique transforme le rapport entre art et Idée, de la participation de l'âme au divin à la mise en jeu de la liberté du sujet ? Pour éclairer cette évolution, on examinera d'abord la conception néoplatonicienne de l'art comme retour intuitif vers l'Intellect, puis on montrera comment Kant réoriente cette problématique en articulant jugement esthétique et rapport aux idées nouménales.

2.1. Plotin et le Néoplatonisme : l'art comme émanation de l'Intellect divin et ascension intuitive vers les idées.

Le néoplatonisme, initié par Plotin (III^e siècle), réévalue radicalement l'art face à la critique platonicienne qui, par la mimésis, le condamnait comme imitation des apparences sensibles, éloignée des Idées et dangereuse pour l'âme. Plotin, fidèle à Platon mais innovant, voit l'art non comme copie du sensible, mais comme émanation directe des Idées issues de l'Intellect seconde hypostase après l'Un absolu et au-delà de l'être. Dans cette triade (Un-Intellect-Âme), l'art reflète le divin et guide l'âme vers la contemplation du Beau absolu.

Plotin voit l'art comme une émanation directe de l'Intellect, seconde hypostase après l'Un. L'œuvre véritable ne copie pas la nature sensible. Elle manifeste les Formes intelligibles et les rend visibles à l'âme. L'artiste n'est pas un imitateur. Il est un médium. Par intuition intellectuelle, il capte la beauté intelligible et l'incarne dans la matière. L'art reçoit ainsi une fonction métaphysique : voie d'ascension spirituelle. Il détourne l'âme du monde matériel, l'élève vers l'Intellect, puis vers l'Un. En effet, selon Plotin, (2002, p. 21) « Ce n'est pas en abaissant l'art à l'imitation des objets sensibles que l'on doit en parler, mais en le replaçant dans l'Intellect d'où il vient ». Plotin met en évidence l'ambition néoplatonicienne. Elle réhabilite l'art comme mode d'accès à l'intelligible. Loin d'être copie de copies (comme chez Platon), l'art est une seconde création. Il reflète l'ordre divin. L'artiste, tel le philosophe, contemple les Idées. Son œuvre en devient le miroir. La beauté artistique attire si fort car elle touche la Beauté première, coextensive à l'Un. Elle réveille en l'âme le souvenir du monde supérieur vu avant l'incarnation.

L'acte artistique est théurgique. Il est un retour vers la source. La contemplation esthétique devient une expérience spirituelle et philosophique. L'art est inséparable de l'ascèse néoplatonicienne. Il dépasse les sens. L'artiste est guidé par une intuition noétique. C'est une vision intérieure captant l'harmonie intelligible. Son œuvre est un tremplin vers la connaissance vraie. Ce n'est pas un divertissement.

Dans cette perspective, le néoplatonisme, sculpture et architecture idéales incarnent des proportions, les formes et les rythmes issus de l'ordre intelligible. Temple grec ou icône byzantine ne sont pas objets esthétiques modernes. Ils sont signes sacrés. Ils ouvrent un seuil vers l'au-delà du sensible. L'art véritable ne copie pas le monde visible. Il manifeste ses principes supérieurs. L'artiste ne regarde pas vers le bas (le changeant). Il regarde vers le haut. Il capte intuitivement les Formes intelligibles. Il leur donne corps dans la matière. L'œuvre devient émanation secondaire de l'Intellect divin : reflet affaibli, mais orienté vers les Idées. Ce n'est pas mimésis extérieure. C'est production intérieure par l'âme inspirée. En outre, Plotin, (2002, p. 25) affirme que « l'artiste ne reproduit pas ce qu'il voit, mais ce qu'il contemple dans son âme ; il y a en lui une beauté supérieure à celle qu'il voit de ses yeux ». Cette beauté intérieure reflète celle de l'Intellect. L'art purifie l'âme. Le spectateur, en contemplant l'œuvre, s'élève au-delà de la matière. Par intuition, il rejoint les réalités intelligibles. L'art révèle le divin dans le sensible et désigne l'au-delà du sensible.

