Georg Lukács

# *La spécificité de la sphère esthétique.*

*Neuvième Chapitre :*
Problèmes de la mimésis V,
la mission défétichisante de l'art.

Traduction de Jean-Pierre Morbois

GEORG LUKÁCS : PROBLÈMES DE LA MIMÉSIS V
LA MISSION DÉFÉTICHISANTE DE L'ART.

Ce texte est le neuvième chapitre de l'ouvrage de Georg Lukács : *Die Eigenart des Ästhetischen.*

Il occupe les pages 696 à 777 du tome I, 11ème volume des *Georg Lukács Werke*, Luchterhand, Neuwied & Berlin, 1963, ainsi que les pages 660 à 739 du tome I de l'édition Aufbau-Verlag, Berlin & Weimar, DDR, 1981.

Les citations sont, autant que possible, données et référencées selon les éditions françaises existantes. À défaut d'édition française, les traductions des textes allemands sont du traducteur. De même, lorsque le texte original des citations est en anglais ou en italien, c'est à celui-ci que l'on s'est référé pour en donner une traduction en français.

Le traducteur a enrichi le texte de nombreuses notes de bas de page, pour expliciter certains termes, ou signaler des problèmes de traduction. Chaque nouveau nom propre rencontré fait l'objet d'une note situant le personnage, ne serait-ce que par ses dates de naissance et de décès. Ces notes pourront paraître superflues à nombre de nos lecteurs, notamment lorsqu'elles concernent des personnes bien connues, mais elles peuvent constituer pour d'autres un rappel utile.

Les expressions en français dans le texte sont *en italique* et marquées d'une *.

# *Neuvième chapitre.*
# Problèmes de la mimésis V.
# La mission défétichisante de l'art.

Dans *Le Capital*, Marx a décrit de manière exacte le processus du fétichisme de la marchandise, issu des tendances d'évolution sociales nécessaires et des structures sociales qu'elles produisent : « Ce qu'il y a de mystérieux dans la forme-marchandise consiste donc simplement en ceci qu'elle renvoie aux hommes l'image des caractères sociaux de leur propre travail comme des caractères objectifs des produits du travail eux-mêmes, comme des qualités sociales que ces choses posséderaient par nature : elle leur renvoie ainsi l'image du rapport social des producteurs au travail global, comme un rapport social existant en dehors d'eux, entre des objets. C'est ce quiproquo qui fait que les produits du travail deviennent des marchandises, des choses sensibles supra-sensibles, des choses sociales… C'est seulement le rapport social déterminé des hommes eux-mêmes qui prend ici pour eux la forme phantasmagorique d'un rapport entre choses. » [1] Ce qui en l'occurrence est décisif pour notre propos, c'est que la connaissance défétichisante reconvertit ce qui se présente en apparence comme une chose en ce qu'il est en soi : en une relation entre les hommes. Le mouvement qui est réalisé là, et qui rétablit dans ses droits le véritable état de fait est donc double : d'un côté, il démasque une apparence trompeuse qui, bien qu'elle soit nécessairement issue de causes sociales, – ici en raison d'une économie hautement

[1] Karl Marx, *Le Capital*, Livre I, édition Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Quadrige PUF, 2009, pp. 82-83.

développée, dans d'autres cas en raison de son arriération – déforme cependant la vraie nature de la réalité. Deuxièmement, cette rectification permet en même temps de sauver le rôle de l'homme dans l'histoire. L'apparence a rabaissé l'importance de l'homme : « Leur mouvement social propre a pour les échangistes la forme d'un mouvement de choses qu'ils ne contrôlent pas, mais dont ils subissent au contraire le contrôle. » [2] La vérité transforme les choses apparemment existantes et dominantes en relations des hommes entre eux, qui – dans certains cas – peuvent être en mesure de les contrôler et de les dominer ; pourtant, même si ce n'est pas possible, un « destin » qui semble résulter de la nature des choses apparaît comme un produit de l'évolution de l'humanité, et donc, de ce point de vue, comme un destin produit par les hommes eux-mêmes. Pour la connaissance scientifique, les deux moments de ce mouvement de pensée dans le reflet de la réalité sont pareillement importants ; si l'un des deux pouvait, en tant qu'universel et fondamental, revendiquer une suprématie, ce serait le premier.

Pour l'art, la situation qui se crée est quelque peu différente. Le premier moment conserve certes son caractère fondamental, car sans une certaine compréhension de cet état de fait fondamental, toutes les conséquences reposeraient sur du vent. L'importance décisive, dans le reflet esthétique, c'est pourtant au deuxième moment qu'elle revient. Car le cœur de son mouvement de reproduction dans la réflexion de la réalité et toujours constitué par la compréhension de l'homme, de l'universel de l'humanité, [3] par la revendication des droits de

---

[2] Ibidem p. 86.

[3] Lukács évoque ici l'universel de l'humanité [*Menschheitlich*], qui se construit historiquement et fait progressivement l'objet d'une prise de conscience, en opposition à la conception idéaliste d'un « éternel humain » [*allgemein Menschlich*]. NdT.

l'homme dans la société comme dans la nature. Ce mouvement peut se limiter à la simple reproduction de la réalité ; mais même dans ce cas, le *quoi* et le *comment* de la reproduction représentent une prise de position dans cette direction ; cette prise de position peut naturellement se transformer ouvertement en une prise de parti, et elle le fait très souvent, justement dans les œuvres d'art les plus éminentes. M. Arnold a donc tout à fait raison quand il dit que la poésie est au fond une « critique de la vie ». [4] Selon le type d'art, la période, la nation et la classe sociale, cette critique a différents contenus et différents modes d'expression. Mais si l'on veut résumer ce qu'il y a là de plus général, on en arrive alors à cette revendication des droits de l'homme que nous venons de citer. De ce point de vue, la découverte de Marx a une énorme importance pour la théorie de l'art. Presque tous les artistes importants de 19ème et du 20ème siècle se sont confrontés à ce problème ; assurément – ce qui est une fois encore significatif du rapport de la théorie et de l'art – presque toujours sans connaître le moins du monde la première tendance de Marx, celle du dévoilement, et en prenant la deuxième principalement de manière spontanée dans ses conséquences humaines. Il n'y a rien de surprenant à cela ; l'art suit ici simplement le cours normal de la vie. Marx dit même de la connaissance scientifique de ce phénomène : « La réflexion sur les formes de l'existence humaine, et donc aussi l'analyse scientifique de ces formes, emprunte de toute façon une voie opposée à celle du développement réel. Elle commence *post festum* et, du coup, part des résultats achevés du processus de développement. » [5]

---

[4] Matthew Arnold (1822-1888), poète et critique anglais. *Essays in Criticism, second series,* Londres, MacMillan & Co, 1913, p. 143.

[5] Karl Marx, *Le Capital*, Livre I, op. cit., p. 86.

Balzac et (en ce qui concerne certains domaines de vie) Tolstoï, font partie de ceux, peu nombreux, chez qui cette tendance imprègne toute leur œuvre. La lutte pour l'intégrité de l'homme, contre tout semblant ou toute manifestation de sa déformation constitue – comme bien sûr aussi chez d'autres artistes importants – le contenu essentiel de leurs œuvres. Ce n'est que lorsque, comme pour des parties non négligeables de l'art bourgeois tardif de la période impérialiste, se produit une capitulation devant le fétichisme, que l'art doit renoncer à son contenu principal, à ce combat pour l'intégrité de l'homme, à la critique de la vie de ce point de vue. La prise de position à l'égard du fétichisme, – peu importe si celui-ci est reconnu comme tel – va être la ligne de partage entre pratique progressiste de l'art et pratique réactionnaire. Il est caractéristique que T. S. Eliot, au sujet de la définition de la poésie par Arnold citée à l'instant, dise la chose suivante : « Si nous pensons la vie comme un tout… du haut en bas, est-ce que ce que nous pouvons en dire, en fin de compte, de cet affreux mystère, peut encore être appelé *critique*. » [6] Le problème crucial de cette capitulation consiste en ce qu'elle en reste à l'immédiateté des formes de vie fétichisées et, même si leur inhumanité est pleinement évidente, qu'elle ne se tourne pas suffisamment vers l'essence pour mettre en lumière les véritables corrélations, mais accepte au contraire sans résister, comme vérité ultime, l'aspect superficiel fétichisé. Ce comportement peut s'exprimer sous les formes subjectives de réaction les plus diverses ; pourtant, que s'y expriment du nihilisme, du cynisme, du désespoir, de la peur, de la mystification, de l'autosatisfaction etc. n'a qu'une importance secondaire pour la question qui est ici décisive :

---

[6] Thomas Stearns Eliot (1888-1965), poète, dramaturge américain naturalisé britannique. Prix Nobel de littérature 1948. *The Use of Poetry* [l'utilité de la poésie] Londres, Faber & Faber LTD, 1934, p. 111.

ce qui est important, c'est de savoir si dans le cas donné, l'orientation du mouvement dans les tentatives de reflet de la réalité est défétichisante, ou si elle perpétue de manière pseudo-artistique ce qui est fétichisé dans la société. [7]

Cette possibilité de l'appliquer au reflet esthétique montre déjà que l'identification de la fétichisation par Marx a une importance universelle. Il a exposé en détail l'universalité du fétichisme de la marchandise, y compris pour toutes les formes phénoménales de la société capitaliste. Nous n'avons pas besoin ici d'aborder de plus près cette application globale de l'idée de fétichisme ; ni le fait que Marx ait strictement délimité le domaine sociohistorique de validité du fétichisme de la marchandise et indiqué clairement dans cette perspective le caractère non-fétichisé de l'exploitation féodale. Malgré cela, il serait faux – surtout du point de vue de nos recherches – de limiter le phénomène générale de la fétichisation à l'économie du commerce capitaliste. Bien que Marx dans *Le Capital* n'ait traité que cette question, certes dans son universalité, il indique sans aucune équivoque qu'il s'agit d'une particularité du reflet de la réalité sociale dont la présence économique et idéologique marquante dans le capitalisme ne constitue pas une rupture de son action tout au long de l'histoire de l'humanité. De ce point de vue, il est très intéressant que Marx en vienne à parler, justement dans le chapitre du fétichisme, de la parenté de ce genre de déformation de la réalité avec les représentations religieuses. Après avoir constaté la corrélation de leurs stades primitifs avec leur conditionnement par « un bas niveau de

[7] Sur le double sens de l'immédiateté évoqué ici, voir mon échange de lettres avec Anna Seghers (1900-1983) dans : *Problèmes du réalisme*, trad. Claude Prévost et Jean Guégan, Paris, L'Arche, 1975, pp. 274-306, ainsi que les deux premiers chapitres de mon livre : *La signification présente du réalisme critique*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960.

développement des forces productives du travail auquel correspond l'inhibition des rapports humains dans le procès matériel de reproduction de leur existence, donc dans leurs rapports entre eux et à l'égard de la nature », [8] il fournit une analyse de ces modes de comportement dans leur ensemble, et des conditions sociales de leur dépérissement. Dans ce cas, des idéologies primitives (précapitalistes) et des idéologies du capitalisme développé vont donc, d'un certain point de vue fondé sur la nature des choses, en tant que phénomènes analogues malgré toute leur différence, accéder à une synthèse unitaire de leur genèse et de leur disparition historique.

C'est pourquoi nous pensons procéder dans l'esprit de la méthode marxiste quand, dans la suite, nous élaborons des synthèses analogues en ce qui concerne des ensembles complexes de catégories de la vision du monde des hommes comme des problèmes de leur fétichisation et défétichisation et mentionnons surtout la tendance spontanée, rarement consciente, du reflet esthétique de la réalité, à dissoudre les fétiches ou ensembles complexes de fétiches, qui surgissent au cours de l'évolution de l'humanité et sont à l'œuvre aussi bien dans la pratique du quotidien qu'en science et en philosophie, à restituer aux relations objectives véritable la place qui leur convient dans l'image du monde des hommes et par là de restaurer au plan de la conception du monde l'importance de l'homme rabaissé par suite de ces déformations. Ainsi, le concept de fétichisation acquiert dans le cadre de ces considérations une plus grande ampleur : elle signifie que – pour des raisons sociohistoriques à chaque fois différentes – se trouvent intégrées aux représentations générales des formes objectives devenues autonomes, qui ne le sont pas réellement, ni en elles-mêmes, ni en rapport aux

---

[8] Karl Marx, *Le Capital*, Livre I, op. cit., p. 91.

hommes. Naturellement, nous n'avons pas affaire ici à tout cet ensemble complexe ; cela engloberait en effet de grandes parties de l'histoire de la science, de la philosophie, de la pensée du quotidien, et sortirait ainsi du cadre de cette recherche. Nous nous fixons ici une tâche beaucoup plus modeste : nous allons tenter de montrer qu'il y a dans l'art authentique une tendance inhérente à la défétichisation – au sens indiqué ci-dessus – à laquelle il ne doit pas renoncer sous peine d'autodissolution. La seule chose en l'occurrence qui peut être importante, c'est la démonstration de cette tendance principale, de sorte qu'il suffit de mettre en évidence le fait et les effets de leur validité esthétique pour quelques ensembles complexes essentiels qui déterminent de manière décisive les relations de l'homme à son environnement.

