

Ce que l'art dit en se taisant. Franz Rosenzweig et le problème du langage de l'art

Emeline Durand

Université Paris 1
emeline.durand@univ-paris1.fr

Abstract In his major work of 1921, Franz Rosenzweig develops a complex aesthetic theory, both critical of German idealist aesthetics (especially that of Kant and Hegel), and central to the *Star of Redemption's* systematic construction. The analogy between art and language commonly drawn in German idealism is one of the key questions Rosenzweig discusses. In what sense can we say that the artwork 'speaks' to its audience, delivers a message, or enables an understanding the way word language does? Is the analogy legitimate, or does it rest on a false exaltation of the artwork, which ultimately serves ontological, and not aesthetic, purposes? This paper looks at the problem of 'art as language' (*Kunst als Sprache*) and suggests that, for Rosenzweig, the artwork is an incomplete form of language, whose essentially silent nature is yet revelatory of some of language's hidden features. When Rosenzweig, towards the end of his aesthetic theory, characterizes the artwork as '*unheimlich*' (uncanny), he points at a fundamental uncanniness in language as well. The function of the artwork in the *Star* is to show that equating language with Revelation leads to certain ambiguities and insufficiencies that can only be solved by the perspective of Redemption.

Keywords: Franz Rosenzweig, German idealism, philosophy of language, aesthetics, Greek tragedy, religious art, *Unheimlichkeit*

Received 11 July 2017; accepted 14 October 2017; published online 3 December 2017.

0. Introduction

Dans son grand œuvre *L'Étoile de la Rédemption* (1921), Franz Rosenzweig construit un système de philosophie dont les différents éléments, hérités de la tradition, se voient reconsidérés à la lumière du *Sprachdenken*, une pensée qui installe le souci du langage au cœur de la philosophie (ROSENZWEIG 2001 : 147, 158). Ce projet s'applique à l'esthétique comme à la logique et à l'éthique. L'esthétique de Rosenzweig est donc étroitement liée à sa théorie du langage, avec laquelle elle a en commun d'être plus qu'un moment du système. Loin de faire l'objet d'une *Aufhebung* conduisant à des formes plus élevées de la vie de l'esprit, le langage et l'art parcourent l'ensemble de l'ouvrage et sont une source indispensable d'enseignements d'ordre existentiel et religieux (ROSENZWEIG 1979b : 605 ; ROSENZWEIG 2002 : 144).

Le rapport entre esthétique et théorie du langage n'est cependant pas des plus sereins. Il est l'un des enjeux de l'âpre critique que Rosenzweig adresse à l'idéalisme allemand : « Le symptôme de la maladie de l'idéalisme allemand, c'est qu'alors qu'il n'avait pas de philosophie du langage [...], il a établi une esthétique à part entière » (ROSENZWEIG 1979b : 605). Pour Rosenzweig, les systèmes idéalistes, de Kant à Hegel, appuient leur ontologie sur une analyse de l'œuvre d'art comme réalité *produite*, au lieu de se fier au langage, dont l'existence parmi les hommes est un signe qui témoigne du caractère *créé* du réel en même temps qu'il rend possible la relation au Créateur. La théorie esthétique de l'idéalisme allemand se présente comme le substitut d'une pensée du langage. Dès lors, la pensée rosenzweigienne de l'art devra non seulement se distinguer des positions idéalistes, mais également défendre la singularité du langage contre tout amalgame avec l'art.

Que devient, dans ce contexte, la question classique de savoir en quel sens l'art peut être considéré comme une forme de langage ? Rosenzweig semble dénoncer la pensée de l'analogie entre art et langage, sur laquelle repose une partie de l'esthétique idéaliste. Mais sa propre position sur le statut langagier de l'art évolue dans *l'Étoile*. L'art est tantôt qualifié de langage, tantôt ramené à une forme inaboutie de l'expression, qui échoue à réaliser une communication intersubjective. Entre le « dire » et le « dit », le monde de l'art constitue une part de silence, une voix qui se tait tout au long de *l'Étoile*. Dans ce silence, pourtant, quelque chose se dit des rapports entre Révélation et Rédemption, de sorte que le langage paradoxal de l'art pourrait bien être essentiel à la conception rosenzweigienne de la parole humaine.

1. Une analogie problématique : Rosenzweig contre l'esthétique idéaliste

La théorie esthétique de *l'Étoile* tente de satisfaire plusieurs exigences distinctes, ce qui en explique la forme extrêmement complexe¹. Le modèle du système idéaliste exerce son influence sur Rosenzweig, qui a pourtant conscience de ses failles, au point de sembler parfois douter de la légitimité d'une esthétique philosophique². Ses objectifs demeurent identiques à ceux des *Leçons d'esthétique* de Hegel : il s'agit tout à la fois de théoriser les propriétés essentielles de l'œuvre d'art, d'organiser la diversité des formes d'art en un système des beaux-arts, et de rendre intelligible l'évolution de l'art à travers son histoire, de l'art païen de l'Antiquité grecque à l'art sacré de l'ère chrétienne. Du fait du caractère théologique de l'ouvrage, la théorie esthétique est en outre influencée par une herméneutique de la religion juive et chrétienne, développée dans la troisième partie de *l'Étoile*³.

La théorie esthétique prend, tout au long de *l'Étoile*, une forme entièrement systématique, ce qui reflète un trait fondamental de l'œuvre d'art : son autonomie à l'égard de la réalité. Mais comme l'a montré Stéphane Mosès (MOSÈS 1982 : 125), Rosenzweig n'élève pas cette autonomie au statut de privilège ontologique ; il en fait

¹ Celle-ci a été analysée avec une grande clarté par Stéphane Mosès (MOSÈS 1982 ; MOSÈS 2016 : 120-122).