Chez Plotin, l'art dépasse la simple imitation platonicienne. Il devient exercice spirituel central. Comme le souligne P. Hadot, (1997, p. 122) spécialiste de Plotin déclare que « l'expérience esthétique est chez Plotin un exercice spirituel : elle convertit l'âme vers l'Intelligible. Elle ne s'arrête pas à l'objet, mais oriente vers l'Un ». Cette perspective confère à l'art une fonction mystique et métaphysique, loin du discrédit platonicien.

L'art accomplit un double mouvement. D'une part, émanation : les Formes idéales s'incarnent dans la matière. D'autre part, ascension : la contemplation de la beauté élève l'âme vers l'intelligible. La beauté naît de l'unité que l'Idée impose au chaos matériel. La beauté, selon Plotin, (2002, p. 27) naît de l'unité imposée à la matière chaotique par l'Idée : « Toute la beauté de ce monde provient de la communion avec la Forme idéale ». L'œuvre belle signe la présence de l'Intellect dans le sensible. Elle n'enseigne pas par discours. Elle éveille une connaissance intuitive, un contact direct avec les essences. L'artiste exerce alors un rôle quasi sacerdotal. Loin d'être banni de la cité, il médie entre sensible et Intelligible. Il participe à la

procession cosmique (Un → Intellect → Âme → matière). Inversement, l'expérience esthétique provoque l'extase. Elle guide l'âme vers l'union avec l'Un. L'art s'intègre ainsi au parcours métaphysique, moral et spirituel. L'esthétique devient conversion de l'âme et la préparation à la contemplation de l'absolu.

Le néoplatonisme de Plotin réhabilite l'art en le repositionnant comme une émanation des Idées, dotée d'une valeur spirituelle et épistémologique. Cette transformation, qui fait de l'art un moyen d'ascension vers le Beau et le divin, contraste avec la critique platonicienne tout en préparant le terrain pour les esthétiques ultérieures. La pensée de Plotin, en attribuant à l'art une fonction médiante dans la contemplation de l'Un, marque un tournant décisif dans l'histoire de la philosophie de l'art, dont l'influence se prolonge dans les conceptions modernes de l'esthétique.

2.2. Kant comme pivot : le jugement esthétique et le lien avec les idées nouménales.

Emmanuel Kant opère une révolution décisive dans l'histoire de l'esthétique. Il détache définitivement l'art des modèles antiques (imitation platonicienne) et néoplatoniciens (émanation divine). Chez lui, l'expérience esthétique ne repose plus sur une vérité objective extérieure, mais sur l'autonomie du sujet.

Le jugement de goût est un plaisir entièrement désintéressé. Il n'est ni sensation agréable ni satisfaction morale ou utilitaire. E. Kant, (1995, p. 180) le définit ainsi que « le goût est la faculté de juger un objet ou un mode de représentation par une satisfaction ou insatisfaction entièrement désintéressée. L'objet de cette satisfaction est appelé beau ». Ce jugement naît du libre jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement, sans concept déterminé. Il produit une finalité sans fin : l'objet paraît comme s'il avait été fait exprès pour notre faculté de juger, sans pourtant servir un but précis.

Ce plaisir est subjectif, mais universalisable. Chacun ressent personnellement le beau, tout en exigeant l'assentiment de tous les autres sujets rationnels. E. Kant, (1995, p. 197) formule la maxime célèbre : « Est beau ce qui plaît universellement sans concept ». Le beau n'est donc pas une propriété de l'objet ; il est l'effet d'une activité libre de l'esprit.

Ce libre jeu possède une portée métaphysique profonde. Il constitue un pont entre le phénomène et le noumène, entre nature et liberté. Le jugement esthétique ne nous donne aucune connaissance du monde suprasensible, mais il en est le symbole sensible. E. Kant, (1995, p. 340) l'affirme clairement que « le beau est le symbole du moral ». L'expérience du beau prépare l'esprit à penser la liberté, le devoir, les Idées de la raison (Dieu, l'âme immortelle) qui restent inaccessibles à la connaissance théorique. Comme E. Kant, (1995, p. 342) l'écrit, le beau « fait pressentir un fondement suprasensible » sans jamais le démontrer.

Le sublime renforce cette médiation. Face à l'immensité ou à la puissance écrasante de la nature, l'imagination échoue d'abord, puis la raison révèle sa supériorité. Le sujet découvre en lui une destination morale qui dépasse toute détermination sensible.