## 1. L'environnement naturel de l'homme (espace et temps).

L'art représente donc l'environnement « naturel » de l'homme dans ses relations « naturelles » avec lui. Le mot *naturel* devait ici être placé entre guillemets, car il est clair que cette fonction de l'art peut, et elle le fait souvent, le faire entrer en conflit avec les habitudes, représentations etc. de la vie quotidienne, que de telles oppositions peuvent de la même façon apparaître à l'égard de la science et de la philosophie. Si donc le concept de naturalité employé ici prenait la signification d'une coïncidence avec un quelconque idéal, cela reviendrait à une rechute de l'esthétique dans le platonisme, il y naîtrait une détermination de forme que déjà Aristote avait réfutée de manière convaincante dans la polémique contre la doctrine platonicienne. Le naturel – sans guillemets – doit donc prendre une signification qui soit à même de la préserver efficacement de telles confusions et équivoque. Nous avons déjà, lors du traitement de la réalité

quotidienne, parlé du matérialisme spontané de l'homme qui y vit. Nous avons à ce propos souligné que cela n'implique encore aucune généralisation du point de vue de la vision du monde. La seule chose qui s'y exprime, c'est cette nécessité élémentaire de la pratique quotidienne, pour l'homme, de devoir apprendre à distinguer aussi exactement que possible ce qui n'existe que dans ses représentations, et ce qui existe indépendamment de sa conscience, afin de pouvoir s'affirmer et agir avec succès dans son environnement, et même ne pas être anéanti en lui et par lui.

Cela ne concerne naturellement que la vie quotidienne au sens le plus strict. Dès que l'on réalise des généralisations, que l'on recherche des causes plus lointaines ou plus profondes, que l'on s'interroge sur le sens de la vie et du destin de l'homme, ce matérialisme spontané du quotidien ne peut plus fonctionner, et aux tentatives conscientes de résolution de ces problèmes est conférée une existence réelle qui apparaît aux hommes du quotidien être tout aussi solidement fondée que celle du monde extérieur objectif. Comment de telles représentations deviennent croyance, dure comme fer, en une réalité concrète, se nimbent même de la gloire d'une transcendance mystique, nous l'avons partiellement abordé lors du traitement de l'ère magique, et nous nous en occuperons partiellement dans le dernier chapitre. [9] Alors, il est clair que tout artiste est fils de son époque, de sa classe sociale, de sa nation, et c'est pourquoi il ne peut prendre position sur cet ensemble complexe de questions en les résolvant de manière critique que dans des cas tout à fait exceptionnels. Nous n'entendons en aucune façon par là que l'art prend une position philosophiquement matérialiste. Il s'agit simplement de ce que – dans les limites de ce qui est à

[9] Chap. XVI, *Le combat de libération de l'art*. NdT.

chaque fois possible au plan sociohistorique – dans la pratique artistique authentique vient à s'exprimer une tendance spontanée à la défétichisation, qui vise à ne reconnaître que le véritable monde extérieur, existant objectivement, et à dissoudre les représentations qui y sont projetées de manière fétichiste, à les montrer dans leur réalité. D'un autre côté, il s'agit de ce que le mode de représentation simple, mais artistiquement conséquent – sans le vouloir, et même le plus souvent à l'encontre de la volonté consciente qui lui est sous-jacente – a tendance à projeter tout ce qui est figuré sur un plan terrestre et à transformer toute transcendance en une immanence humaine. Déjà dans l'antiquité, les épopées homériques ont été critiquées par certains penseurs en raison de cette caractéristique qui était la leur. Mais même quand on pense à Dante, à la peinture italienne du quatorzième ou du quinzième siècle (même à Simone Martini ou Fra Angelico), [10] on peut voir clairement cette tendance de l'art à humaniser, à projeter le ciel sur la terre. Bien que les philosophes présocratiques aient souvent pris position contre la représentation des dieux en poésie, il est clair que cette tendance anthropomorphisante que Xénophane [11] a critiquée de la façon la plus radicale, se manifeste précisément dans leurs œuvres et dans celles des arts plastiques de cette époque avec une grande densité et une grande expressivité.

Tout aussi important que le matérialisme spontané de l'art est son caractère dialectique spontané. Pour le comprendre, il faut à nouveau partir de la vie quotidienne. Nous l'avons vu : Nous avons là une situation où, encore plus résolument si c'est possible, comme Engels l'a dit à l'occasion, les hommes ont sans cesse pensé dialectiquement sans le savoir, de la

---

[10] **Simone Martini** (1284-1344), **Fra Angelico** (1400-1455), peintres. NdT.

[11] **Xénophane** [Ξενοφάνης] de Colophon (vers -570 - vers -475), philosophe présocratique grec, NdT.

même façon que le Monsieur Jourdain de Molière a parlé en prose tout au long de sa vie sans en être conscient. Là aussi, la pratique artistique n'est pas plus la simple continuation de celle de la vie quotidienne que dans le cas analysé à l'instant. De manière purement pratique, tout particulièrement quand il est confronté à une réalité qui lui est inconnue, l'homme de la vie quotidienne applique souvent spontanément la dialectique, même dans des cas où la science de son époque est prisonnière de préjugés métaphysiques. Cette spontanéité trouve assurément elle-aussi ses limites puisqu'elle en reste à une exploitation pratique des états de fait dialectiques, et en même temps accepte souvent sur le même objet les théories communément admises de la pensée métaphysique. (Pensons aux innombrables exemples que cite Darwin sur la transformation des plantes et des espèces animales tirée de la pratique des cultivateurs et éleveurs, dont la très grande majorité n'a jamais pensé à tirer de quelconques conclusions théoriques générales des résultats qu'ils avaient eux-mêmes obtenus.) Ces limites de la pensée du quotidien sont d'autant plus solides que d'une part, dans certaines circonstances, la prévalence du mode de pensée métaphysique dans certaines sciences peut – certes de façon purement éphémère – servir le progrès ; et que d'autre part – Engels le mentionne en ce qui concerne la philosophie – cette façon de considérer les choses est à l'origine de déformations essentielles de l'objectivité véritable, des véritables corrélations : « Mais cette méthode », dit-il, « nous a également légué l'habitude d'appréhender les objets et les processus naturels dans leur isolement, en dehors de la grande connexion d'ensemble, par conséquent non dans leur mouvement, mais dans leur repos ; comme des éléments non essentiellement variables, mais fixes ; non dans leur vie, mais dans leur mort. » [12]

[12] Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, Paris, Éditions Sociales, 1963, p. 53.

La pratique de l'art suit là une ligne d'attaque univoque, qui est dirigée contre ce genre de conception du monde et de l'environnement de l'homme. La « naturalité » naïve de la vie quotidienne, qui perçoit spontanément les choses dans leur contexte et leur dynamique, se développe même là en une « vision du monde » dont le contenu est précisément le sauvetage de ces corrélations et de cette dynamique. Les fétichisations socialement conditionnées ont beau imprégner fortement le quotidien lui-même, la pratique de l'art (pas forcément la vision du monde consciente des artistes) combat par ses propres moyens ces tendances qui menacent de schématiser et ainsi de figer l'environnement sensible et humain de l'homme. Si nous appelons *dialectique spontanée* cette spécificité de l'art, le mot *spontané* doit être tout particulièrement souligné. Il s'agit en effet là, expressément, du simple sens du reflet esthétique proprement dit. En dépit d'un processus de conscientisation qui a duré des millénaires, d'Héraclite à Lénine, la dialectique subjective, en tant que reflet mental approché de la réalité objective, ne s'est imposée que très partiellement en philosophie ainsi que dans la méthodologie concrète des sciences ; mais certes plus souvent qu'on ne le croit habituellement sur des questions concrètes de certaines sciences. Mais comme ce dernier cas se produit la plupart du temps dans une certaine spontanéité dictée par la dynamique de la matière, les conséquences, y compris celles de réalisations de haut niveau méthodologique, restent inconnues ou incomprises, y compris dans les domaines les plus proches, et ne peuvent donc que rarement prendre consciemment le chemin de l'universalisation. La structure de la pensée du quotidien se répète donc, d'une certaine façon, en science. La spontanéité de la dialectique transposée en pratique a pourtant pour la sphère de l'art une autre signification. Précisément parce qu'il ne s'agit pas là de

transformer la dialectique objective de la réalité en une dialectique subjective des concepts, des jugements, et des raisonnements, mais « simplement » de reproduire celle-ci aussi fidèlement et complètement que possible, (même si le moyen du reflet est le langage), la dialectique recherchée de l'objectivité, des corrélations, etc. n'est pas tant une méthode que plutôt un résultat de l'effort d'un reflet de la réalité conforme à la vérité. C'est précisément pour cela que l'art, avec sa compréhension naïve, peut aller dans la dissolution de données figées, fétichisées de la vie bien plus loin, bien plus radicalement que la science ou la philosophie de son temps. L'enfant dans le conte d'Andersen [13] qui s'écrie, naïvement surpris, « le roi est nu ! » est de ce point de vue un symbole de cette façon de faire. Il est en l'occurrence naturellement possible que ce regard de l'art qui dévoile spontanément et brise les fétiches installe comme valeur positive ce qui d'habitude n'était perçu en rien par le mode d'approche du quotidien, aveuglé par la fétichisation, ou même comme vu comme négatif.

La manifestation la plus évidente de ces fétichisations est surtout la séparation entre espace et temps qui a pris de l'importance dans l'évolution la plus récente des idées. Sans que nous puissions aborder ici l'histoire du problème, remarquons toutefois que cette séparation métaphysique, fétichisante, entre espace et temps a surtout pris une position dominante depuis l'*esthétique transcendantale* dans la *Critique de la raison pure*, de Kant. [14] Le caractère fétichisant de cette séparation atteint une rigidité qui se transforme directement en du mysticisme depuis que Bergson, [15] au

---

[13] *Les habits neufs de l'Empereur*. NdT.

[14] Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. Jules Barni, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, *Esthétique transcendantale*, pp. 79-105. NdT.

[15] Henri **Bergson** (1859-1941), philosophe français.

dernier tournant du siècle, a changé par un jugement de valeur les termes artificiellement séparés en des forces cosmiques opposées. Pour notre questionnement, les détails et les variations de ce mythe fétichiste sont indifférents ; peu importe si chez Heidegger, Klages, et d'autres, le temps apparaisse comme Ormuzd et l'espace comme Ahriman, ou que chez Möller van den Bruck et Hermann Broch, cette opposition soit renversée. [16] Il faut seulement constater que de telles conceptions ont aussi pénétré la pensée du quotidien ainsi que l'art prétendument avant-gardiste. C'est en tant que tendance vitale de ce genre que cette séparation mérite d'être étudiée.

Remarquons de plus que ni dans la vie, ni dans la pensée philosophique, cette tendance n'est jamais parvenue à une hégémonie totale. Il est vrai qu'après Kant, Schopenhauer [17] a fétichisé cette séparation bien au-delà de son maître, mais la philosophie hégélienne a énergiquement pris position contre elle. Il est caractéristique de sa position que la question du temps et de l'espace dans son ensemble ne soit pas traitée comme un problème gnoséologique général – chez Kant, cela constitue l'introduction à la théorie de la connaissance – mais la partie générale de la philosophie de la nature. Il est évidemment impossible, ne serait-ce qu'allusivement, de restituer ici les raisonnements de Hegel. La seule chose importante pour nous est que son thème de fond est l'unité dialectiquement contradictoire de l'espace et du temps, et que

---

[16] Martin **Heidegger** (1889-1976), philosophe allemand.
Ludwig **Klages**, (1872-1956), philosophe de la nature allemand, psychologue et graphologue.
Arthur **Möller van den Bruck**, (1876 1925) historien et écrivain allemand.
Hermann **Broch** (1886-1951), romancier, dramaturge et essayiste autrichien
**Ormuzd** (Ahoura Mazda) et **Ahriman**, figures de la mythologie persane, dieux antagonistes de la Lumière et de l'Ombre. NdT.

[17] Arthur **Schopenhauer** (1788-1860), philosophe allemand.

cette unité ne peut pas arriver à s'exercer dans une séparation abstraite de la réalité (comme *a priori* subjectif formel), mais au contraire seulement dans une liaison indissociable avec la matière et le mouvement, qui ne sont pas non plus dissociables entre eux. Hegel dit : « que la matière est le concret pour le temps et l'espace. Mais ceux-ci doivent, en raison de leur abstraction, nous arriver ici en premier ; et ensuite, il faut voir que la matière est sa vérité. De même qu'il n'y a pas de mouvement sans matière, il n'y a pas non plus de matière sans mouvement. Le mouvement est le processus, le passage du temps dans l'espace et inversement : la matière en revanche est la relation de l'espace et du temps ; en tant qu'identité au repos. » [18] Cette connexion indissociable de l'espace et du temps est dialectique. On reconnaît naturellement là complétement la possibilité, résultant de la nature de la chose, d'un traitement scientifique séparé des problèmes d'espace et de temps. C'est ainsi que Hegel lui-même souligne que la géométrie est un cas de ce genre, insistant en même temps sur le fait qu'« à la *science de l'espace*, la *géométrie*, n'est pas opposée une *science du temps* correspondante », [19] tandis que Kant, développant de manière conséquente sa séparation fétichisante, déduit le nombre (et ainsi l'arithmétique) du temps isolé. [20]

On peut là toucher du doigt la convergence naturelle de la dialectique spontanée et de celle qui est philosophiquement consciente. Sans aller plus loin, il est en effet clair que la pratique quotidienne et de ce fait aussi la pensée du quotidien qui lui reste étroitement liée se trouvent dans un monde de la matière en mouvement, de choses en mouvement, et sans y réfléchir tout particulièrement, admettent leurs connexions

---

[18] Hegel, *Enzyklopädie*, § 261, complément.
[19] Ibidem § 259.
[20] Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, op cit., p. 90 ss.

comme allant de soi, comme évidentes, sans aller plus loin. Cela peut se prouver aisément par les faits les plus simples de la vie quotidienne. Prenons comme exemple un processus de ce genre clairement décrit par Marx : « Si l'on observe le sort d'un quantum de matière première, par exemple de chiffons dans une manufacture de papier ou de fil métallique dans une manufacture d'aiguilles, on voit que ce quantum parcourt, entre les mains des différents travailleurs partiels, toute une séquence chronologique de phases de production qui l'amènent à sa figure finale. En revanche, si l'on considère l'atelier en tant que mécanisme global, la matière première se trouve en même temps dans toutes ses phases de production à la fois. Avec une partie de ses nombreuses mains armées d'instruments, le travailleur global, constitué par la combinaison des travailleurs de détail, tire le fil dans le même temps qu'il l'étire avec d'autres mains et d'autres outils, le coupe avec d'autres, l'affûte, etc. De leur postposition chronologique, les différentes phases du procès sont passées à une juxtaposition spatiale. D'où une livraison de davantage de marchandises finies dans le même laps de temps. » [21] On le voit : le but de cet exposé n'est pas du tout de démontrer philosophiquement l'unité dialectique de l'espace et du temps, mais de montrer l'intensification de la production et de la productivité du travail par la division du travail dans la manufacture. Pourtant, avec la restitution dans la pensée et l'analyse exactes de ce processus naît de soi-même l'image de cette corrélation dialectique de l'espace et du temps que Hegel a philosophiquement analysée. Et il va de soi que pour chaque participant à ce procès de travail, cet état de fait va tout autant être, spontanément, à la base de son action habituelle, même s'il n'est pas à même et ne ressent pas du tout le besoin d'aller aussi loin que Marx l'a fait dans la clarification conceptuelle.