² « Toute l'insuffisance des idéalistes de 1800 se marque à une seule chose : c'est qu'ils aient cru qu'il existe une 'esthétique' » (ROSENZWEIG 2002 : 144).

³ L'ombre du deuxième commandement, interdisant la fabrication des images dans la tradition juive, plane également sur l'ensemble de *l'Étoile*. Leora Batnitzky a montré comment Rosenzweig, dans une discussion avec ceux de ses prédécesseurs (notamment Hermann Cohen) qui mettaient l'accent sur le caractère essentiel de ce commandement dans le monothéisme, propose une remarquable réévaluation des notions de vision et de figure (BATNITZKY 2000).

au contraire le signe du caractère insuffisamment réel (*wirklich*) de l'art, auquel il oppose la plénitude du langage, lequel ne saurait être séparé du monde où il est parlé. Dans *L'Étoile de la Rédemption*, l'art n'est plus le creuset du passage de l'esprit dans le sensible, mais une forme encore inaboutie de l'expression humaine, qui ne prend sens, en outre, qu'à être rendue à sa fonction sociale et culturelle (*Ivi* : 130).

Selon Rosenzweig, la théorie idéaliste de l'œuvre d'art se substitue délibérément à un discours sur le réel qui comprendrait celui-ci comme réalité créée. Parce qu'il n'accepte pas le concept théologique de Création, l'idéalisme se réfugie dans le domaine des productions humaines, auquel il peut sans risque appliquer sa métaphysique. Ce qui séduit l'idéalisme dans l'œuvre d'art, ce n'est pas seulement qu'elle phénoménalise l'absolu : c'est la rencontre qui se joue en elle entre activité humaine et nature. L'œuvre a été « engendrée par l'esprit », et pourtant « elle est là, inconsciente de son devenir et sans question sur son être, comme un morceau de la nature » (ROSENZWEIG 2003 : 211). C'est bien la preuve qu'un engendrement du réel par l'absolu est possible, comme le veut la métaphysique idéaliste. L'idéalisme se sert donc de l'œuvre d'art à l'appui d'une thèse ontologique et logique ; il fait de l'art son organon, comme l'écrit Rosenzweig en écho au *Système de l'idéalisme transcendantal* de Schelling (*Ibidem* ; SCHELLING 1978 : 259).

La singularité de l'argumentation de Rosenzweig est qu'elle fait appel à la notion de langage pour exprimer sa critique de l'esthétique idéaliste (et par là, de l'ontologie qui lui est sous-jacente). Si les idéalistes se sont tournés vers le monde de l'art, c'est d'abord parce qu'ils se sont, par leur propre faute, exclus du « paradis de la confiance dans le langage ». Plongés dans le « royaume des ombres » d'une logique qui se veut indépendante du langage, ils aspirent à retrouver un accès à la « vie supérieure », c'est-à-dire à la diversité chatoyante d'un réel dans lequel l'esprit s'exprime. Le sentiment de la perte pousse l'idéalisme à rechercher un substitut et à « diviniser l'art », tout en continuant à rejeter le langage (ROSENZWEIG 2003 : 210-211).

Cette référence au langage nous met sur la piste de la véritable faute dont l'idéalisme se rend coupable aux yeux de Rosenzweig. L'idéalisme formule certes une théorie de la génération (*Erzeugung*) qui prétend rivaliser avec la notion de Création. Mais quand bien même il proposerait une image du monde aussi convaincante que celle que dessine la Création, il ne saurait aller plus loin, car il ignore les notions de Révélation et de Rédemption, ce dont témoigne son obstination à se détourner du langage, véritable « organon de la Révélation » (*Ivi* : 162). La faute de l'idéalisme est donc d'avoir cru « pouvoir se tenir à l'écart du fleuve de la Révélation » (*Ivi* : 209), et c'est parce que l'esthétique idéaliste reflète ce choix que Rosenzweig la condamne. Obéissant à une métaphysique qui cherche à expliquer l'origine du réel, la théorie idéaliste ne rend compte que du « commencement de l'œuvre d'art » (*Ivi* : 213). Le raisonnement de Rosenzweig semble impliquer qu'elle ne nous apprend rien sur le destin de l'œuvre au-delà du moment de la création artistique et qu'elle ne s'attache, avec l'art, qu'à une partie de ce qui constitue l'humain. La divinisation de l'art se paie d'une incomplétude fondamentale de l'esthétique, qui demanderait à être complétée par une théorie du langage pour s'ouvrir à la notion de Révélation.

La critique rosenzweigienne révèle sa profondeur si l'on se souvient que l'esthétique idéaliste convoque volontiers le motif de l'analogie entre l'art et le langage. Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant propose une classification des beaux-arts en fonction de leur ressemblance avec le langage, par lequel les êtres humains expriment des concepts et des sensations (KANT 1985 : 1105). L'analogie se justifie par la définition de l'idée esthétique comme représentation qui donne à penser sans

concept, donc « qu'aucun langage ne peut exprimer complètement ni rendre intelligible » (*Ivi* : 1097). Hegel, quant à lui, caractérise la production d'une représentation artistique comme analogue à la production d'un sens dans le langage, à cette différence près que les signes de l'art ne sont pas de simples extériorités arbitraires, mais confèrent à la signification une présence sensible. Le symbolique dans l'art, idéalement incarné par l'architecture en tant qu'art autonome, fait de l'art « un langage pour les esprits, qui est là en vertu de soi-même, quand bien même il est dépourvu de sonorités » (HEGEL 1996 : 262).