Ainsi, l'esthétique kantienne occupe une place centrale dans le système critique. Elle relie la première Critique (connaissance) et la seconde (morale) par la troisième (jugement). Elle marque le passage de la métaphysique antique, où la beauté descendait des Idées éternelles, à la modernité, où elle naît de la liberté du sujet. Le commentateur Paul Guyer insiste sur cette fonction pivot du jugement esthétique chez Kant Selon P. Guyer, (1997, p. 221) Kant donne à l'expérience esthétique « la fonction centrale d'articuler la liberté de l'esprit humain au sein de la nature, sans recours au divin ni à une transcendance métaphysique ». En effet, T.D. Duve, (1996, p. 15) ajoute que « avec Kant, le beau n'est plus un idéal à contempler, mais une expérience à revendiquer : universelle non parce qu'imposée d'en haut, mais parce qu'exprimée par chacun en tant qu'homme libre ».

Comparé à Plotin, Kant conserve l'idée d'un lien entre sensible et suprasensible, mais il subjectivise totalement. Chez Plotin, l'art était intuition noétique ascendante vers l'Un. Chez Kant, il devient harmonie libre des facultés, symbole de l'autonomie sans transcendance théologique. B. Longuenesse, (1995, p. 201) le précise que « Le jugement esthétique chez Kant ne donne pas accès aux Idées comme objets de connaissance, mais il en garde la trace : il signale la présence d'un au-delà de l'expérience, dont le beau est le symbole sensible ».

Kant est donc le véritable pivot. Il achève la réhabilitation de l'art commencée par Plotin et prépare la synthèse ultime de Schopenhauer. L'art n'est plus illusion ni simple émanation divine ; il devient la manifestation sensible de la liberté humaine et l'annonce d'un monde intelligible que la raison pratique seule réalisera.

3. Schopenhauer et la réactualisation de l'art comme accès aux idées.

Dans la lignée de l'héritage platonicien, Schopenhauer réactualise l'idée selon laquelle l'art permet d'accéder à une vérité plus profonde que celle livrée par l'expérience ordinaire. Comme le souligne J. Young, (2005, p. 78) « pour Schopenhauer, l'art révèle l'essence des choses non pas en expliquant, mais en montrant. Il fait taire la volonté et laisse parler l'être ». Ainsi, l'esthétique devient un lieu privilégié où la représentation se détache du désir, offrant une saisie intuitive des Idées objectivées dans le monde. On peut alors se demander comment la métaphysique fonde cette capacité singulière de l'art à suspendre la volonté et à dévoiler l'essence ? Pour répondre à cette question, on présentera d'abord les fondements métaphysiques de la volonté et de la représentation, puis on montrera comment l'art, en neutralisant le vouloir-vivre, ouvre un accès supérieur aux Idées.

3.1. Le monde comme volonté et représentation : fondements métaphysiques.

Selon Schopenhauer, la métaphysique doit dépasser la limite imposée par Kant entre le phénomène et la chose en soi : là où Kant soutient que cette dernière demeure inconnaissable, Schopenhauer affirme qu'elle peut être saisie par une intuition intérieure non discursive. En observant en soi-même l'élan vital qui précède toute représentation, l'homme découvre la réalité ultime qu'il appelle la volonté, force fondamentale, irrationnelle et aveugle, qui constitue l'essence de tout être et s'exprime dans l'ensemble des phénomènes du monde. Ainsi, Schopenhauer transforme la frontière kantienne en un accès privilégié à la structure intime du réel. Pour A. Schopenhauer, (2009, p. 152) « Le monde est ma représentation : cette vérité vaut pour tout être vivant et pensant [...] Mais le monde n'est pas seulement représentation. Il est aussi volonté, et je trouve cette volonté en moi-même, comme dans tout ce qui m'entoure ».