[21] Karl Marx, *Le Capital*, Livre I, op. cit., p. 387-388.

Cette existence simultanée constante de l'espace et du temps, l'habitude – même si c'est rarement rendu conscient – d'un tel fondement pour l'être, le devenir, et l'agir, laissent derrière elles, naturellement, les empreintes les plus profondes dans la vie émotionnelle des hommes. Sans la moindre conscience, encore une fois, des états de fait et des relations réciproques les plus fondamentaux, cette corrélation imprègne également la réflexion sur les phénomènes de la vie et incite les hommes à élargir leurs conceptions de l'espace et du temps, à leur conférer un sens plus élargi, sans pour autant devoir faire violence à ce qu'il y avait en eux d'essentiel et de vrai. C'est ainsi que déjà, dans les locutions usuelles du quotidien et dans la terminologie des sciences sociales, apparaissent des reflets d'états de fait importants de la vie, que l'on pourrait –à notre avis – désigner le mieux par les expressions *quasi-espace* et *quasi-temps*. Qu'il nous soit permis d'évoquer ici une situation de ce genre dans une citation de Marx : « Le temps est l'espace du développement humain. Un homme qui ne dispose d'aucun loisir, dont la vie tout entière, en dehors des simples interruptions purement physiques pour le sommeil, les repas, etc., est accaparée par son travail pour le capitaliste, est moins qu'une bête de somme. C'est une simple machine à produire de la richesse pour autrui, écrasée physiquement et abrutie intellectuellement. » [22] Le mot *espace* n'est-il ici qu'une simple métaphore ? Il est certainement bien davantage. Car l'expression globale, certes imagée elle-aussi, d'« *espace* du développement humain » concerne les déterminations objectives les plus essentielles du temps, certes pas du temps tel qu'il est en soi, artificiellement isolé, mais tel que cet en-soi, rapporté au monde des hommes exerce son action. Il n'y a

[22] Karl Marx, *Salaire, Prix et Profit*, in *Travail salarié et Capital suivi de …* Paris, Éditions Sociales, 1962, p. 103. Pour rendre le mot *Raum*, nous avons remplacé *champ* par *espace*.

par là aucune subjectivation du concept de temps qui s'opère ; non seulement parce que l'en-soi demeure inaltéré par cet enrichissement, mais aussi parce que son complément et son extension réalisés de la sorte sont fondés sur un état de fait de la vie. Il s'agit simplement de ce que le concept de mouvement de la matière, de l'importance duquel nous venons à l'instant, chez Hegel, de prendre connaissance pour la juste connaissance de la nature objective de l'espace et du temps, connaît objectivement une extension dans son contenu lorsqu'il est appliqué à l'homme social, car le mouvement de la matière qui s'effectue dans la société présente des caractéristiques beaucoup plus complexes que par exemple celui qui se produit en physique. De telles complications ne changent pas la nature de l'en-soi. Mais il est malgré cela nécessaire et justifié de les prendre en considération dans l'exposé des rapports sociaux humains. Il est important dans ce cas de souligner l'objectivité. Car la vie sociale produit aussi, sans cesse et avec nécessité, des reflets subjectifs des relations entre espace et temps, qui déjà ne concernent plus ou pas totalement le véritable en-soi, dont la vérité ne peut plus que résider dans sa nécessité humaine, sa nécessité subjective. Il faut ici, dans des cas concrets, qu'ait lieu une distinction critique précise, car sur le terrain de la subjectivité – certes socialement conditionnée – une tendance à la fétichisation est tout autant possible qu'une tendance à la défétichisation. Cette vaste gamme des différences doit être soigneusement prise en considération, si nous voulons passer dans le domaine de l'esthétique et examiner la signification de catégories comme le quasi-temps et le quasi-espace quant au rôle qu'elles jouent dans le reflet de la réalité qui s'organise dans l'œuvre. Pendant la période où la séparation kantienne, fétichisante et métaphysique, de l'espace et du temps régnait sur la philosophie, la coutume était de répartir les arts selon ce

schéma en arts de l'espace et arts du temps. Il est inutile ici de polémiquer là-contre, il fallait seulement évoquer la question, car il pourrait sembler, à une observation superficielle, que l'importance que nous assignons au milieu homogène dans le processus de transformation en œuvre d'art du reflet esthétique de la réalité est quelque chose qui a à voir avec ce principe de systématisation des arts.

Certes, il est vrai que tout milieu homogène présente – en totalité ou principalement –soit un caractère spatial, soit un caractère temporel. Le processus de purification qu'il accomplit sur les perceptions immédiates de l'homme total de la réalité quotidienne [23] opère – directement et en premier lieu – dans cette direction. Nous avons cependant critiqué des représentants kantiens de conceptions de ce genre, comme Fiedler, [24] justement parce qu'ils en sont restés à cette immédiateté du milieu homogène, et ont fait se figer sa première immédiateté en un principe ultime. Si, polémiquant contre de telles conceptions, nous avons parlé d'un afflux de la totalité concrètement possible des contenus et des catégories dans le milieu homogène, nous ne pensions pas non plus, en dernier lieu, à cet élément ; à savoir que justement, l'homogénéité visuelle spatiale du milieu pictural, ou l'homogénéité auditive temporelle du milieu musical, par exemple, n'impliquent pas une opposition métaphysique rigide de la spatialité et de la temporalité, en ce sens que quand l'une d'elle est prise comme base de l'homogénéité, l'autre devrait par-là être totalement exclue de la sphère de la

---

[23] *Cf.* Nicolas Tertulian, *Georges Lukács, Étapes de sa pensée esthétique*, trad. Fernand Bloch, Paris, Le Sycomore, 1980, p. 140, sur la distinction entre l'« homme total » (« *der ganze Mensch* ») de la vie quotidienne et l'« homme dans sa plénitude » (« *der Mensch ganz* ») exprimé dans l'œuvre d'art, et p. 265 ss. sur le concept de « milieu homogène. » NdT.

[24] Konrad **Fiedler** (1841-1895), savant allemand, théoricien de l'art. NdT.

figuration. L'exigence essentielle à tous les arts qui ne se fondent pas sur des principes formels abstraits et sont donc davantage que des arts purement décoratifs, c'est de créer un « monde », c'est de fixer la réalité reflétée de telle sorte que les déterminations qui construisent et parachèvent l'œuvre deviennent une reproduction concrète et sensible, close et circulaire, de la totalité des déterminations objectives de la réalité. Naturellement, le milieu homogène de chacun des types d'art induit une sélection quantitative et qualitative qui exclut la reproduction de certaines déterminations, leur assigne des fonctions diverses. (Pensons à la différence de rôle du hasard entre le roman et le drame.) Cependant, d'un côté, cette possibilité du choix, de l'exclusion et de l'accentuation a dans tout type d'art un champ d'action concret différemment organisé et d'un autre côté, il y a certaines catégories sans lesquelles un « monde » ne pourrait absolument pas être figuré, et qui, de ce fait, en dépit de toute la diversité en accentuation, en fonction, en position hiérarchique, etc. ne peuvent être totalement exclues d'aucun milieu homogène. De cela fait également partie le caractère spatio-temporel de la réalité objective. C'est donc une contradiction dialectique féconde que chaque milieu homogène primairement et directement spatialement visuel doit intégrer un quasi-temps dans la totalité de son monde, de même qu'il n'y a pas de milieu temporel qui soit en mesure de construire son « monde » sans traces d'un quasi-espace.

Pour la peinture et la sculpture, Lessing a soulevé ce problème dans *Laocoon*. Il part en l'occurrence de la contradiction féconde des arts plastiques, à savoir qu'ils ne peuvent rendre « qu'un instant du mobile tableau de la nature » [25] Il y traite

[25] Gotthold Éphraïm Lessing (1729-1781), *Du Laocoon,* ou *Des limites respectives de la poésie et de la peinture* : trad. Charles Vanderbourg, Paris, Ch. Chapelet, an X, Ière partie, chap. 3, p. 22.

deux thèmes – qui correspondent à la tâche qu'il s'est fixée. Le premier est le refus du moment d'accomplissement comme objet de la représentation. Cette question extrêmement intéressante nous occupera encore dans d'autres contextes ; elle est aussi beaucoup plus générale que celle à laquelle nous avons maintenant affaire. (Goethe la traite comme objet de la poésie, et de manière caractéristique dans le même esprit que Lessing pour la sculpture.) Mais le deuxième thème est notre thème actuel. Lessing dit : « De plus, comme le moment unique auquel l'art est borné reçoit de lui une durée constante, ce moment ne doit rien exprimer de ce que nous concevons comme essentiellement transitoire. » [26] L'unité des termes opposés que réalisent la peinture et la sculpture dans leur création d'un monde est donc un dépassement de la temporalité, telle que dans le présent qui seul fait l'objet de la figuration, sa nature concrète reste conservée comme résultat du passé et point de départ de l'avenir.

Dans la pensée philosophique, ce problème a surgi chez les Éléates, dans les antinomies de Xénon, et Hegel y a vu, à juste titre, le début de la dialectique, du caractère contradictoire du mouvement. [27] Le problème n'a pris conceptuellement une tournure dialectique que lorsque Zénon l'a porté aux sommets de la philosophie, et l'histoire de la philosophie montre combien il a souvent été plus tard déformé et rabaissé en quelque chose de rigidement métaphysique. Mais même du point de vue de la visualité immédiate, la question n'est en rien aussi simple et évidente que notre pratique quotidienne se l'imagine le plus souvent. Comme on y a partout affaire à des objets en mouvement, comme on vit de seconde en seconde la transition du passé à l'avenir à travers le présent, on ne voit

---

[26] Ibidem p. 23.

[27] Hegel, *Leçons sur l'Histoire de la philosophie*, t. 1, *La philosophie grecque de Thalès à Anaxagore*, trad. P. Garniron, Paris, Vrin, 2019, p. 129 ss. NdT.

pas la contradiction de l'immédiateté visible de l'instant qui apparaît là. Dans des exposés antérieurs, à l'occasion du rejet ; dès le quotidien, de l'idée de reflet photographique, nous avons indiqué combien la plupart des photographies paraissaient étrangères, figées et sans vie, voire même irréelles, bien qu'elles soient – de même que les images qui se reflètent sur la rétine – des copies mécaniquement fidèles de l'instant considéré. Ceci est encore plus nettement visible si l'on pense à des photos instantanées de mouvements rapides, dont la majorité fait un effet complètement « impossible » et grotesque, bien qu'il n'y ait aucun doute possible sur la fidélité mécanique du reflet. C'est l'aspect directement sensible, l'aspect visuel, de la formule de Zénon : « La flèche qui vole est au repos. » [28]

Le caractère abstrait de l'immédiateté sensible, toujours et encore souligné par Hegel, se manifeste ici en ce que l'instant isolé, perçu visuellement de manière purement immédiate, n'est pas nécessairement en mesure, dans cette immédiateté visible et sensible qui est la sienne, de révéler ses déterminations objectives essentielles, sa genèse dans le passé, sa fonction génétique pour l'avenir, c'est-à-dire qu'il est fortuit que ces déterminations apparaissent visuellement ou non lors de sa manifestation immédiate ou restent cachées. Comme reproduction de la totalité du phénomène, cette fois de l'instant comme moment du mouvement, la photographie, malgré toute la fidélité et l'exactitude, fait précisément disparaître dans sa fixation les éléments objectifs décisifs. (La prétendue photographie artistique vise à sélectionner et à conserver ces instants – plus ou moins rares – dans lesquels ce mouvement devient sensiblement visible.) Si l'art plastique veut parvenir à un reflet de la réalité objective, il faut que

[28] Ibidem, p. 144. NdT.

dans l'instant visible représenté soit incluse la totalité de ces déterminations qui constituent le mouvement, c'est-à-dire qu'il faut que dans le milieu homogène de la visibilité pure soit trouvé un dépassement correspondant de la contradiction. Le mouvement doit donc recevoir une représentation dans laquelle son *d'où vient-il* et son *où va-t-il,* sans détruire le caractère momentané de l'instant seul susceptible d'être figuré, peuvent être directement ressentis, où leur qualité, leur direction et leur essence sont évoqués de manière sensible. Ce n'est que lorsque toutes ces déterminations affluent dans le milieu homogène de la visibilité et sont travaillées par lui pour en devenir des parties intégrantes organiques qu'il peut – après la suppression de la première immédiateté – créer cette deuxième immédiateté esthétique dans laquelle sont anéanties toutes les formes fétichisées du quotidien et de la pensée relatives au mouvement. Le fait que Lessing, dans la description de ce phénomène, ait travaillé avec les catégories gnoséologiques et psychologiques du 18ème siècle ne diminue pas son mérite d'avoir clarifié cette question ; même sa formule de l'« instant fécond » reste, aujourd'hui aussi, utilisable et éclairante. [29] La fécondité de l'instant représenté n'est en effet –à dire vrai tant pour le créateur que pour le récepteur – que l'aspect subjectif de la totalité des déterminations à atteindre objectivement dans l'œuvre. Mais comme notre analyse l'a montré, dans cette totalité des déterminations, la transposition du quasi-temps dans le milieu homogène de la visibilité pure joue un rôle non négligeable.