Que penser d'une esthétique qui s'appuie sur l'analogie entre l'art et le langage pour, en dernière instance, privilégier l'art au détriment du langage ? Par ce geste, l'idéalisme prend argument de l'expression de l'esprit dans l'art pour refuser d'entrer dans le royaume où l'esprit de Dieu parle directement à l'esprit de l'homme ; il trahit ainsi le *paganisme* fondamental qui le caractérise. Plus profondément, c'est le statut du langage comme analogie ou comme métaphore qui est en question ici. Si le langage est plus qu'un simple point de comparaison entre le monde humain et la transcendance divine, s'il est un phénomène sensible qui signifie immédiatement une expérience suprasensible – celle de la rencontre entre l'homme et Dieu (ROSENZWEIG 2003 : 281) –, alors il ne devrait être invoqué par le philosophe que pour parler de la relation qui unit l'homme doué de parole à Dieu et à autrui, et non pour se tenir à l'écart de cette relation dialogique.

Il n'est toutefois pas certain que Rosenzweig parvienne à se défaire du principe analogique qui gouvernait l'esthétique idéaliste, ni même que tel soit vraiment son objectif. Sans doute le refus complet de l'analogie entre art et langage aurait-il exigé que Rosenzweig se détournât des arts plastiques, comme le faisait Hermann Cohen dans la *Religion de la raison*. En effet, si l'objet de l'esthétique se restreint à la poésie, considérée comme la « langue originelle de la littérature », le problème de l'analogie entre art et langage ne se pose plus. C'est le cas dans l'art juif, qui exprime ses sources dans une littérature, alors que le polythéisme lui préfère des monuments d'ordre plastique (COHEN 1994 : 60). Mais Rosenzweig n'accomplit pas ce geste : s'il est vrai que les arts du langage, tout spécialement le théâtre et la poésie, jouent un rôle privilégié dans *L'Étoile de la Rédemption*, celle-ci comporte en sa partie centrale une théorie des arts plastiques aux côtés de la musique et de la poésie. Dès lors, comme on va le voir, le philosophe est tenu de prendre au sérieux l'analogie entre l'art et le langage pour penser les capacités expressives de l'art.

Plus généralement, il est évident qu'il faut prendre la critique rosenzweigienne avec certaines précautions. Rosenzweig, ici, ne fait pas œuvre d'historien de la philosophie comme c'était le cas dans *Hegel et l'État* (1920). Il ne cherche pas à reconstituer une vue fidèle de l'esthétique idéaliste ; l'idée qu'il s'en fait, on l'a vu, emprunte à la fois à Kant, à Hegel et à Schelling. De nombreux travaux⁴ ont également montré qu'est peu fondée l'opinion selon laquelle Hegel se serait détourné du langage au profit d'une pensée pure ou d'une logique « ennemie de la langue » (ROSENZWEIG 2003 : 203). Rosenzweig le savait certainement. Mais la critique de la centralité de l'art dans l'idéalisme remplit chez lui une fonction stratégique : elle est nécessaire pour faire émerger une véritable pensée de la Révélation, du langage comme Révélation, en la dégageant des ombres que la philosophie, pensée irréductiblement païenne, projette sur le dialogue de l'homme et de Dieu. La

⁴ Pour ne citer que les travaux les plus récents, voir LINDORFER, NAGUSCHEWSKI 2002 (en particulier l'article de Gérard Dessons *Le poème ou comment s'en débarrasser. Théorie du langage et esthétique chez Hegel*, 165-179) ; SURBER 2006 ; BUBNER, HINDRICHS 2007.

présentation que l'on vient de lire ne cherche donc pas à donner raison (ou tort) à Rosenzweig, mais plutôt à retracer les motivations de la théorie esthétique dans le projet d'ensemble de *l'Étoile*.

2. Les paradoxes du pré-langage : l'art entre le « dire » et le « dit »

Or à l'échelle de *l'Étoile*, la position de Rosenzweig sur la nature langagière de l'art semble instable, voire faire l'objet d'affirmations contradictoires. Cela tient à ce que la théorie esthétique est amenée à se transformer sous l'influence des catégories philosophiques et théologiques qui structurent l'ouvrage. Une chose demeure constante : de part en part, la question de la valeur langagière de l'art (*Sprachwert*) est étroitement liée à celle de son effectivité (*Wirklichkeit*).

L'art est d'abord qualifié de « langage de l'inexprimable ». Cette expression se rapporte au contenu de la première partie de *l'Étoile*, mettant en scène l'émergence des trois éléments qui constituent le fond de toute réalité : Dieu, le monde et l'homme. C'est un monde muet qui est décrit ici, car ces éléments n'ont pas encore accédé à la parole : ils se contentent d'être, de déployer leur essence sans se communiquer les uns aux autres. Pour parler de ces réalités élémentaires avant qu'elles-mêmes n'accèdent à la parole, Rosenzweig a recours à une « méthode muette », une forme de langage qui n'est tel qu'à un titre paradoxal et anticipatoire. Au seuil de la deuxième partie, l'entrée en scène du langage proprement dit révélera que les formes de parole rencontrées antérieurement étaient seulement un « langage d'avant le langage ». Pour élaborer cette méthode muette, Rosenzweig prend l'exemple des mathématiques et de l'art, tous deux capables d'exprimer un sens en se passant des mots. L'algèbre offre les « signes muets de la vie », qui permettent de modéliser (*vorbilden*) l'essence des réalités élémentaires. L'art est à proprement parler le « langage de l'inexprimable », qui offre une présentation (*Darstellung*) des essences.