Schopenhauer reprend l'esthétique transcendantale de Kant en affirmant que le monde perçu, structuré par l'espace, le temps et la causalité, n'est qu'une représentation, c'est-à-dire une construction de l'esprit qui ordonne les données sensibles. Tout ce que nous percevons dépend ainsi des formes a priori du sujet, tandis que derrière cette phénoménalité se tient la volonté, réalité profonde et non représentable. Cette distinction fonde une métaphysique où le monde visible n'est qu'une façade, et où l'art occupe une place essentielle : en suspendant

provisoirement les cadres habituels de la représentation, l'expérience esthétique permet de percer le voile des apparences et d'entrevoir une dimension plus intime du réel. Ainsi, comprendre la fonction de la représentation chez Schopenhauer est indispensable pour saisir la portée libératrice qu'il attribue à l'art.

Chez Schopenhauer, la représentation désigne la forme universelle et a priori de toute connaissance. Le monde n'existe pour nous qu'à travers ce rapport indissociable entre sujet percevant et objet perçu. A. Schopenhauer, (2009, p. 43) affirme que, « je ne pars ni du sujet ni de l'objet, mais du fait de la représentation », qui correspond chez lui au phénomène kantien. Cette structure impose des cadres espace, temps, causalité qui rendent impossible. Comme le rappelle G. Peron, (2012, p. 58) « tout accès direct à la chose en soi par la seule connaissance représentative est possible ». Mais Schopenhauer dépasse ce point de vue en introduisant une dimension plus profonde : derrière la représentation se tient la volonté, réalité intime et non phénoménale, que l'homme peut saisir par l'intuition intérieure et qui fonde l'ensemble du monde au-delà des limites de la connaissance ordinaire.

La volonté, pour Schopenhauer, est l'essence universelle qui sous-tend toute réalité. Cette force métaphysique, aveugle et sans finalité, s'exprime dans les phénomènes naturels (comme la gravité ou la croissance des plantes) aussi bien que dans les désirs humains. Chaque entité, de la pierre à l'homme, est une objectivation de cette volonté unique, manifestée à différents degrés de complexité. L'homme occupe une place privilégiée dans cette métaphysique, car il est à la fois sujet connaissant (qui représente le monde) et être désirant (qui incarne la volonté). En observant son propre corps, il perçoit un objet parmi d'autres dans la représentation, mais aussi un foyer d'élan vital. Selon A. Schopenhauer, (2009, p. 142) « Le corps est donné de deux manières entièrement différentes : comme représentation, objet parmi les objets, soumis aux lois de ceux-ci, et comme volonté, qui est immédiatement connue ». Cette double perspective révèle la volonté comme le noyau de toute existence.

Chez Schopenhauer, la volonté, principe métaphysique unique et aveugle, se manifeste comme vouloir-vivre et constitue l'essence même de toute réalité. Insatiable et dépourvue de finalité, elle condamne l'existence à une souffrance essentielle : tout désir satisfait fait aussitôt place à un nouveau, rendant le contentement impossible. A. Schopenhauer, (2009, p. 183) résume cette condition dans la formule célèbre : « Toute vie est souffrance ». Cette vision radicalement pessimiste s'oppose à l'optimisme leibnizien du meilleur des mondes possibles et

marque une rupture avec la plupart des philosophies antérieures. L'histoire, la société et même la morale ordinaire ne sont que des phénomènes de surface masquant la lutte incessante de la volonté.

L'art offre cependant une délivrance temporaire. Par la contemplation esthétique désintéressée, le sujet se libère du vouloir individuel et s'élève à la connaissance pure des Idées platoniciennes, ces objectivations intemporelles de la volonté. Parmi les arts, la musique occupe une position unique : elle n'imité pas les Idées, mais copie directement la volonté elle-même, offrant l'expérience la plus profonde et la plus immédiate de la chose en soi. Cette suspension fugitive de la souffrance préfigure l'ataraxie définitive que seul le renoncement ascétique, par la négation de la volonté de vivre, peut atteindre durablement.

Ainsi, la métaphysique schopenhauerienne repose sur un double mouvement : d'une part, la réduction du monde phénoménal à la représentation, strictement soumise aux formes a priori du sujet ; d'autre part, la révélation de la volonté comme chose en soi, directement accessible par l'expérience intérieure du corps et du désir. Cette découverte transforme le pessimisme ontologique en promesse de salut : si la volonté est la source de toute souffrance, sa suspension momentanée devient possible. C'est précisément ce que réalise l'expérience esthétique, qui constitue la voie royale vers une connaissance supérieure. En nous arrachant au vouloir-vivre et en nous élevant jusqu'à la contemplation pure des Idées platoniciennes et, par la musique, jusqu'à l'expression immédiate de la volonté elle-même, l'art offre la délivrance la plus haute que l'homme puisse atteindre avant le renoncement ascétique définitif.