Ceci est l'aspect objectif de notre problème. Mais les arts plastiques montrent aussi un aspect subjectif, qui dépend si étroitement de la structure de l'œuvre, de sa fonction de

[29] « Plus nous regardons, plus il faut que nous puissions ajouter par la pensée à ce qui est offert à nos yeux ; plus notre pensée y ajoute, plus il faut que son illusion paraisse se réaliser. » Lessing, *Du Laocoon*, op. cit., p. 22.

guider l'évocation, que nous devons absolument lui consacrer ici quelques mots. Lessing aussi en vient à en parler quand il dit dans le passage cité plusieurs fois que les œuvres de l'art plastique ne sont pas seulement vues, mais contemplées longtemps, et plusieurs fois. Déjà l'expression *contemplées* introduit un élément de temporalité, tout au moins dans la réceptivité esthétiquement nécessaire. Le contemporain de Lessing, Hemsterhuis, analyse la nécessité physiologico-psychologique d'un tel mode de comportement réceptif impliquant la temporalité, pour les œuvres de l'art plastique. « Vous savez, Monsieur » écrit-il dans sa *Lettre sur la sculpture*, « par l'application des lois de l'optique à la structure de notre œil, que dans un seul moment nous n'avons une idée distincte que presque d'un seul point visible, qui se peint clairement sur la rétine : si donc je veux avoir une idée distincte de tout un objet, il faut que je promène l'axe de l'œil le long des contours de cet objet, afin que tous les points qui composent ce contour viennent se peindre successivement sur le fond de l'œil avec toute la clarté requise ; ensuite l'âme fait la liaison de tous ces points élémentaires, et acquiert à la fin l'idée de tout le contour. Or, il est certain que cette liaison est un acte ou l'âme emploie du temps, et d'autant plus de temps que l'œil sera moins exercé à parcourir les objets. » [30] Que Hemsterhuis décrive le processus de façon quelque peu simplifiée (dans une certaine mesure géométrique), qu'il n'admette une synthèse qu'à la conclusion et néglige la synthétisation permanente pendant la vue etc. ne change rien au fait qu'il a décrit là le phénomène fondamental dont parle Lessing de manière juste, selon sa nature profonde.

Mais longtemps avant les deux, Léonard de Vinci, certes du point de vue du créateur et pas du récepteur, s'était déjà

[30] François Hemsterhuis (1721-1790), écrivain et philosophe néerlandais. *Œuvres philosophiques*, Paris, L. Haussmann, 1809, tome 1, pp. 11-12.

occupé de ce problème. Il enseigne « à l'apprenti peintre » la chose suivante : « Nous savons clairement que la vue est l'une des opérations les plus rapides qui soit, et qui voit en un point une infinité de formes, néanmoins elle n'appréhende pas plus qu'une chose à la fois… Ainsi, je te le dis à toi que la nature tourne vers cet art : si tu veux avoir une vraie connaissance de la forme des choses, commence par leurs détails, et ne passe pas à la seconde avant de bien avoir la première en mémoire et en pratique ; et si tu faisais autrement, tu gaspillerais ton temps et vraiment, tu prolongerais passablement l'étude. » [31] Bien qu'il s'agisse ici du même problème de relation de la visualité humaine à l'image fixée d'un instant, on pourrait probablement objecter : l'œuvre perpétue justement un instant de ce genre, et esthétiquement, la manière dont il est né est totalement indifférente ; si l'on peut certes empiriquement constater que la genèse de chaque œuvre demande du temps, cela n'a cependant rien à voir avec la nature esthétique de l'œuvre. Mais de telles objections se révèlent pourtant comme non-pertinentes, si l'on pense que dans le processus de création, se manifeste la même relation de l'homme à la réalité visible que dans celui de la réceptivité, que donc le même état de fait fondamental est à la base des descriptions de Léonard de Vinci et de Hemsterhuis qui se complètent entre elles en partant d'aspects opposés. C'est pourquoi la composition de l'œuvre elle-même doit, non seulement prendre ne compte ce processus mais aussi fonder là-dessus toute sa construction, tout son système de relations.

Nous avons déjà abordé ce problème quand nous avons parlé de la corrélation profonde entre la composition et sa fonction de guider en conséquence l'effet évocateur chez le récepteur. Souvenons-nous de ce que nous avons dit autrefois sur

---

[31] Leonardo da Vinci, *Scritti scelti*, [Écrits choisis] Turin, Utet, 1952, p. 226.

l'architecture, à savoir que la totalité d'une œuvre architecturale ne peut par principe pas être perçue simultanément en un seul regard, que donc la composition artistique (non pas la simple composition technique que l'on peut étudier sur des dessins etc.) et la figuration visuelle d'un espace extérieur et d'un espace intérieur ainsi que de leur relation organique entre eux ne peuvent se rassembler que par la continuité et la synthèse de ces actes de perception se succédant dans le temps. C'est pourquoi – répétons-le – ce n'est pas une conséquence extérieure ou même purement fortuite de la composition architectonique que l'on ne puisse se l'approprier qu'ainsi, sa caractéristique essentielle a au contraire pour but d'évoquer une telle succession d'impressions spatiales singulières passant l'une dans l'autre, se renforçant, s'approfondissant entre elles, de guider ces impressions à partir de chaque point de telle sorte que la synthèse sensible de l'ensemble naisse chez le récepteur comme forme d'un espace extérieur et intérieur avec une certaine qualité et particularité émotionnelle visuelle.

Cette reconnaissance de la fonction de guider doit aussi être ajoutée aux considérations de Lessing et Hemsterhuis concernant la peinture et la sculpture afin de compléter leurs remarques justement fondées. On peut même dire que dans ces arts, la fonction de guider se fait jour encore plus nettement, s'il est possible, qu'en architecture. Cela fait en effet partie de l'essence de l'architecture, qui réunit toujours la figuration spatiale artistique à la création d'un espace réel pour des buts sociaux concrets, que ses formes, en commençant des points de départ les plus divers, en se limitant parfois à des aspects partiels profondément différents, peuvent cependant produire des effets évocateurs. Mais la peinture et la sculpture prescrivent au récepteur de manière largement plus impérative comment il doit les aborder, et

cette détermination de l'aspect général dicte en même temps une succession plus déterminée de ces actes singuliers d'observation, même s'ils ne peuvent pas être condensés par une quelconque règle générale, qui vont être unifiés dans une synthèse visuelle dans l'ensemble des sentiments suscités par cette œuvre afin de parvenir à une reproduction esthétique réceptive de la composition objective de l'œuvre concernée.

Dans nos considérations jusqu'ici, nous n'avons certes, examiné que le mouvement simple dans sa structure dialectique objective, mais il est pourtant sans plus intéressant que, dans les ensembles et les systèmes plus complexes de mouvements se rapportant les uns aux autres, ce soit finalement la même contradiction féconde qui prévale, et donc qu'en analysant de plus près des structures plus complexes, il ne résulte au plan philosophique rien d'essentiellement nouveau du seul point de vue qui nous intéresse. Il en découle naturellement un problème crucial pour l'étude concrète des types d'arts plastiques, pour les différences spécifiques entre peinture, sculpture ronde-bosse, sculpture relief, etc. en ce qui concerne les lois qui régissent tout particulièrement pour chacune la fonction de guider ; pour notre problème actuel, il faudra cependant nous contenter de la simple mention de ces différenciations. Pour illustrer seulement par un exemple le contenu et l'orientation d'analyses de ce genre, souvenons-nous de l'observation de Wölfflin que nous avons citée dans d'autres contextes sur le problème gauche-droite en peinture.

Il faut en outre souligner que tout cet ensemble complexe de points de vue concerne l'art qui reproduit des objets, qui crée des « mondes ». Le quasi-temps subjectif, mais nécessaire dans sa subjectivité, fondé dans la structure objective de l'œuvre, fait par nature partie de ce domaine. Les figurations abstraites de la visualité – géométriques ou fondées sur un développement d'éléments géométriques – partent pour

l'essentiel d'un effet décoratif plus ou moins pur. Dans un tel cas, il est possible d'appréhender simultanément l'œuvre dans sa totalité d'une manière beaucoup plus complète qualitativement qu'avec un « monde » créé à partir d'objets et de leurs relations objectives réelles. Suivre des yeux les différents détails est naturellement, là-aussi, nécessaire et justifié, mais n'a donc pas pour les ornementations géométriques, le caractère d'un quasi-temps. Aussi bien la totalité que ses parties sont soustraits à l'écoulement du temps, ne serait-ce que par leur fondement géométrique essentiel, par la nature décorative de leur liaison et totalité. Qu'à chaque production des arts visuels soit aussi inhérente une tendance plus ou moins affirmée à l'effet décoratif complique assurément le problème d'y être guidé, car les deux aspects, le décoratif et celui de création d'un « monde » d'objets, doivent converger en une unité totale ; l'analyse concrète de ces corrélations fait pourtant partie de la théorie de ces types d'art, et doit, pour chacun en particulier, y être soulevée et résolue. La seule chose importante était ici la formulation générale de ce problème, la démonstration de l'existence de quasi-temps, objectif comme subjectif, sa fonction dans la création d'un monde de ces arts, sa part dans l'effet défétichisant de l'art.

Le problème de guider la réceptivité soulève, pour les arts dont le milieu homogène est temporel, le problème du quasi-espace. Le premier abord plaiderait pour que, au contraire de la situation traitée à l'instant où il y avait un quasi-temps, aussi bien objectif que subjectif, nous n'ayons à faire ici qu'à un quasi-espace subjectif. Nous pensons cependant que dans de tels cas, on ne doit pas se laisse guider par des analogies, et que l'on ne doit pas exagérer mécaniquement les correspondances, même si ce sont des contrastes. Comme par rapport au temps, les contradictions du mouvement ne se manifestent pas de manière visible, la correspondance au

quasi-temps objectif que nous avons constatée fait ici obligatoirement défaut. Il faut seulement remarquer en complément qu'on ne peut trouver dans aucun art dont le milieu homogène est essentiellement temporel quelque chose d'analogue à l'ornementation géométrique. Le quasi-espace, auquel nous avons affaire ici ne peut en conséquence avoir qu'un caractère subjectif : il est une conséquence nécessaire du guidage de la réceptivité avec lequel doit impérativement travailler une composition artistique qui évolue dans le milieu homogène du temps. Cependant, cette contradiction n'a pas encore ici totalement disparu. La contradiction immédiate formulée par Zénon entre repos et mouvement dans le mouvement est un état de fait fondamental tel qu'il doit rester perceptible, y compris sous son aspect temporel. C'est sans doute de la façon suivante qu'on peut au mieux comprendre la différence : vu sous l'angle de l'espace, le moment de repos, d'immobilité, semble avoir la prépondérance, et l'unité dialectique ne peut trouver sa forme fidèle à la vérité que par l'introduction artistique de l'avant et de l'après. En revanche, d'un point de vue purement temporel, la mobilité prend une validité absolue, illimitée. On se heurte ici dans le reflet esthétique de la réalité à la contradiction d'Héraclite : « on ne peut pas se baigner deux fois dans le même fleuve. » La tâche du reflet esthétique est ici d'aider dans leurs droits les moments de repos (de constance, de continuité) face au changement. La différence des perspectives et des milieux homogènes dans lesquels le reflet esthétique donne la vision de la contradiction et de sa solution a pour conséquence que d'un point de vue spatial, apparaît un quasi-temps objectif tandis que son mode de manifestation dans la temporalité prend un caractère subjectif. Mais par-là, l'origine objective reste cependant préservée : cette subjectivité-ci correspond aux principes objectifs ultimes de composition de l'œuvre

elle-même, tandis que celle-là n'est que l'appropriation purement réceptive de la structure achevée de l'œuvre. La corrélation intime entre le quasi-espace subjectif et la temporalité pure de même que le quasi-temps objectif dans la spatialité correspondante repose sur le fait que les contradictions formulées de manières opposées par Zénon et Héraclite concernent – en dernière instance – le même contenu factuel, que partant de points de vue opposés, de prémisses opposées, ils dissolvent cependant dialectiquement les mêmes fétichisations de l'immédiateté. C'est une tâche analogue qui est posée au milieu homogène spatial et au milieu temporel – marchant séparément, mais frappant ensemble – [32] dans le reflet esthétique de la réalité.