Mais l'art et les mathématiques s'opposent à leur tour dans la mesure où l'art est le langage du monde primitif considéré sous son aspect subjectif : il est le « dire » (*das 'Sprechen'*) de l'élémentaire, alors que les mathématiques sont le langage considéré sous son aspect objectif, c'est-à-dire sous l'aspect du sens (*der 'Sinn'*) (ROSENZWEIG 2003 : 182). Cette opposition prend tout son sens si l'on se souvient que la première partie de *l'Étoile* propose aussi une analyse historico-artistique de l'Antiquité païenne. Les œuvres d'art antiques qui nous sont parvenues sont la trace d'un effort d'expression réel, qui était vivant en un temps antérieur à la Révélation et s'efforçait de figurer sous forme plastique ces réalités muettes que sont le dieu, le monde et l'homme. Les équations, en revanche, ne sont pas des expressions émanant du monde païen lui-même, mais une tentative de reconstruction moderne où les signes, sans être eux-mêmes « parlants », ont une fonction seulement instrumentale. En parlant de la figure plastique, Rosenzweig pense avant tout à la sculpture grecque. Mais c'est une analyse de la tragédie qui livre la véritable théorie rosenzweigienne de l'œuvre d'art comme langage. Le héros tragique incarne le mutisme caractéristique de l'être humain avant la Révélation, figure du Soi solitaire, enfermé en lui-même, ne sachant s'adresser ni à Dieu ni au monde pour leur communiquer son intériorité. Le silence est le seul langage qui convienne au héros tragique, affirme Rosenzweig en référence à Eschyle : au milieu des propos du chœur et des autres personnages, les longs silences du héros sont plus éloquents que ses monologues, tentatives avortées pour accéder à l'expression. Mais à travers la tragédie, quelque chose se communique bel et bien au spectateur, comme en témoigne l'existence dès

l'Antiquité d'une théorie de la réception dans la *Poétique* d'Aristote. L'effet de la tragédie, grâce aux affects de terreur et de pitié, est d'éveiller en chaque spectateur le Soi, le fond commun de l'humain : transmis sans paroles, ce « contenu » (*Gehalt*) de l'œuvre d'art est immédiatement compris par tous. Ainsi l'art païen réalise-t-il une forme de communication antérieure à la Révélation, qui permet au Soi d'être compris alors qu'il échoue à s'exprimer directement. Cette propriété de l'art, qui le rend analogue à la communication linguistique, n'appartient pas qu'aux arts du langage : le *Gehalt* est une catégorie fondamentale de l'œuvre d'art en général, aux côtés des concepts de forme externe et de forme interne, qui permettent de penser l'œuvre comme totalité et dans la diversité de ses aspects singuliers.

Rosenzweig est conscient de la portée limitée de cette communication. Quelque chose se communique de l'œuvre d'art au spectateur, mais rien ne se communique entre les spectateurs ; l'œuvre d'art a même pour effet d'enfermer plus profondément chaque spectateur en lui-même. Que tout art soit fondamentalement tragique (« le silence du héros tragique fait silence en tout art ») signifie que l'art n'exprime jamais que le fond muet de l'humain, reconduisant le mutisme du monde d'avant la Révélation (*Ivi* : 123). Seul le langage véritable instaure la communication intersubjective. Rosenzweig rappelle ainsi à toute l'esthétique idéaliste la limite de l'analogie entre art et langage : que l'art exprime des idées esthétiques ne suffit pas à faire de lui un langage, mais confirme au contraire son lien à l'inexprimable ; seule la parole échangée avec autrui est expression accomplie.

Rosenzweig reprend donc la formulation initiale en insistant sur le caractère inachevé et primitif du lien entre l'art et l'expression : l'art « n'est lui-même langage que de l'inexprimable, il est le langage aussi longtemps qu'il n'y a pas encore de langage, langage du pré-monde » (*Ivi* : 212, je souligne). Ce changement de perspective traduit le passage de la première à la deuxième partie de *l'Étoile*, qui présente le monde de la Révélation comme celui du langage réel (*wirkliche Sprache*). Dès lors que Dieu, le monde et l'homme s'expriment eux-mêmes et entrent en dialogue, il n'est plus question de faire parler des essences muettes au moyen d'un pré-langage.

Cette nouvelle configuration fait également apparaître la limitation du statut ontologique de l'art : celui-ci n'est effectif que dans des *œuvres d'art*, résultats muets et figés d'une activité créatrice, alors que le langage est effectif dans la *parole* vivante, qui se renouvelle sans cesse. Si l'œuvre d'art conserve bien une certaine valeur langagière, c'est en tant que « chose dite » (*Gesprochenes*). De sorte que « même si l'art était encore un langage, il serait un langage à côté du langage, et certes il se peut qu'il existe beaucoup de langages, mais il n'y a qu'un seul langage » (*Ivi* : 212-213, trad. modifiée). Chose « dite », l'œuvre d'art est aussi chose produite et non activité productrice, ce qui lui vaut d'être qualifiée de « demi-réel », voire de « réel de second ordre » (*Ivi* : 268).

Toutefois, l'art prend également le statut de « langage d'avant la Révélation ». Sa fonction est de témoigner du fait que le langage n'a pas attendu le moment historique de la Révélation pour entrer dans le monde :

Mais puisqu'en réalité, dans l'art, l'homme possède déjà le langage en un temps où son intériorité lui est encore inexprimable, c'est-à-dire l'art en tant que langage de ce qui est encore inexprimable autrement, le langage est là tout entier et continuellement depuis la Création, et le miracle langagier de la Révélation acquiert le statut de signe de la Création divine, et devient ainsi un véritable miracle (*Ivi* : 270, trad. modifiée).