3.2. L'art comme connaissance supérieure des idées et suspension de la volonté.

Chez Schopenhauer, l'art occupe une place éminente en tant que voie d'échappement à la souffrance inhérente à l'existence. Schopenhauer pose que le monde est l'expression d'une volonté universelle, une force aveugle, insatiable et irrationnelle. Le vouloir-vivre qui se manifeste dans chaque être, de la pierre à l'homme. Cette volonté, en tant que chose en soi, engendre un cycle incessant de désirs, de manques et de conflits, rendant la vie consciente fondamentalement douloureuse : Toute vie est souffrance, car la satisfaction d'un désir n'est qu'éphémère, immédiatement remplacée par un nouveau manque. Cependant, l'art offre une issue temporaire à cette condition tragique en suspendant la dynamique du vouloir et en élevant la conscience vers une contemplation désintéressée.

L'expérience esthétique, selon Schopenhauer, permet à l'individu de transcender son individualité et ses désirs utilitaires. En contemplant une œuvre d'art, le sujet cesse de vouloir pour devenir un pur sujet du connaître, libéré des chaînes de la volonté. Cette contemplation désintéressée rompt avec la logique du monde phénoménal structuré par le temps, l'espace et la causalité et permet d'accéder à une connaissance intuitive des Idées éternelles, inspirées des Formes platoniciennes. Ces Idées, objectivations intemporelles de la volonté, représentent les essences universelles des choses, indépendantes des particularités sensibles. Par exemple, un tableau ou une sculpture ne représente pas un objet individuel, mais l'Idée de sa forme, révélant une vérité plus profonde sur la réalité.

Arthur Schopenhauer exprime une profonde admiration pour la théorie des Idées de Platon, qu'il considère comme une intuition métaphysique majeure anticipant sa propre doctrine. A. Schopenhauer, (2009, p. 221) déclare que « les Idées de Platon sont précisément ce que j'entends par les degrés d'objectivation de la volonté ». Contrairement à Platon, qui place les Idées dans un monde intelligible séparé. Schopenhauer les réinterprète comme des formes intemporelles par lesquelles la volonté force fondamentale, irrationnelle et universelle s'objective dans le monde phénoménal. Ces Idées, comme le courage, la douleur ou la grâce, conservent leur universalité et leur stabilité, mais ne sont pas des entités transcendantes. Elles sont les manifestations fixes de la volonté dans la représentation, unifiées par cette essence commune.

Schopenhauer loue l'intuition esthétique de Platon, qui, à travers mythes et dialogues, utilise l'image et la beauté pour orienter l'âme vers le vrai. Il partage cette idée que l'art donne accès aux Idées, mais y ajoute une dimension existentielle. L'expérience esthétique suspend le vouloir-vivre, libérant temporairement l'individu de la souffrance inhérente à la volonté. En contemplant une œuvre, le sujet accède à ces Idées formes universelles comme la justice ou la beauté dans une connaissance intuitive, non discursive, dépassant les limites du monde sensible. A. Schopenhauer, (2009, p. 222) préfère ainsi Platon à Aristote, qu'il juge trop analytique, pour sa « vision claire des degrés d'objectivation de la volonté ». En intégrant les Idées à sa métaphysique, Schopenhauer unifie le sensible et l'intelligible sous l'égide de la volonté, transformant l'esthétique platonicienne en une délivrance face à la tragédie de l'existence.