Le fait fondamental ici, que la réceptivité d'un art temporel – prenons avant tout la musique, mais ce qui est dit à ce propos peut aussi, *mutatis mutandis*, être appliqué à la littérature – ne puisse en aucun cas consister en une simple succession d'expériences vécues, va de soi, et a presque toujours été souligné en conséquence. Souvenons-nous simplement de notre référence aux vues de N. Hartmann, qui prend très précisément en compte le problème du guidage pour la musique, justement, et met au premier plan la caractéristique de ses éléments momentanés singuliers qui renvoient toujours en même temps vers l'arrière et vers l'avant. Évidemment, il cherche aussi l'unité qui en l'occurrence apparaît nécessairement : mais en idéaliste, il ne veut pas, comme nous l'avons vu, reconnaître qu'elle pourrait avoir quelque chose à voir avec l'audition sensible. Quand donc il dit ; « cette unité est certes toujours et encore une unité temporelle, mais pas une existence simultanée », [33] il touche

[32] Formule du Comte Helmut von Moltke définissant sa stratégie lors de la bataille de Sadowa (1866). NdT.

[33] Nicolai Hartmann (1882-1950), *Ästhetik*, Berlin, de Gruyter, 1953, p. 117.

de manière juste un aspect déterminé et important du phénomène. Il voit bien que cette unité doit rester temporelle – le quasi-temps des arts plastiques se meut lui-aussi dans le milieu de la spatialité et lui reste inhérent, mais la négation pure et simple de la simultanéité écarte de ses exposés la dialectique irrigant la vie : il s'agit là précisément de l'unité de la simultanéité et de la non-simultanéité. Pour le sujet qui, guidé par l'œuvre, se meut dans le temps, il y a des contradictions analogues qui apparaissent, comme dans tout mouvement, certes avec d'importantes modifications. En tant que correspondances qui montrent des parallélismes très profonds dont le caractère, que ce soit de renforcement, d'affaiblissement, ou de réserve, que ce soit d'emphase ou d'ironie, ne peut se faire valoir que dans le rapport réciproque le plus strict entre des éléments temporellement séparés (et de telle sorte il est vrai que leur séparation temporelle, leur succession, la place de chacun d'eux dans cette succession, appartienne tout autant à leur essence que cette juxtaposition créée par ce rapport intime), elles doivent sans cesse produire, rendre évocatrice, une synthèse contradictoire de la succession et de la juxtaposition. Que dans cette unité des contradictions, le moment de la succession soit prédominant, que *l'avant* et *l'après* des moments – sans anéantir leur essence – doivent rester insupprimables, insubstituables, indique justement que cette juxtaposition ne peut pas être le reflet d'un espace réel, mais simplement un quasi-espace au sein du milieu homogène temporel de la musique.

Il est utile, à notre avis, d'éclairer cette contradiction en citant une tentative diamétralement opposée de la résoudre. Hermann Broch considère comme étant son devoir d'écrivain d'anéantir le temps qu'il conçoit comme lié à la mort. C'est là selon lui, l'aspiration la plus profonde de l'homme, et la musique l'exprime elle-aussi : « Car, quoi que l'homme fasse,

il le fait pour anéantir le temps, pour le supprimer, et cette abolition s'appelle l'*espace*. Même la musique, qui est uniquement dans le temps et qui remplit le temps, transmue le temps en espace… » [34] La signification fondamentale de la musique réside en ce que « la transformation directe du temps en espace, la transformation du cours du temps en une configuration spatiales et architectonique est plus perceptible ici qu'ailleurs… » L'« abolition du temps, c'est là le noyau cognitif de la musique. Car la mise en forme architecturale du déroulement temporel, telle qu'elle se réalise par la musique, cette abolition directe du temps qui se hâte vers la mort, est aussi l'abolition directe de la mort dans la conscience de l'humanité ». [35] Il ne nous incombe pas ici de discuter la vision du monde de Broch. Nous pouvons seulement constater ici que son penchant à interpréter philosophiquement la musique comme pure spatialité constitue un sommet des tendances modernes à la fétichisation. Car ce que nous appelons le quasi-espace de la musique veut justement souligner l'universalité de la musique dans le reflet de la réalité ; il veut montrer que la musique fondée directement sur l'audition pure, sur la temporalité pure, est cependant, dans sa nature, une reproduction de la totalité de la réalité, un « monde » au sens esthétique pur. Alors, dans le vestibule où se déroule le développement du monde artistique dans son ensemble, dans la reproduction esthétique du rapport dans lequel l'homme se tient avec ses sens, face à son environnement, face aux influences de celui-ci sur sa vie intérieure, le quasi-espace en musique (et en littérature), le

---

[34] Hermann Broch (1896-1951), romancier, dramaturge et essayiste autrichien, *Le déclin des valeurs*, in *Les somnambules*, trad. Pierre Flachat et Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1982, t. 2, p. 74. Traduction rectifiée.

[35] Hermann Broch ; *Idées sur le problème de la connaissance en musique*, in *Logique d'un monde en ruine*, trad. Christian. Bouchindhomme & Pierre Rusch, Paris, Éditions de l'Éclat, pp. 110-111.

quasi-temps dans les arts plastiques détruisent déjà la séparation fétichiste de l'espace et du temps qui justement de nos jours est exacerbée par suite des tendances structurelles et dynamiques de la société capitaliste. La profondeur d'esprit apparente de Broch n'est que l'envers avant-gardiste de ce formalisme académique qui veut écarter tout contenu de la musique. De même que dans la vie, selon les mots de Gottfried Keller, se promènent des philistins sobres et des philistins ivres – et aucun d'eux n'est meilleur que l'autre –, de même dans la théorie de l'art d'aujourd'hui, l'académisme et l'avant-gardisme se rencontrent en alliés objectifs pour introduire des fétichisations dans la pensée esthétique.

L'idée du quasi-espace en musique et en littérature n'a donc rien à voir avec ces tendances très anciennes qui, partant de certains éléments mathématiques dans la théorie de la musique, cherchent son essence dans une géométrisation mystique. Pour la période d'évolution de Pythagore à Kepler, [36] c'était historiquement compréhensible, compte tenu des conditions d'alors de développement de la théorie de la musique ; on cherchait un fondement cosmique à l'objectivité de la musique, fortement ressentie, mais pas démontrable philosophiquement. Chez Schelling déjà, des comparaisons comme : « l'architecture crée nécessairement selon des relations arithmétiques ou bien parce qu'elle musique dans l'*espace*, selon des relations géométriques », n'est rien de plus qu'un jeu intellectuel plein d'esprit, mais creux, qui culmine dans l'aphorisme bien connu de l'architecture comme « musique figée ». [37] Hegel a bien montré que pour le temps, aucune géométrie n'est possible comme reflet désanthropo-

---

[36] **Pythagore** [Πυθαγόρας] (-580 -495), philosophe présocratique grec. Johannes **Kepler** (1571-1630) astronome allemand. NdT.

[37] Friedrich von Schelling (1775-1854), *Philosophie de l'Art*, trad. Caroline Sulzer et Alain Pernet, Paris, J. Millon, 1999, p. 254 et 268.

morphisant, et il a ainsi enlevé à une telle analogie son socle philosophique. Que cela ressurgisse toujours aujourd'hui a les causes sociales mentionnées ci-dessus. Et c'est une grande joie pour l'auteur de pouvoir indiquer que dans *Le Docteur Faustus*, Thomas Mann traite toujours ces expérimentations qui apparaissent assez souvent chez le personnage principal, comme celle par exemple d'un « ordre cosmique » pour une musique inaudible, avec une ironie supérieure, comme symptôme de ces tendances modernes déviantes.

Le quasi-espace de la musique ne peut donc prendre une signification esthétique, ne peut remplir dans son domaine la mission de destruction des fétiches que si la juxtaposition qu'il a créée ne devient justement efficace que comme moment de la succession temporelle. Mais une telle limitation signifie incomparablement davantage que le moment de la position, que nous avons mentionnée d'entrée, dans le déroulement temporel, que l'activation de l'irréversibilité du temps. Nous avons plus haut cité dans d'autres contextes le mot de Marx « Le temps est l'espace du développement humain » et insisté sur le fait qu'il ne s'agit pas simplement d'une métaphore. La direction univoque inhérente au temps implique déjà pour la nature inorganique l'irréversibilité de certains processus ; pour la nature organique et à plus forte raison pour le monde des hommes, cette tendance subit une transformation qualitative : ce qui est postérieur dans le temps contient en soi les déterminations de ce qui précède, mais d'une manière élaborée, enrichie, approfondie, de sorte que le retour – dans les faits et dans la mémoire – d'un moment antérieur, le contraste entre le passé et le présent, prennent le contenu spécifique d'une évolution, au contraire d'un simple mouvement. Ce fait fondamental qu'est le rôle du temps dans la vie des hommes se reflète dans les arts ayant un milieu homogène temporel, à savoir la musique et la littérature. C'est

dans cette évolution, et donc dans le cours du temps, que consiste l'élément prédominant du reflet, puisqu'il est un facteur déterminant de la vie. Mais pour pouvoir rendre consciente une telle évolution – et c'est à cette autoconscience que l'art donne en effet forme – les jalons et les virages de ce chemin doivent être clairement rendus sensibles par l'évocation. Le quasi-espace de ces arts qui – répétons-le – reste un simple élément de la temporalité, du déroulement temporel de l'évolution, en faisant, dans son rayon d'action, apparaître la succession temporelle comme une juxtaposition, crée ces possibilités de comparaison, ces contrastes entre l'avant, le présent, et les perspectives d'avenir par lesquelles on peut vraiment reconnaître comme telle sous tous ses aspects et éprouver l'essence de la nouveauté jaillissant de l'évolution. Quand donc un thème, une mélodie revient en musique, ce n'est jamais complètement un retour ; la réactualisation de ses apparitions antérieures n'est plutôt qu'un tremplin pour, dans la situation nouvellement créée, faire apparaître sans ambiguïté ce qui est radicalement nouveau et ce qui est radicalement modifié. Adorno a bien décrit ce caractère, en musique, du quasi-espace, sans utiliser ce terme : « Mais tant que la musique en général se déroule dans le temps, elle est dynamique au point que par ce déroulement, l'identique devient le non-identique, de même qu'à l'inverse le non-identique, par exemple une reprise abrégée, peut devenir de l'identique. Ce que l'on appelle *architecture* dans la grande musique traditionnelle repose justement là-dessus, et pas sur des rapports de symétrie purement géométriques. Les effets formels les plus puissants de Beethoven dépendent de ce que le retour d'un thème qu'on n'avait rencontré qu'une fois, se révèle alors comme un résultat et prend ainsi une signification toute autre. Bien

souvent, ce n'est que par ce retour qu'est donnée *a posteriori* l'importance de ce qui précède. » [38]

Ce qu'il y a de commun entre le quasi-espace et le quasi-temps – peu importe s'ils sont subjectifs ou objectifs – devient ainsi tout à fait clair. Pour tout art qui crée un monde, c'est une question d'une importance fatidique que de refléter le monde comme un tout, que son unité et sa multiplicité dialectiques trouvent à s'exprimer, non seulement dans le contenu figuré, mais aussi dans les formes de figuration ; que l'œuvre qui se présente avec la prétention d'être un « monde » ne se limite pas à un extrait fétichisé dans son contenu, ou à un aspect fétichisé dans sa forme. De certaines catégories complexes dont l'élaboration esthétique garantit à l'œuvre une fonction de ce genre, nous avons déjà parlé même si cela ne se rapportait pas expressément à ce problème, et nous en parlerons encore en détail dans des considérations ultérieures. Soulignons seulement ici que justement parce que l'art, en tendant à créer un monde, doit être engagé dans l'évocation sensible, ces catégories élémentaires comme l'espace, le temps et le mouvement, sont précisément à prendre en compte comme des conditions préalables indispensables de tout impact possible. Tout art est la reproduction de la vie de l'homme, de l'évolution de l'humanité. Et comme la déterminité spatio-temporelle de l'existence, la coexistence des deux dans toute manifestation de la vie est la base objective de toute existence humaine, comme d'un autre côté les milieux homogènes des arts prescrivent impérativement une différenciation selon la spatialité et la temporalité, ces milieux eux-mêmes doivent se soucier de ce que leur

[38] Theodor W. Adorno (1903-1969), philosophe, sociologue, compositeur et musicologue allemand, *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt* [Dissonances, Musique dans le monde administré] Göttingen, Vandenhoek & Ruprecht, 1991, pp. 144-145.

différenciation ne dégénère pas à nouveau en une séparation de type fétichiste.