Ces propos énigmatiques s'éclairent si on les rapporte à l'introduction à la deuxième partie de *l'Étoile*, qui propose une nouvelle définition du miracle (*Ivi* : 139-163). Ce qui fait le caractère miraculeux du miracle n'est pas qu'il rompe l'ordre de la nature, c'est qu'il ait été prédit. L'événement miraculeux est un signe qui, en confirmant la prédiction passée, témoigne de l'existence de la Providence divine dans le monde. Le rapport d'antécédence entre l'art et le langage est donc réinterprété à la lumière de cette théorie du miracle : le pré-langage de l'art (les tentatives humaines pour exprimer un sens avant la Révélation) est la prédiction du langage réel (le dialogue de l'homme avec Dieu).

L'effectivité partielle de l'œuvre d'art n'est donc pas un mal, mais la promesse de l'effectivité pleine et entière, donnée au monde par la Révélation et manifestée par le langage. Rosenzweig conclut à la nécessité de ce langage incomplet qu'est l'art : « parmi toutes les choses dites, il est ce qui ne devrait pas rester non dit » (*Ivi* : 270). Ce statut explique la permanence de la pratique artistique à travers l'histoire humaine, même après que la Révélation est entrée dans le monde : le règne du langage proprement dit ne met pas fin aux formes alternatives de l'expression humaine.

Tel n'est pourtant pas le dernier mot de Rosenzweig sur l'art comme langage. Dans le chapitre consacré à la Rédemption, la théorie esthétique porte sur l'œuvre d'art en tant qu'elle est vouée à se détacher de son créateur et à être livrée au monde : l'esthétique se prolonge par une réflexion sur la réception. On comprend qu'avec les catégories esthétiques élaborées précédemment, celles de l'œuvre et de l'artiste, « le monde de l'art ne [faisait] que commencer ». Pour que l'art atteigne « une existence spacieuse, vivante et durable dans le beau », il faut qu'intervienne la catégorie du spectateur, grâce auquel l'œuvre d'art retrouve une valeur langagière :

Sans le spectateur, l'œuvre serait muette, seulement chose dite, non pas langage, car elle ne 'parle' pas à son créateur, et c'est en vain que Pygmalion s'efforce d'animer le marbre qu'il a lui-même façonné ; au spectateur seul, l'œuvre 'parle' (*Ivi* : 342, trad. modifiée).

À la lumière de la Rédemption, ce sont tout ensemble la valeur langagière et l'effectivité de l'art qui changent de sens. L'art n'est pas effectif, comme on le croyait jusqu'à présent, en tant qu'il se réalise dans des œuvres d'art qui sont autant d'unités matérielles, de totalités indépendantes :

En produisant des toiles peintes, des pierres sculptées, des pages écrites, l'art ne passe pas véritablement à la vie effective. Des 'vandales' n'ont jamais tué que du déjà mort. Pour passer à l'effectivité, l'art doit régénérer [*umschaffen*] des hommes (*Ibidem*, trad. modifiée).

Ce n'est donc pas dans les collections d'art que l'art se manifeste, mais dans l'influence réelle qu'il a sur les hommes, qu'il éduque pour en faire des spectateurs. La perspective est celle d'une éducation esthétique du genre humain (*Ivi* : 343 ; MOSÈS 1982 : 130).

Mais qu'est-ce qui, au juste, « parle » au spectateur dans l'œuvre d'art ? Rosenzweig ne pourra le préciser qu'en référence à l'art qui est pour lui le plus vivant et le plus indispensable, la *Dichtung* (ROSENZWEIG 2003 : 345). Il est frappant de constater que la poésie n'est pas caractérisée essentiellement comme un art du langage, mais

comme un art de la « pensée qui représente » (*das vorstellende Denken*). Rosenzweig demeure en cela tout à fait hégélien⁵. Plus généralement, la réflexion sur la poésie est l'occasion de renouer avec l'esthétique idéaliste. Rosenzweig se rapproche du concept kantien d'idée esthétique, tout en reprenant à Hegel la notion d'une présence sensible de l'idée. Il déclare ainsi que l'« idée » est ce qui est véritablement effectif dans l'œuvre, ce qui est « à l'œuvre » (*wirkend*) dans l'œuvre. Dans le poème, c'est l'idée qui « parle » au spectateur, comme la mélodie dans l'œuvre musicale et la figure dans l'œuvre plastique (*Ivi* : 348).

Cette analyse nous permet de conclure sur la position de Rosenzweig à propos de l'analogie entre art et langage. Dès lors que la théorie esthétique est complète, c'est-à-dire qu'elle ne s'en tient pas à une réflexion sur la création artistique et le statut ontologique de l'œuvre d'art mais inclut aussi une pensée de la réception, l'analogie entre art et langage n'est plus problématique. Elle est même nécessaire pour penser l'effet de l'œuvre d'art sur le spectateur comme une éducation spirituelle qui se déroule dans le sensible ; comme le langage (*Ivi* : 284), l'art est une réalité à la fois sensible et suprasensible. En outre, l'analogie est commode pour penser ensemble les formes d'art dans leur diversité, car elle identifie ce qu'ont en commun les arts plastiques, la musique et la poésie. Rosenzweig incite toutefois à la prudence, soulignant qu'on parle ici du langage à titre métaphorique (« ce qui 'parle' au spectateur »), que la notion d'idée esthétique est liée avant tout à la poésie et que l'application de cette expression à la musique et à la peinture « l'a rendue à juste titre suspecte » (*Ivi* : 358).