Contrairement à la connaissance scientifique ou pratique, qui reste prise dans le monde des représentations soumises à la causalité, l'expérience esthétique détache l'individu de la

chaîne des besoins, des attentes et des intérêts personnels. L'artiste mais aussi le spectateur véritablement réceptif saisit directement les essences universelles qui se manifestent dans les objets du monde. Cette connaissance intuitive est immédiate, désintéressée, et objective. Elle ne cherche pas à utiliser la chose, mais à en voir la forme pure, son Idée, dans toute sa plénitude. Ainsi, une œuvre d'art, en représentant non pas un individu particulier, mais une figure universelle (par exemple, l'humanité du vieillard ou la férocité du fauve), nous donne accès à la structure essentielle de la réalité. Ainsi, comme le souligne A. Schopenhauer (2009, p. 241) que « l'art est la contemplation des Idées, et sa fonction est de montrer ce que la nature ne peut qu'esquisser : la vérité essentielle du monde, hors des caprices de la volonté ».

Chez Schopenhauer, la musique est l'art suprême. Elle ne représente aucune forme visible. Elle exprime directement le mouvement de la volonté : tensions, conflits, résolutions. Les arts plastiques ou la poésie capturent des Idées précises (courage, douleur, grâce). La musique parle la langue universelle de la volonté elle-même. Elle procure une communion profonde avec le fond métaphysique du réel. Elle offre un soulagement radical. L'écoute suspend le vouloir individuel. Le sujet entre en conscience pure, sans désir ni attachement. Comme le note le philosophe D. Schubbe,

Chez Schopenhauer, l'expérience esthétique n'est pas seulement une consolation, elle est une sortie métaphysique hors du vouloir. En contemplant l'Idée dans l'œuvre, le sujet cesse d'être individu : il devient pur sujet de connaissance. (D. Schubbe, 2009, p. 67)

L'art suspend le temps psychologique et les pulsions. Il donne accès aux Idées éternelles et intemporelles. L'expérience artistique n'est pas divertissement. Elle est un acte spirituel et ontologique, évasion momentanée de l'aliénation existentielle.

Schopenhauer propose une métaphysique post-kantienne centrée sur la dualité entre la représentation le monde phénoménal structuré par l'espace, le temps et la causalité, construction subjective de l'esprit et la volonté, une force irrationnelle, aveugle et universelle, essence de toute réalité. Contrairement à Kant, qui juge la chose en soi inaccessible, Schopenhauer affirme que la volonté est connaissable par l'intuition intérieure, notamment par le corps, à la fois objet de représentation et manifestation du vouloir-vivre. Cette volonté, source de souffrance incessante due à son caractère insatiable, condamne l'existence à un cycle de désirs et d'insatisfactions. L'art, cependant, offre une évasion temporaire. Par la contemplation désintéressée, l'individu transcende son individualité et accède aux Idées platoniciennes,

formes éternelles de la volonté objectivée. La musique, art suprême, exprime directement la volonté, sans passer par la représentation, offrant une communion avec la réelle métaphysique. Ainsi, l'art, loin d'être un simple divertissement, devient un acte spirituel et ontologique, révélant les essences intemporelles et apaisant, pour un temps, la tragédie de l'existence.

Conclusion

L'évolution philosophique de l'art de Platon à Schopenhauer transforme radicalement la critique mimétique initiale en une réhabilitation ontologique et libératrice. D'abord, chez Platon, l'art est ontologiquement dévalorisé (copie de copie, éloigné des Idées éternelles) et éthiquement dangereux : il flatte les passions, renforce l'illusion sensible et détourne l'âme de la vérité intelligible. Comme le souligne M. Burnyeat, (1999, p. 45), « Platon voit dans l'art une menace pour la rationalité, car il privilégie l'apparence sur l'être, rendant l'âme captive des ombres plutôt que du soleil intelligible ».

Ensuite, Plotin et Kant opèrent le tournant décisif. Plotin fait de l'art une émanation de l'Intellect divin : l'artiste capte les Formes intelligibles et les incarne, transformant l'œuvre en acte théurgique qui guide l'âme vers l'Un. Kant, par le jugement esthétique désintéressé et le libre jeu de l'imagination et de l'entendement, érige le beau en symbole de liberté et en pont subjectif entre phénomène et noumène. En effet, H-G. Gadamer, (2004, p. 78) souligne cette transition que « chez Plotin, l'art est procession divine, tandis que Kant le transforme en symbole de liberté, unifiant sensible et suprasensible sans dogmatisme ». Ainsi, Plotin confère à l'art une fonction métaphysique ascendante, tandis que Kant en fait une manifestation de l'autonomie du sujet, établissant une continuité dans la capacité de l'art à méditer l'invisible, tout en passant d'une vision théologique à une perspective critique moderne.