## 2. L'objectivité indéterminée.

Le caractère beaucoup mieux défini dans son contenu de la littérature y rend beaucoup plus complexe la manifestation concrète du quasi-espace. Toutefois, comme en même temps, d'un point de vue philosophique, aucune question nouvelle de principe ne surgit, nous renonçons à son analyse et nous nous tournons vers ce problème que nous avons déjà mentionné dans la formulation de cette différence, le problème du caractère déterminé ou indéterminé de l'objectivité dans la sphère esthétique. Comme dans tous les cas importants quant au contenu, le problème lui-même dans sa version la plus générale n'est pas, là non plus, un problème spécifiquement esthétique. Pour la pensée du quotidien et même pour la pensée scientifique, chaque détermination présente un double caractère : d'un côté, elle doit refléter avec une exactitude approximative les éléments essentiels de l'objet concerné, et en introduire le concept sans ambiguïté autant que possible, et d'un autre côté, un choix va être opéré parmi les particularités innombrables etc. des objets, et pas seulement selon leur poids objectif factuel. Les modalités du choix vont aussi être déterminées par cet objectif pratique ou cognitif que doit servir la détermination concernée. Naturellement, l'exactitude de la détermination dépend avant tout de la satisfaction de la première condition, mais la pratique des sciences montre de manière répétée qu'elles peuvent être contraintes de réélaborer des définitions, même objectivement exactes, parce que pour une part elles contiennent des traits, des attributs etc. superflus pour la science concernée, et que pour une part elles définissent de manière insuffisante ceux qui précisément sont décisifs pour l'ensemble complexe de problèmes importants

en l'occurrence. Dans la pensée du quotidien qui est contrainte de ne travailler que trop souvent avec des définitions *ad hoc*, cette composante apparaît évidemment encore plus nettement.

En résumé, tout cela signifie que toute définition juste, sans perdre de sa netteté et de son univocité, et même pour les protéger directement, doit avoir aussi en soi des éléments d'indétermination. L'hyper-détermination peut très bien devenir un obstacle à la théorie et à la pratique, tandis qu'une juste indétermination ferme certes les voies erronées, mais crée dans le même acte un champ d'action qui serait sinon difficilement atteignable pour des développements ultérieurs, et empêche une rigidification fétichiste en un dogme ou un préjugé. Dans *Matérialisme et empiriocriticisme,* Lénine a parlé très clairement de ce genre de détermination. Il résume ses considérations sur la vérité relative et la vérité absolue, et en tire les conséquences méthodologiques qui sont ici importantes pour nous : « En un mot, toute idéologie est historiquement relative, mais il est certain qu'à chaque idéologie scientifique (contrairement à ce qui se produit, par exemple, pour l'idéologie religieuse) correspond une vérité objective, une nature absolue. Cette distinction entre la vérité absolue et la vérité relative est vague, direz-vous. Je vous répondrai : elle est tout juste assez "vague" pour empêcher la science de devenir un dogme au mauvais sens de ce mot, une chose morte, figée, ossifiée ; mais elle est assez "précise" pour tracer entre nous et le fidéisme, l'agnosticisme, l'idéalisme philosophique, la sophistique des disciples de Hume et de Kant, une ligne de démarcation décisive et ineffaçable. » [39]

[39] Lénine, *Matérialisme et empiriocriticisme*, in *Œuvres*, tome 14, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1962, p. 139.

On le voit : il s'agit ici d'un fait fondamental du reflet de la réalité, qui résulte des contradictions entre les déterminations innombrables des objets et des rapports objectivement existants, et leur référence à ces limitations qui dictent à l'homme les limites de sa propre nature de même que les limitations de ses objectifs pratiques. Il va à nouveau de soi qu'une configuration fondamentale de ce genre a aussi un rôle correspondant à jouer dans le reflet esthétique. Elle doit même devenir encore plus importante si possible parce que le dépassement relatif des conditionnements anthropologiques du reflet de la réalité par l'homme est par principe fermé à l'art par la méthode désanthropomorphisante des sciences. Et à vrai dire pas simplement comme faiblesse factuelle, comme c'est souvent le cas dans la vie quotidienne, mais justement comme source de la capacité spécifique d'accomplissement de l'art. Les limites anthropologiques de l'homme doivent y devenir des forces positives, fécondes ; cette évolution qui sans nul doute a eu lieu dans notre sensibilité transformée par l'art représente toujours une intensification dans leur domaine. Il faut en outre mentionner comme différence importante par rapport à la science et au quotidien le caractère par principe définitif de toute œuvre d'art. Les déterminations en science et dans la vie quotidienne vont sans cesse être contrôlées et corrigées par la pratique, de sorte que les formulations ont toujours – également par principe – un caractère provisoire, tenant compte de modifications possibles, radicales ou partielles. La genèse des œuvres d'art est naturellement soumise également à un tel processus, mais c'est une question spéciale de comportement esthétique créateur que nous examinerons en détail dans la deuxième partie. Mais dès lors qu'une œuvre d'art est née, elle est dans sa nature quelque chose de définitif, ou elle n'existe absolument pas en tant qu'œuvre d'art. Cela signifie que les exigences concernant le

fonctionnement précis des déterminations sont encore plus élevées que dans d'autres domaines. Nous devons finalement regarder le problème dans son ensemble, du point de vue aussi du pluralisme des types d'art et des œuvres d'art. La diversité qualitative des milieux homogènes dans les types d'art, jusque dans leurs caractéristiques individuelles dans chaque œuvre d'art singulière, produit ici des différenciations spécifiques. Pour résumer brièvement dans un nouveau contexte ce qui a déjà souvent été dit : le type des déterminations dans la sphère esthétique révèle cette des principes formulables précisément, mais ne connaît aucune règle générale, applicable de manière générale.

Dans une lettre à Goethe, Schiller a très clairement soulevé cette question en ce qui concerne la littérature : « Il me semble à première vue qu'il y aurait grand avantage à prendre pour point de départ l'idée de *la délimitation rigoureuse de l'objet*. Car il en ressortirait immédiatement que toutes les œuvres d'art manquées par la faute d'un choix maladroit du sujet sont victimes d'une imprécision de cet ordre, et de l'arbitraire qui en est la conséquence… Joignons à ce premier théorème cette seconde maxime, à savoir que toute détermination de l'objet doit être opérée à l'aide des moyens particuliers dont dispose le genre artistique dont il s'agit, c'est-à-dire qu'elle doit nécessairement être exécutée à l'intérieur des limites particulières qui définissent chaque espèce d'art, – et nous aurons, à ce qu'il me semble, un criterium qui suffira à nous épargner de faire fausse route dans le choix des sujets. » [40] Le fait que Schiller parle ici du choix des sujets qui précède aussi bien le processus de création qu'à plus forte raison l'achèvement de l'œuvre ne réduit en rien le mérite de son raisonnement, il l'accroît au

[40] Lettre de Schiller à Goethe du 15 septembre 1797, *Correspondance entre Schiller et Goethe*, éd. Lucien Herr, t. 2, Paris, Plon, 1923, p. 250.

contraire. Il souligne en effet par là la vérité selon laquelle le juste reflet esthétique de la réalité doit commencer plus tôt que le travail artistique au sens strict, il doit déjà jouer un rôle actif dans le choix de la matière, et même dans la perception « pré-artistique » de la réalité, afin que le processus de mise en forme trouve des produits semi-finis utilisables. Ce qui est important et novateur dans ces remarques de Schiller, c'est surtout qu'il rattache la « délimitation rigoureuse de l'objet » aux conditions spécifiques des types d'art singuliers, c'est-à-dire que selon ses vues, la « délimitation rigoureuse de l'objet » en art dramatique signifie quelque chose de qualitativement différent que dans la poésie épique, dans le roman quelque chose d'autre que dans la nouvelle etc. Il est facile de voir que l'on retrouve ici la même structure des déterminations que nous avons pu constater à l'instant de manière très générale pour tout reflet et pour toute pratique se rattachant à lui. En installant les possibilités des types d'art singuliers et les exigences qui leurs sont posées à la place qu'occupe dans le quotidien le facteur téléologique de l'action, il a tracé les contours de la méthode spécifique des déterminations dans la sphère esthétique.

Assurément, il a été précédé sur cette question par Lessing. Un des contenus essentiels de son *Laocoon* est en effet dans cette perspective la démarcation entre littérature et art plastique. Quand chez lui, on place au premier plan le problème de la description et de sa contestation comme moyen d'expression de la littérature, il n'est pas difficile de découvrir les rapports avec ce qui nous intéresse à présent. Si l'on prend dans son argumentation les exemples les plus célèbres – le sceptre d'Agamemnon, le bouclier d'Achille, Hélène et les vieillards troyens – on voit alors tout à fait clairement son idée principale : un objet de la littérature qui en peinture devrait apparaître avec toutes les particularités de

son existence immédiate, matérielle, sensible, devient en littérature un simple élément d'une action déterminée. Cela signifie donc avant tout qu'en littérature, les objets ne doivent pas se présenter dans leur simple en-soi, mais comme des médiations objectives des relations humaines, des actions qui les matérialisent ; ceci est tout particulièrement visible, nettement, dans l'analyse du sceptre. [41] Dès lors, il est clair que Lessing, sans connaître encore notre concept de fétiche, lutte ici contre la fétichisation de la réalité reflétée par la littérature. En littérature en effet, l'homme et les relations humaines sont au centre du monde qu'elle crée. L'essentiel de l'existence et du destin humains disparaissent dans le fouillis des objets de son action, des événements de sa vie, non seulement dans cette littérature descriptive depuis longtemps périmée et oubliée, contre laquelle Lessing dirige ses attaques directes, mais aussi dans le naturalisme moderne de l'école de Zola, chez Adalbert Stifter, jusqu'aux pionniers avant-gardistes du montage d'un monde réifié comme Dos Passos, et jusqu'au tout nouveau « roman de choses » du type d'Alain Robbe-Grillet. [42] Cette polémique touche donc un point artistique névralgique de la mission défétichisante de la littérature. Mais cette fonction est en même temps corrélée à notre problème, traité maintenant, de la détermination ou de l'indétermination de l'objectivité figurée. Le sceptre d'Agamemnon, dans son objectivité immédiate sensible, reste largement indéterminé, mais du fait de l'histoire de son origine, de son rôle dans la vie de la société, etc. et de quelques rayons de lumière qui indiquent son existence sensible, nous avons en revanche pour la reproduction

---

[41] Lessing, *Du Laocoon*, op. cit., p. 131.NdT.

[42] Adalbert **Stifter** (1805-1868) écrivain, peintre et pédagogue autrichien.
John Roderigo **Dos Passos** (1896-1970), écrivain et peintre américain.
Alain **Robbe-Grillet** (1922-2008), romancier et cinéaste français, un des chefs de file du nouveau roman. NdT.

évocatrice de la situation globale une image suffisamment nette, y compris de ses caractéristiques objectives.

C'est peut-être dans la scène d'Hélène analysée par Lessing que la dialectique de la détermination et de l'indétermination se fait jour encore plus clairement. Il y souligne tout particulièrement que l'on ne trouve chez Homère absolument rien de concret sur l'apparence d'Hélène ; il montre simplement l'impression qu'exerce sa beauté sur les vieillards de Troie. Si donc on généralise cela quelque peu –et nous verrons tout de suite que nous en avons pleinement le droit –alors nous nous trouvons devant la situation à première vue paradoxale selon laquelle le grand poème, précisément, dont l'effet durable repose en premier lieu sur la mise en évidence sensible de la vie intime de l'homme, peut simplement renoncer à la figuration des apparences externes de ses personnages, même dans des cas comme justement celui d'Hélène, où la beauté est l'élément décisif du destin qui s'incarne dans l'action. Ce paradoxe apparent perd un peu de sa dureté initiale si l'on pense que le drame, à l'exception du dernier demi-siècle [43] n'a jamais donné de descriptions de ses personnages, mais que ceux-ci sont néanmoins, par-delà les millénaires, restés vivants dans la conscience de l'humanité. Ainsi, sans même parler des indications scéniques modernes, dans les rares cas où le dialogue donne des indications sur l'apparence externe des héros, celle-ci n'a pas toujours pu s'imposer face à l'image qui découlait de l'action elle-même ; la reine dit d'Hamlet dans le dernier acte : « il est en nage et court d'haleine » [44] sans que cela puisse influer le moins du monde sur l'image vivante d'Hamlet. Apparemment, le type moderne de poésie épique, avec ses descriptions amples et

---

[43] La première moitié du XX^ème^ siècle. NdT.

[44] *He is fat and scant of breath*. Shakespeare, *Hamlet*, trad. A. Gide, acte V, sc. II, in *Œuvres Complètes*, Paris, NRF la Pléiade, 1994, t. 2, p. 700. NdT.

détaillées est allé au-delà du procédé d'Homère décrit par Lessing. Mais si l'on examinait précisément la situation, ce sont des résultats surprenants auxquels on arriverait et qu'on trouverait, à savoir par exemple que la force d'attraction des personnages de roman où ils sont représentés vraiment vivants, s'approche souvent de celle de l'Hélène d'Homère, bien que –ce qui n'est pas contradictoire – elle soit rendue sensible un peu plus concrètement par quelques éclairs de lumière. Mais même un conteur aussi consciemment productif, aussi fortement évocateur que Thomas Mann, a strictement refusé dans son *Docteur Faustus* de rendre les deux personnages principaux extérieurement reconnaissables. Il donne à ce sujet dans son étude de la genèse de ce roman une explication très intéressante, même si elle est théorique : « Et, phénomène étrange, à peine lui donnais-je une apparence, une figure, un corps. Mon entourage insistait pour que je le décrive, pour que, si le narrateur devait dans le livre rester uniquement un cœur sensible et une main tremblante occupée à écrire, je rende au moins visible, j'individualise physiquement, je confère une présence tangible à son héros, le mien. Combien cela m'eut été facile ! Et pourtant, en même temps, combien mystérieusement inadmissible, impossible en un sens encore jamais expérimenté ! Impossible autrement que l'eût été la description de Zeitblom par lui-même. Il y avait là une interdiction à observer – ou tout au moins l'obéissance à un commandement d'extrême réserve en lui donnant une vie extérieure qui risquait de diminuer et de banaliser le cas psychique et sa valeur symbolique et représentative. » Il faut en l'occurrence noter que Thomas Mann admet pour les personnages secondaires du même roman une description « au sens pittoresque ». [45]

[45] Thomas Mann, *Le journal du "docteur Faustus"*, trad. Louise Servicen, Paris, Christian Bourgeois, 2007, p. 124.