Cette réévaluation de l'analogie entre l'art et le langage n'annule pas la critique de l'idéalisme déployée par les chapitres antérieurs : au contraire, elle l'accentue. Le recours à l'analogie entre art et langage n'est pas légitime dans la théorie esthétique idéaliste, car celle-ci ignore la valeur propre du langage. Seule une esthétique qui est passée par la catégorie de la Révélation est justifiée à défendre l'idée que l'œuvre d'art parle à l'homme, non plus au titre d'un langage de l'inexprimable, mais dans la perspective d'une régénérescence des hommes par le langage, dont l'art constitue alors l'une des formes. L'idée d'un langage de l'art n'est pertinente que dans un monde dont le langage constitue déjà le centre, et non là où l'analogie sert de substitut à une véritable considération du (ou pour le) langage.

La catégorie théologique de la Rédemption joue donc un rôle charnière pour le destin de l'art dans *l'Étoile*. Elle annonce le tournant que prend la théorie esthétique vers la vie (*Umlenkung ins Leben*), accompli dans la troisième partie de *l'Étoile*. Rosenzweig lance son dernier trait contre l'idéalisme :

Le royaume d'ombres de l'art, qui avait dû dissimuler à l'idéalisme l'absence de vie de son propre monde, aspire à son tour à la vie. Pygmalion lui-même ne peut faire que son œuvre se croie en vie, malgré tous ses efforts ; c'est seulement quand il met de côté le burin du créateur et tombe à genoux comme un pauvre homme que la déesse se penche vers lui (*Ivi* : 351, trad. modifiée).

⁵ Voir HEGEL (1997: 255): « Premièrement, en effet, l'expression poétique semble ne résider absolument que dans les mots et ne se rapporter par conséquent qu'au domaine langagier; mais dans la mesure où les mots ne sont que les signes pour des représentations, l'origine proprement dite du langage poétique ne réside ni dans le choix des mots singuliers et dans la façon de les assembler en phrases et en périodes développées, ni dans le caractère harmonieux, le rythme, la rime, etc., mais dans la façon même de l'activité de *représentation* [*Vorstellung*] ».

Ce passage illustre de façon allégorique le destin de l'œuvre d'art, qui est de devenir – sur le plan du système sinon sur celui de l'histoire – art *religieux*. C'est lorsque l'artiste, mis à part de l'humanité par son travail de création (*Ivi* : 269), redevient un être humain et se détourne de l'œuvre pour accomplir les gestes rituels (l'agenouillement et la prière, qui joueront un rôle capital dans l'étude de la liturgie juive), que l'œuvre atteint l'effectivité pleine et entière. Rosenzweig affirme, contre l'idéalisme, que l'art est voué à perdre son autonomie : à la fois morceau de nature et objet ouvragé par l'artiste, l'œuvre d'art ne peut passer à la vie effective qu'à condition de se placer sous les ordonnances du culte. L'étude de l'art sacré chrétien (ROSENZWEIG 2003, III, 2) montre que l'éducation esthétique de l'humanité est une éducation religieuse, une préparation à la vie de la communauté culturelle.

Le destin langagier de l'œuvre d'art est donc double : d'une part, « parler » au spectateur ; d'autre part, trouver sa place dans le rapport entre l'humain et le divin, qui est chez Rosenzweig le lieu par excellence de l'échange linguistique.

3. L'inquiétante étrangeté de l'œuvre d'art

Le travail de Leora Batnitzky a attiré à juste titre l'attention sur la présence de la catégorie d'*Unheimlichkeit* dans l'esthétique de Rosenzweig (BATNITZKY 2000 : chapitre IV). Comme Freud dans l'essai *L'inquiétante étrangeté*, qui est contemporain de la rédaction de *L'Étoile de la Rédemption* (1919), c'est au titre de concept esthétique que Rosenzweig convoque l'*unheimlich*. Mais à la différence de Freud, il ne s'attarde pas sur l'inquiétante étrangeté comme effet ressenti par le spectateur. Chez Rosenzweig, c'est l'œuvre elle-même qui, une fois détachée de son créateur, est dans une situation *unheimlich* en tant qu'elle attend sa réception par un public. Dans ce moment intermédiaire, l'œuvre d'art n'a pas de foyer (*Heim*) : elle n'est apparentée à aucune autre œuvre, ni à un genre, et même son créateur se détourne d'elle pour produire de nouvelles œuvres. Son existence se caractérise par une « étrange vitalité, pleine de vie et pourtant étrangère à la vie » (*in seiner unheimlichen lebensvollen und doch lebensfremden Lebendigkeit*). L'œuvre d'art attend sa rédemption, c'est-à-dire son accueil dans la conscience esthétique du spectateur, qui sera pour elle « un vaste foyer humain d'où elle ne pourra plus être arrachée et où elle retrouvera beaucoup de ses semblables » (ROSENZWEIG 2003 : 342, trad. modifiée).

Leora Batnitzky rapproche la situation de l'œuvre d'art dans le monde et celle du peuple juif parmi les nations. La troisième partie de *L'Étoile* caractérise en effet l'existence juive comme privée d'un sol et d'une langue qui donneraient à ce peuple le caractère de nation. C'est cette condition de séparation du monde qui permet au peuple juif d'accomplir sa fonction dans l'histoire : rappeler de toute éternité la présence de Dieu dans le monde. Dans des notes postérieures à la rédaction de *L'Étoile*, Rosenzweig applique directement la notion d'*unheimlich* à l'existence juive (ROSENZWEIG 1984 : 559-560). Batnitzky conclut à l'analogie entre l'œuvre d'art et le peuple juif : tous deux auraient la propriété de déclencher chez les autres (respectivement le spectateur et le chrétien) une réaction d'inquiétude qu'elle caractérise comme une « attention choquée » (BATNITZKY 2000 : 95). La permanence de ce sentiment explique que, pour Rosenzweig, l'antisémitisme chrétien ne soit pas un trait contingent mais une réaction fondamentale à cette *Unheimlichkeit* du peuple juif. Le chrétien exprimerait ainsi son désarroi à l'idée de n'être toujours qu'en chemin vers la vérité, et non déjà arrivé au but, comme le juif le lui rappelle (ROSENZWEIG 2003 : 573).