Enfin, Schopenhauer parachève l'inversion : l'art, surtout la musique, permet la contemplation pure des Idées platoniciennes, suspend temporairement la volonté insatiable et procure une délivrance de la souffrance. C. Janaway, (2002, p. 112) précise que « Schopenhauer inverse Platon en faisant de l'art une intuition directe des essences, libérant temporairement de la souffrance volitive pour révéler l'être intemporel ». Ainsi, l'art transcende l'illusion du monde phénoménal pour devenir une voie de connaissance supérieure, un refuge ontologique qui apaise, même brièvement, la tragédie de l'existence en dévoilant les essences éternelles au-delà de la volonté. La mimésis devient intuition directe de l'essence éternelle. L'impact

épistémologique est décisif : l'art n'est plus subordonné à la philosophie comme chez Platon, mais constitue une voie autonome et supérieure de révélation du réel intelligible, unifiant ontologie, esthétique et sotériologie au-delà du monde phénoménal et de la représentation.

Références Bibliographiques

ANNAS, Julia, 1981, *Introduction à la république de Platon*, P.U.F, Paris.

BRISSON, Luc, 2009, *Platon*, P.U.F, Paris.

BURYEAT, Miyles, 1999, *Culture et société dans la république de Platon*, P.U.F, Paris.

CHÂTELET, François, 1998, *Platon*, P.U.F, Paris.

DE DUVE, Thierry, 1996, *Kant après Duchand*, P.U.F, Paris.

DESTRÉE, Pierre, 2017, *Platon et l'art de son temps*, P.U.F, Paris.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 1995, *La Ressemblance uniforme ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, P.U.F, Paris.

DIXAUT, Monique, 2015, *Platon. Une philosophie de l'imitation*, P.U.F, Paris.

GADAMER, Hans-Georg, 2004, *Vérité et méthode*, Seuil, Paris.

GUYER, Paul, 1997, *Kant et les prétentions du goût*, P.U.F, Paris.

HADOT, Pierre, 1997, *Plotin et la simplicité du regard*, Gallimard, Paris.

JANAWAY, Christopher, 2002, *Schopenhauer et une brève introduction*, P.U.F, Paris

KANT, Emmanuel, 1995, *La Critique de la faculté de juger*, Garnier-Flammarion, Paris.

LONGUENESSE, Béatrice, 1995, *Kant et le pouvoir*, P.U.F, Paris.

MARQUET, Jean-François, 2019, *Philosophie de l'art et expérience du beau*, P.U.F, Paris.

PERON, Gérard, 2012, *Schopenhauer : Kant et le problème de la chose en soi*, Harmattan, Paris.

PLATON, 1996, *Le Banquet*, Garnier-Flammarion, Paris.

PLATON, 1995, *La République*, LGF, Paris.

PLOTIN, 2002, *Ennéades*, Éditions Les Belles Lettres, Paris.

SCHOPENHAUER Arthur, 2009, *Le monde comme volonté et comme représentation*, P.U.F, Paris.

SCHUBLE Daniel, *Esthétique et métaphysique chez Schopenhauer*, P.U.F, Paris.

YOUNG Julian, 2005, *Schopenhauer*, P.U.F, Paris.

Alexis KASSE Né le 1er janvier 1983 à Balékokro (Ouelle, Côte d'Ivoire). Doctorant en philosophie au Département de Philosophie de l'Université Alassane Ouattara de Bouaké (UAO-Bouaké). Spécialité : Esthétique et philosophie africaine. Domaines de recherche : esthétique africaine, ontologies africaines, philosophie de l'art et interculturalité.

Copyrights

Le copyright de cet article est conservé par l'auteur ou les auteurs, les droits de première publication sont accordés à la revue. *L'article qui est sous la licence Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International, est la propriété intellectuelle de cet(s) auteur(s).* [Djimigwe](https://www.revuedjimigwe.com) © 2025 by [ENS-ABIDJAN](https://www.ens-abidjan.edu) is licensed under CC BY-NC 4.0 consultable sur le site <https://www.revuedjimigwe.com>