Rien ne serait plus faux que de déduire de faits importants comme ceux-là un caractère abstrait, immatériel, de la poésie. Les rares exemples issus de la poésie la plus importante, qui présentent vraiment cette caractéristique (comme par exemple Alfieri) [46] ne peuvent pas avoir force de preuve générale. Aujourd'hui, chacun est déjà bien au clair sur le fait qu'une telle conception de la littérature grecque ne correspond pas aux états de fait esthétiques. Il serait ridicule de mettre en doute la puissance de figuration sensible d'Homère ou des tragiques. Mais alors surgit pourtant la question : d'où provient le caractère vivant des personnages si leur manifestation sensible demeure indéterminée ? L'envers négatif ne donne encore aucune réponse à ce sujet, bien qu'au travers de celui-ci, le champ d'action de cette vitalité devient jusqu'à un certain point plus concret. Le 19ème siècle a tout particulièrement porté la représentation littéraire de l'apparence externe à un haut niveau de perfection technique. Mais si nous posons à l'inverse la question : quels sont les personnages de Zola, qui fut un authentique virtuose de la description de cette apparence sensible, qui sont encore vivants dans la conscience des hommes ; nous aurons certainement la réponse : aucun ; tout au plus Nana este dans la mémoire comme une allégorie pittoresque et superficielle du Paris au second Empire. On voit donc tout d'abord – ce qui avait déjà été éclairé par la sueur et le souffle court d'Hamlet – que dans de très nombreux cas, une représentation précise de ce genre n'est pas une véritable détermination, mais plutôt une hyper-détermination, superflue.

De tels cas se produisent aussi, naturellement dans le quotidien et en science. Dans cette dernière, ils peuvent devenir des obstacles ou des perturbations d'une recherche

[46] Comte Vittorio Amedeo **Alfieri** (1749-1803), dramaturge, philosophe, poète et écrivain italien. NdT.

ultérieure. Dans le quotidien aussi, l'hyper-détermination s'exerce de manière négative, principalement pourtant comme simple superfluité que la pratique met souvent de côté. Mais comme l'hyper-détermination, avec toutes les conséquences du superflu, constitue une partie intégrante solide de l'œuvre, voire même parfois un principe de son mode de figuration, cette question est bien loin d'être aussi simple que dans le quotidien. Ce qui n'est pas nécessaire pour l'œuvre d'art – certes dans un sens très marge – n'est pas seulement superflu dans la plupart des cas, mais handicapant, et même perturbant. Là non plus, on ne doit assurément pas se représenter une opposition rigide et métaphysique. Nous avons plus haut, au moyen d'une expression autocritique de Musil, parlé de la différence entre « passionner » et « retenir » [47] dans la fonction de l'œuvre d'art de guider le récepteur. Musil lui-même reconnaît que simplement le *retenir* est une manière beaucoup plus faible de réaliser le guidage du récepteur que le *passionner*. Là-aussi, la cause n'est pas difficile à découvrir : la passion est la forme psychique dans laquelle le moyen homogène des modes de composition épique et dramatique transporte le récepteur, qui doit transformer son comportement d'*homme total* de la réalité objective en celui d'*homme dans sa plénitude* de l'œuvre d'art concrète. S'il n'est que *retenu* par l'œuvre, il est placé devant elle comme devant un morceau arraché à la réalité, c'est-à-dire qu'il ne se laisse pas porter par le flux de la composition – puisqu'il n'y en a pas du tout – il ne ressent pas un « monde » poétique, une image figurée de la réalité dans sa totalité (sous l'espèce du milieu homogène donné) et donc le problème crucial de l'œuvre d'art concrète en question. Celle-ci se décompose plutôt en fragments reliés de

[47] Robert Musil, *Journaux*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1981, t. 1, p. 135. NdT.

manière plus ou moins lâche, purement causale, auxquels le récepteur – chacun selon son niveau artistique intellectuel – réagit avec intérêt, indifférence, ou rejet. Arriver à *retenir*, au sens de Musil, ne pourrait donc dans le meilleur des cas que rechercher une permanence de l'intérêt, mais pas la continuité évocatrice de l'impact artistique authentique.

Nous nous trouvons toujours et encore avec ces considérations dans le domaine de la détermination ou de l'indétermination des objets de la littérature. Il faut seulement généraliser encore un peu plus son contenu concret. Nous sommes partis des exemples de Lessing, dans lesquels ce problème était conçu comme celui de la représentation sensible des aspects extérieurs des objets. Mais sans aller plus loin, il est éclairant que les résultants artistiques visés en l'occurrence soient valables pour l'ensemble du monde des objets et des formes de composition. Il s'agit, une fois accomplie cette généralisation, de la philosophie des détails en littérature. Et d'un point de vue, en vérité, aussi bien quantitatif que qualitatif. Souvenons-nous en l'occurrence de la fonction, soulignée par Lénine, de l'indétermination dans une détermination conçue dans sa nature de manière juste : de l'évitement du dogme, de la rigidification (de la fétichisation) en traçant une ligne de démarcation nette là où le prescrit la teneur de la détermination concernée. [48] D'un point de vue artistique, cette situation a pour conséquence que toutes ces questions qui ne sont pas organiquement liées à l'intention centrale du problème essentiel sont simplement exclues de la représentation, même si elles en font partie d'un point de vue purement logique ou purement historique. Cette constatation nous donne la possibilité d'élargir le cercle du sujet traité, au-delà de ce que font les exemples de Lessing considérés

[48] Lénine, *Matérialisme et empiriocriticisme*, op. cit., p. 139. NdT.

jusqu'ici. C'est ainsi, comme nous l'avons vu, que Hegel reproche à Shakespeare de négliger le droit au trône de Macbeth – qui est noté dans les chroniques. Shakespeare a donc dans ses grandes tragédies dépeint la décomposition du monde féodal ; non pas les faits, les événements, les rapports de causalité concrets – c'était le contenu du cycle sur la guerre des Deux Roses –, [49] mais les grands personnages typiques de ce monde en ruine, leurs passions et destins, le grand arrière-plan et fondement historique du déclin, les contours de l'homme nouveau en train d'advenir : la philosophie de l'histoire et pas la chronique du féodalisme agonisant. Ce n'est de ce fait pas une cause personnelle subalterne que Hegel lui attribue qui joue un rôle pour que la légitimité de Macbeth reste dans l'ombre, mais la raison historique et philosophique importante selon laquelle, du point de vue adopté par Shakespeare pour observer ce processus, un aspect mesquin comme la légitimité ne peut absolument pas être envisagé.

La remarque de Hegel est intéressante, non pas tant comme erreur de jugement concrète, mais plutôt comme première manifestation d'un courant de pensée extrêmement problématique du XIXème siècle : la surmotivation. Comment et dans quelle mesure les tendances qui s'expriment là peuvent être parfois aussi fécondes pour la science, voilà qui ne doit pas nous préoccuper ici. Il est certain que la littérature a été surchargée par des motivations hyper-déterminées (et littérairement superflues), qui ont obligatoirement ôté son

[49] **La guerre des Deux Roses** désigne une guerre civile discontinue opposant pour la couronne d'Angleterre, de 1455 à 1485, la maison royale de Lancastre ayant pour emblème une rose rouge à celle d'York ayant pour emblème une rose blanche. Shakespeare a consacré quatre pièces de théâtre aux différents épisodes de la guerre des deux roses : la « première tétralogie » qui comprend Richard III et les trois pièces sur Henri VI. NdT.

agilité à la composition de l'ensemble et de ses parties, sans véritablement rendre la teneur littéraire plus consistante. Nous nous limiterons à nouveau à un exemple. Roméo aperçoit Juliette – et la tragédie est là ; il ne vient à l'idée de personne de se poser la question, pourquoi lui est-il tombé amoureux précisément d'elle. Un dramaturge aussi important que Hebbel soulève cependant la question dans une circonstance analogue. Il gaspille un acte complet de son *Agnès Bernauer* [50] à « motiver » la beauté irrésistible de son héroïne, alors que – d'un point de vue dramatique – le simple fait que le duc de Bavière Albert tombe amoureux de la belle jeune fille bourgeoise aurait totalement suffit comme base du conflit. Cette situation est encore plus nette dans *Germinal* de Zola. Quand pendant l'accident de la mine, Etienne Lantier tue Chaval, leur rivalité, la destruction par Chaval du bonheur d'Etienne, serait dans ces circonstances un mobile totalement suffisant de l'acte. Que Zola introduise là comme motif décisif l'alcoolisme héréditaire d'Etienne transforme, justement à cause de l'hyper-détermination, la tragédie en un cas d'école pour la pathologie. [51] Depuis, la littérature est pleine de ces hyper-motivations, hyper-déterminations, de l'objectivité poétique. Quand nous disons que cela perturbe l'agilité de l'action, nous nous exprimons d'une manière unilatéralement formelle. Ce manque d'agilité résulte de ce que les écrivains ont perdu sur la vie dans son ensemble le regard authentiquement poétique, défétichisant, qu'ils prennent de ce fait en compte parmi les principes d'ordre des mondes de leurs œuvres des déterminations qui font partie des préjugés fétichistes de leur époque – comme la toute-

---

[50] Friedrich Hebbel (1813-1863), *Agnès Bernauer*, Paris, Montaigne, 1930. Agnès Bernauer, (1410-1435). Condamnée pour sorcellerie par le père du Duc Albert, elle fut noyée dans le Danube. NdT.

[51] Émile Zola, *Germinal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 483. NdT.

puissance des tares héréditaires chez Zola – et de ce fait font toujours et encore obstacle ou empêchent directement de mener à bien une figuration artistique conséquente du monde représenté. Des préjugés fétichisants comme ceux-là sont naturellement différents selon les périodes ; à l'époque de leur prédominance et de leur diffusion générale, ils ont été directement appliqués en remplacement de la figuration, car leur simple présence suscitait l'illusion d'une détermination esthétique qui souvent n'existait pas du tout. Mais plus ou moins rapidement, d'autres fétiches ont pris le devant de la scène, et le « grand » art, ou l'art « avant-gardiste » d'hier paraît aujourd'hui figé, sans vie, et creux. L'extrême opposé est naturellement tout aussi néfaste. Le manque total de motivation de principe, comme dans l'*action gratuite* * de Gide produit certes une agilité formelle, mais en même temps une indétermination nihiliste de toute l'atmosphère idéologique de l'œuvre, un manque de consistance des personnages et des situations etc. Détermination et indétermination sont donc des fonctions de la totalité intensive concrète de l'œuvre (du genre), ils peuvent tout aussi peu que d'autres catégories esthétiques authentiques se réduire à des « règles », sans perdre pour autant la clarté sans ambiguïté de leurs lois.

À côté de tels éléments qualitatifs de détermination ou d'indétermination, il faut maintenant penser brièvement aux quantitatifs. C'est là que le problème du détail apparaît encore plus ouvertement au premier plan, bien qu'il soit clair que les exemples cités jusqu'ici sont également étroitement liés à cette question. Il suffit en effet de penser à la comparaison ci-dessus entre Shakespeare et Hebbel pour voir que la manière dont chacun d'eux représente la naissance d'un grand amour en conflit avec la société exerce obligatoirement la plus forte influence sur la quantité et la qualité des détails. Si nous

abordons maintenant la quantité des détails, il est alors également clair qu'il ne peut jamais être question d'une simple comparaison quantitative. Les styles et les personnalités des artistes s'y différencient d'une manière extrêmement nette, et il y a des cas où une grande richesse de détails, comme par exemple chez Dickens ou Gottfried Keller, peut passer pour parfaitement adapté au sens artistique, tandis que chez d'autres qui sont beaucoup plus retenus en matière de détails, on peut trouver un excès au sens de la superfluité, comme chez Hebbel et parfois chez Schiller. Cela nous ramène à la philosophie du détail. Un détail n'est donc totalement justifié au plan artistique que s'il éclaire un personnage, une situation, sous un aspect nouveau, lié au problème principal, même si c'est au travers de larges médiations, s'il fait apparaître de son essence quelque chose qui sinon serait resté caché. La quantité n'a donc un sens esthétique que rapporté aux intentions ultimes de l'œuvre. Et dans ce rapport, elle peut très bien, au plan esthétique, être traitée rationnellement, et l'on peut à chaque fois des principes déduire sans ambiguïté le jugement concernant les justes proportions, la détermination insuffisante ou la surabondance erronée. Mais – pour répéter ce qui vient d'être dit – la rationalité esthétique des principes, précisément, implique le pluralisme des styles et des œuvres, et exclut justement pour cela, *a priori*, toute règle générale abstraite.

Que ces dernières affirmations soient complétement valables pour la peinture et la sculpture n'a assurément pas besoin de preuve détaillée. Ici précisément, il est évident, dès le premier regard, que par exemple chez van Eyck, [52] il y a tout aussi peu de détails superflus que chez Manet. Il est tout aussi clair que partout, c'est la conception générale de l'époque, du style, de

[52] Jan **van Eyck**, (vers 1390-1441), peintre flamand.

l'artiste, qui décide quels détails vont être considérés comme déterminants pour l'objectivité dans l'œuvre d'art et d'autre part quelles déterminations réelles des objectivités effectives peuvent, doivent même rester dans l'indétermination pour l'œuvre d'art. Cette conception générale de l'objectivité qui à chaque fois est déterminée par les différents facteurs (leur éventail va de la vision du monde jusqu'à l'habileté technique obtenue sur le moment), exclut dans des cas concrets des ensembles complexes de détails abstraitement possibles, par exemple l'influence modificatrice d'effets momentanés d'éclairage sur la coloration qui constitue l'objectivité visible, tandis qu'en même temps, et déterminé selon sa nature par la conception du moment, d'autres ensembles complexes devront passer au premier plan. Si avec tout cela est donné à l'artiste un vaste champ d'action diversifié des représentations possibles des détails, il va de soi que ce que nous avons appelé le problème quantitatif du détail ne peut surgir qu'à l'intérieur de ce champ d'action réel.