Cette analyse remarquable peut toutefois être nuancée si l'on revient sur les rapports de l'œuvre d'art et du peuple juif à la Rédemption⁶. S'il est vrai que le peuple juif doit vivre comme une totalité séparée, semblable en cela à l'œuvre d'art une fois détachée de son créateur, les effets rédempteurs de ces existences *unheimlich* sont bien différents. L'œuvre d'art trouve dans le spectateur sa rédemption, c'est-à-dire la possibilité de quitter son isolement pour rejoindre son nouveau « foyer », la conscience artistique de l'humanité. Le peuple juif, en revanche, n'est pas seulement en attente de sa propre rédemption : il la *procure* au monde. La Rédemption des nations a pour condition l'existence séparée du peuple juif. En outre, la condition *unheimlich* de l'œuvre d'art est un phénomène provisoire, alors que la séparation du peuple juif a une signification destinale, correspondant à la catégorie théologique de l'élection. L'analogie entre l'*Unheimlichkeit* de l'œuvre d'art et celle du peuple juif est donc limitée. Rosenzweig ne se prononce pas non plus sur les effets réels que l'œuvre d'art provoque chez le spectateur (attention « choquée » ou non), ce qui marque les limites de sa théorie de la réception.

Plus encore, il est intéressant d'observer les autres occurrences de l'*unheimlich* dans *L'Étoile de la Rédemption*. La première fois que ce terme intervient, il sert à expliquer le travail de rationalisation que la critique biblique a effectué sur le texte du *Cantique des cantiques*, dont le caractère sensuel ne pouvait que surprendre au cœur du canon biblique. Dans la lecture qui voit en le *Cantique* un texte « purement profane »,

le but était toujours de transformer la part lyrique, le Je et Tu du poème, en un Il et Elle épique et clair. Le langage de la Révélation de l'âme avait quelque chose d'inquiétant [*etwas Unheimliches*] pour l'esprit de ce siècle [...] (*Ivi* : 283, trad. modifiée).

Plus loin, l'*unheimlich* vient qualifier « la part inquiétante et objectivement dangereuse de toute mystique », qui consiste en ce que le mystique, désireux d'être enveloppé dans la relation à son Dieu, se détourne du monde. Se considérant comme le seul destinataire du langage de la Révélation, il refuse sa collaboration au monde, le privant ainsi de la Rédemption (*Ivi* : 293).

Enfin, est dit *unheimlich* le monde lui-même en attente de la Rédemption. Sous l'effet de la Révélation judéo-chrétienne, le monde est désormais conçu comme une créature de Dieu ; il a perdu l'évidence et la clôture sur soi du cosmos antique, sans avoir encore acquis l'existence pleine et entière du Royaume qu'il aspire à devenir. Le monde selon l'ancien concept, le cosmos païen, est perçu rétrospectivement comme un univers inquiétant, plein d'une magie pécheresse et dangereuse. La science moderne, en désenchantant ce monde magique, ne suffit pas à lever l'inquiétude, car la conception du monde qu'elle propose manque encore d'effectivité et menace même de le dissoudre en une simple représentation de l'esprit humain. Seule la perspective de la Rédemption pourra, là encore, lever l'inquiétude en sollicitant l'effort de l'homme, sa collaboration pour rendre « totalement vivant » le monde (*Ivi* : 314).

Dans chaque occurrence, l'*unheimlich* suggère donc qu'il y a quelque chose d'inquiétant dans la Révélation elle-même, dans la mesure où celle-ci n'enveloppe pas la Rédemption comme sa conséquence immédiate et nécessaire. La Révélation

⁶ Pour une autre analyse de l'*Unheimlichkeit* chez Rosenzweig, portant sur le rapport au temps, voir BLOND 2010.

procure certes une orientation à l'existence humaine, mais elle en perturbe aussi les repères, en mettant l'humanité face à un monde encore partiellement effectif et en lui demandant d'agir pour parachever cette effectivité. L'inquiétude ainsi produite ne peut être soulagée que par la relation au monde, c'est-à-dire au prochain. Est *unheimlich* tout ce qui est en attente de la Rédemption, donc tout ce à quoi font défaut le lien à l'altérité et cette forme de collaboration que Rosenzweig appelle le « langage de l'acte » (*Sprache der Tat*). L'*Unheimlichkeit* de l'œuvre d'art en est la dernière preuve, montrant que le moment créateur (conception de l'œuvre d'art par l'artiste) et le moment révélateur (sortie de l'œuvre « hors » de son créateur) sont insuffisants et inquiétants s'ils ne sont pas suivis par un moment rédempteur (accueil de l'œuvre par un spectateur).

Nous pouvons en tirer la conséquence suivante : il y a quelque chose de fondamentalement *unheimlich* dans le langage en tant qu'il est ce par quoi la Révélation est donnée à l'être humain (*Ivi* : 213). Tel est le cas aussi longtemps que le langage n'a pas atteint la Rédemption, c'est-à-dire l'avènement d'une langue unique de l'humanité ; la pluralité des langues est le signe de cette attente (*Ivi* : 161). Dans la pensée de Rosenzweig, la diversité des langues ne porte pas préjudice à l'unité fondamentale du langage, à condition que celle-ci soit replacée dans la perspective de la Rédemption. C'est pourquoi il y a place, dans *l'Étoile*, non seulement pour une pluralité de langues⁷, mais pour plusieurs figures du langage. On peut rappeler le passage déjà cité : « il se peut qu'il existe beaucoup de langages [ou de langues, *Sprachen*], mais il n'y a qu'un seul langage [*Sprache*] ». Cette phrase à l'équivoque soigneusement calculée intervient, on l'oublie souvent, dans le paragraphe intitulé *L'art comme langage* : elle ne vise pas à introduire une distinction entre langue et langage au sein de l'unique terme allemand *Sprache*, mais bien à justifier le statut langagier de l'art. Que l'art cherche à « parler » au spectateur n'est pas une anomalie, une tentative d'usurpation ou une redondance par rapport au langage, mais une conséquence nécessaire de la vocation révélatrice du langage, qui prend une forme plurielle tant que la Rédemption n'est pas réalisée. En tant que forme inaboutie de l'expression humaine, attendant sa rédemption dans un spectateur qui sera avant tout un *locuteur*, l'art comme langage est donc le signe du caractère *unheimlich* de tout langage. De même que le peuple juif signale aux chrétiens que tout peuple humain est étranger dans le monde tant que la Rédemption n'a pas eu lieu, de même l'œuvre d'art, dans son caractère tragique et son élan perpétuellement inachevé vers un langage, traduit le fond d'étrangeté qui marque toute parole humaine. Ce que l'art dit en se taisant, c'est que le langage doit certes être compris à la lumière de la Révélation, mais que la Révélation et le langage, pris à eux seuls, nous déboussolent en renversant le sens de ce qui nous semblait familier. Au-delà du strict cadre d'une théorie esthétique, le rapport analogique entre le langage de l'art et le langage des mots trouve donc sa vérité dans une méditation sur les pouvoirs révélateurs et rédempteurs de la parole.

⁷ Rosenzweig écrit à propos des différentes parties de *l'Étoile* : « Chaque étoile doit être écrite dans une langue propre, hébreu, latin, allemand » (ROSENZWEIG 2002 : 124).

Bibliographie

BATNITZKY, Leora (2000), *Idolatry and Representation: The Philosophy of Franz Rosenzweig Reconsidered*, Princeton University Press, Princeton, NJ.

BLOND, Louis (2010), «Franz Rosenzweig: Homelessness in Time», in *New German Critique*, n. 111, pp. 27-58.

BUBNER, Rüdiger, HINDRICHS, Gunnar (2007), éd., *Von der Logik zur Sprache. Stuttgarter Hegel-Kongreß*, Klett-Cotta, Stuttgart.

COHEN, Hermann (1995), *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums*, Wiesbaden, Fourier (*Religion de la raison – tirée des sources du judaïsme*, trad. par Marc B. de Launay, Anne Lagny, PUF, Paris 1994).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1970), *Werke XIV : Vorlesungen über die Ästhetik II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (*Cours d'esthétique*, vol. II, trad. par Jean-Pierre Lefebvre, Veronika von Schenck, Aubier, Paris 1996).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1970), *Werke XV : Vorlesungen über die Ästhetik III*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (*Cours d'esthétique*, vol. III, trad. par Jean-Pierre Lefebvre, Veronika von Schenck, Aubier, Paris 1997).

KANT, Immanuel (1974), *Werkausgabe X : Kritik der Urteilkraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt am Main (*Œuvres philosophiques. II : Des Prolegomènes aux écrits de 1791*, édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié, Gallimard, Paris 1985).

LINDORFER, Bettina, NAGUSCHEWSKI, Dirk (2002), éd., *Hegel: Zur Sprache. Beiträge zur Geschichte des europäischen Sprachdenkens*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

MOSÈS, Stéphane (1982), *L'esthétique de Rosenzweig*, in MONGIN, Olivier, ROLLAND, Jacques, DERCZANSKI, Alexandre, éd., *Franz Rosenzweig, Les Cahiers de la nuit surveillée*, 1, Verdier, Lagrasse.

MOSÈS, Stéphane (2016), *Système et Révélation. La philosophie de Franz Rosenzweig*, Verdier/Poche, Paris.

ROSENZWEIG Franz (1979), *Der Mensch und sein Werk: Gesammelte Schriften, I: Briefe und Tagebücher*. 2 Bände. Herausgegeben von R. Rosenzweig und E. Rosenzweig-Scheinmann unter Mitwirkung von B. Casper, La Haye, M. Nijhoff.

ROSENZWEIG, Franz (1982), « Das neue Denken », *Der Mensch und sein Werk: Gesammelte Schriften, III : Zweistromland*, hrsg. von Reinhold und Annemarie Mayer (*Foi et savoir : autour de L'Étoile de la Rédemption*, trad. Bensussan Gérard, Crépon Marc, de Launay Marc, Vrin, Paris 2001).

ROSENZWEIG, Franz (2002), *Die "Gritli"-Briefe: Briefe an Margrit Rosenstock-Huessy*, Bilam-Verlag, Tübingen.

ROSENZWEIG, Franz (1976), *Der Mensch und sein Werk: Gesammelte Schriften, II : Der Stern der Erlösung*, La Haye, M. Nijhoff (*L'Étoile de la Rédemption*, trad. par Derczanski Alexandre, Schlegel Jean-Louis, Seuil, Paris 2003).

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (1985), *Ausgewählte Schriften, Band 4 : 1807-1834*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (*Le système de l'idéalisme transcendantal*, trad. par Dubois Christian, Peeters, Louvain 1978).

SURBER, Jere O'Neill (2006), éd., *Hegel and Language*, State University of New York Press, Albany.