Cet ensemble complexe, tel qu'il se présente immédiatement, montre néanmoins si on le regarde de plus près des aspects plus généraux du problème de détermination et d'indétermination des objets dans les arts plastiques. Dans sa formulation la plus générale, la question s'énonce ainsi : tandis qu'en littérature, la dialectique de l'extérieur et de l'intérieur apparaît comme très complexe et embrouillée, et ne peut de ce fait figurer ni comme facteur déterminant, ni comme critère, nous voyons maintenant ce rapport d'une manière extrêmement simplifiée par la chose elle-même ; à savoir que les arts plastiques ne sont directement à même que de figurer l'extérieur, ce qu'ils font pourtant depuis toujours de telle sorte que la forme artistique donnée à l'extérieur évoque obligatoirement l'intérieur. C'est déjà le cas dans les reproductions à but magique, et la genèse d'arts plastiques qui

se sont émancipés des objectifs magiques ou religieux, de l'évocation de contenus magiques ou religieux ne peut rien changer d'essentiel à cet état de fait considéré d'un point de vue général abstrait. Assurément, si la généralisation n'est pas réalisée de façon totalement abstraite, la différence tout à fait essentielle entre la représentation allégorique et la représentation figurative immanente (selon la terminologie de l'époque de Goethe : symbolique) devient visible : selon que l'intérieur du contenu est directement identique à l'extérieur de la figuration, avec le système rendu visible des figures, objets, de sorte que, selon les paroles de Hegel, « ce qui est intérieur est aussi présent extérieurement et inversement », [53] ou que l'intérieur élève la prétention à une existence autonome, indépendante de son incarnation visuelle, seulement liée à celle-ci de manière plus ou moins lâche. Nous considérons toujours ici la première démarche comme normale pour l'esthétique, et l'allégorisation comme une déviation par rapport à ses normes essentielles. Seul le dernier chapitre pourra donner un fondement philosophique à cette thèse.

Mais aussi étroit et intime que puisse être, tel qu'on le comprend, le rapport de l'extérieur à l'intérieur, il n'en reste pas moins, pour les arts plastiques, que leur milieu homogène ne peut donner une forme pleinement déterminée qu'à l'extérieur, de sorte que toutes ces différences de détermination mentionnées ci-dessus, souvent très profondes en soi, doivent être considérées de ce point de vue, dans leurs manifestations sensibles, comme de simples variétés. L'intérieur ne peut trouver à s'exprimer que par l'intermédiaire de l'extérieur et tombe donc ainsi, obligatoirement, dans une indétermination incontournable. Si

[53] Hegel, *Enzyklopädie*, § 139.

l'on veut bien comprendre esthétiquement ce rapport, on doit être bien au clair sur le fait que la détermination esthétique complète de l'œuvre d'art reste intacte. La *Mona Lisa* de Léonard de Vinci ou un paysage de Ruysdael [54] sont de la même façon totalement déterminés artistiquement, bien qu'il y ait sur le contenu interne tout particulièrement du premier des bibliothèques entières d'interprétations différentes. Et ce serait une attitude superficielle, artistique étriquée, que de jeter un regard hautain sur toutes ces interprétations divergentes, et de supposer que seule la détermination picturale visuelle devrait être artistiquement prise en considération. Certes, une grande part de ces interprétations n'est que du bavardage journalistique, plein de faux lyrisme et d'esprit « profond » creux. Mais on ne doit pas oublier que cela aussi est une conséquence inévitable de l'effet évocateur esthétiquement nécessaire de l'art. Cela vaut aussi la peine de différencier précisément, de trouver et d'élaborer les critères, pour savoir où il s'agit simplement d'une autoreprésentation de l'individualité réceptrice, et où il s'agit de tentatives légitimes de s'approcher en idées de ce champ d'action des déterminations indéterminées – que, comme nous l'avons vu et le verrons encore, tout art produit nécessairement –, et donc de tentatives pour appréhender l'objectivité de l'œuvre, sa véritable teneur, aussi complétement que possible, en idée et en sentiments. Cela fait partie de l'essence de l'art et de son impact esthétique que ce dernier soit nécessairement scindé en ce qui concerne la détermination ; qu'à la détermination visuelle de l'extérieur corresponde obligatoirement une indétermination spirituelle humaine de l'intérieur, qui certes, comme on l'a déjà expliqué, n'est objectivement en aucune façon totalement indéterminée, mais se meut au sein d'un

[54] Jakob Izaakszoon van **Ruysdael** (1628-1682) peintre paysagiste néerlandais. NdT.

champ d'action concrètement circonscrit artistiquement. Et il faut dire que des œuvres auquel ce dernier fait totalement ou largement défaut, n'ont cependant aucun impact, malgré toute leur perfection technique éventuelle, tandis qu'il est par ailleurs caractéristique des œuvres les plus éminentes que ce champ d'action de l'indétermination de l'intérieur qui est le leur s'étend plus largement et va plus en profondeur que celui des œuvres moyennes. Point n'est besoin de penser à Hamlet ou à Faust ; dans les arts plastiques aussi, il n'est en rien fortuit que ces tendances apparaissent le plus nettement, justement chez Léonard de Vinci, Michel-Ange, et Rembrandt.

Si l'on veut bien comprendre ce rapport, il faut à nouveau jeter un œil sur les idées et les sentiments du quotidien. Si le rapport dialectique de l'extérieur et de l'intérieur, son identité en dernière instance malgré toutes les contradictions de leurs manifestations, n'était pas un fait objectif de la vie, aucune relation entre les hommes ne serait possible. Son reflet dans la conscience de l'homme doit naturellement aussi inclure une reproduction plus ou moins adaptée de la structure dialectique objective. Le facteur d'indétermination qui existe pour les relations des hommes entre eux dans l'interprétation de l'extérieur (y compris naturellement les faits, les expressions etc.), dans la tentative à partir de là de découvrir l'intérieur, demeure de ce fait incontournable. Ce que l'on appelle au quotidien *la connaissance des hommes* est dans de nombreux cas quelque chose d'extrêmement incertain, et là où elle livre des résultats, sa source est, pour le traitement de cas singuliers, une capacité individuelle de synthèse obtenue par l'accumulation d'expériences et d'observations. (Il sera encore question, en détail, dans d'autres contextes de l'aspect psychologique de cette question.) Les généralisations menées

jusqu'ici, de Lavater [55] à Klages, n'ont guère donné de résultats, mais même s'il y avait eu une généralisation véritablement scientifique, elle n'aurait pu que rétrécir le champ d'action de l'indétermination, y mettre en évidence quelques points d'orientation concrets ; mais la prédominance catégorielle des singularités demeurerait pourtant insupprimable. La situation est en effet ici quelque chose d'autre que dans l'application des résultats scientifiques de la biologie et de la médecine aux cas individuels à diagnostiquer médicalement. Ici, où l'individu malade est l'objet d'une subordination, sa singularité est de plus en plus, avec le développement de la science, approchée d'une valeur limite. Mais bien que son individualité personnelle paraisse dans une certaine mesure jouer le rôle d'une source permanente d'erreurs, par rapport aux lois générales et constatations typiques, elle reste cependant en dernière instance l'objet de la médecine pratique. Mais au quotidien, la singularité particulière de l'homme est le sujet de ses actions auxquelles il participe avec sa personnalité comme un tout. Et celle-ci est confrontée à d'autres hommes, construits de la même manière, réagissant pour des raisons analogues, à leurs actions, à leurs réactions aux actions des autres, etc. Il est donc impossible d'éviter ou d'éliminer que dans la vie naisse une indétermination de l'intérieur de ce genre, et même dans de nombreux cas, par rapport à leur propre intériorité.

Voilà les grandes lignes du fonds vital à partir duquel l'indétermination de l'intérieur peut être jugée dans les arts plastiques. L'art fait naturellement subir à cette situation vitale des modifications essentielles. Premièrement, l'extérieur est réduit à ce qui est purement visuel ; tout le reste, tout ce qui dans la vie constitue cette extériorité, n'est tout

[55] Johann Kaspar **Lavater** (1741-1801), théologien et écrivain suisse allemand, surtout connu pour son ouvrage sur la physiognomonie. NdT.

simplement pas présent ici. Deuxièmement, le rapport de l'extérieur à l'intérieur présente un caractère essentiellement généralisé. Dans la vie, tout se rattache en l'occurrence à des objectifs pratiques concrets, faisant certes parfois l'objet de vastes médiations – même s'il s'agit des questions les plus subtiles d'amitié ou d'amour – mais par rapport à l'œuvre d'art, il se produit une suspension de ces visées à caractère téléologique. Naturellement, les personnages de l'œuvre peuvent se trouver les uns par rapport aux autres dans des relations les plus dramatiques, mais le spectateur reste pourtant, au sens de la pratique immédiate, un simple spectateur. Cela fait déjà perdre beaucoup de sa particularité individuelle à cet intérieur qui est ressenti au travers de l'extérieur figuré visuellement ; il va être transporté dans l'atmosphère d'une certaine généralisation, et le travail artistique de typisation trouve dans ce comportement de réceptivité une disponibilité devenue plus authentique. Troisièmement, le récepteur entre aussi, avec le monde objectif représenté (paysage, animaux, plantes, intérieurs etc.) dans une relation analogue à celle qu'il a dans la vie avec les hommes. La nature anthropomorphisante de l'art y trouve à s'exprimer de la manière la plus nette en ce qu'elle ne représente pas tous ses objets dans leur être-en-soi pur, mais dans leur rapport aux hommes. Nous le savons déjà : cela ne signifie pas une quelconque subjectivation. Celle-ci est une marque caractérisant les atmosphères qui se créent au quotidien. Une atmosphère comme celle-là entoure par exemple un paysage ou une chambre, et elle est naturellement en partie suscitée par leur propre caractéristique objective – le plus souvent momentanée, transitoire – mais sa teneur décisive lui est cependant donnée par ce que l'homme éprouve, là ou pour cela, dont le prologue, l'épilogue ou le souvenir se rattache de manière plus ou moins fortuite,

occasionnelle, à cet environnement. Si nous disons alors que la représentation figurative de l'environnement non-humain apparaît en art humanisé, il n'est pas rare qu'une relation de ce genre soit une condition de sa genèse (plus souvent encore une conséquence de son effet) : ce serait pourtant une simplification vulgarisante que de voir là des lignes de liaison directes. Car au strict contraire des atmosphères de la vie, l'humain est ici inhérent aux objets (leur liaison, leur ensemble concret). Un part considérable du combat artistique pour la restitution de l'objet est précisément consacrée à l'effet de représenter cette relation anthropo-morphisante de l'homme au monde objectif, mais de telle sorte que cette relation apparaisse purement comme des propriétés visuelles des objets représentés, comme leurs rapports visuels les uns aux autres. Là aussi, elle est valable, notre épigraphe *ils ne le savent pas, mais ils le font.* Que l'effort conscient de l'artiste vise une exacte reproduction des objets, ou sur celle d'une atmosphère, sur l'expression de sa propre personnalité, voilà qui n'entre pas directement en ligne de compte pour ce problème. De ce point de vue, il n'y a pas de différence de principe entre un intérieur de Cima da Conegliano et un de Vuillard. [56]

Et ceci a pour conséquence que ce qui dans la vie apparaît isolé, impliqué dans des efforts pratiques, est porté dans les arts plastiques au niveau de l'universalité, et devient ainsi, dans chaque œuvre, la représentation d'un « monde » clos en lui-même et parfait. L'objectivité indéterminée trouve cependant par là un champ d'action du contenu concret déterminé d'une manière qualitativement autre que dans la vie : face au récepteur, il y a – sous la forme de la visibilité

[56] Giovanni Battista **Cima da Conegliano** (1459-1517), peintre de la Renaissance de l'école vénitienne. Jean Édouard **Vuillard (**1868-1940) peintre, dessinateur, graveur et illustrateur français.

pure – un monde objectif précisément déterminé, certes un monde de l'homme, et la caractéristique du contenu ainsi surtout que le type de sa conformation visuelle ne fait pas simplement se créer pour chaque œuvre singulière un champ d'action différent de détermination et d'indétermination de ce contenu, mais il en découle à chaque fois les qualités spécifiques de ce qui doit nécessairement demeurer indéterminé. En art, cela n'est donc plus indéterminé parce que l'homme engagé dans l'ensemble complexe de la vie, qui sait ce qu'il veut, ne peut pas ou pas complétement découvrir son contenu particulier. L'indétermination a plutôt une détermination très nette, certes toujours différente selon les cas concrets : elle est avant tout – déjà dans son contenu le plus grossier – déterminée par la nature intrinsèque de l'ensemble complexe objectif figuré. Le rôle du contenu va cependant bien au-delà de cette orientation massive abstraite. La possibilité de déterminer l'indéterminé est pour un paysage quelque chose d'autre que pour une nature morte ou une scène religieuse. Et la qualité spécifique de la mise en forme, en structurant plus précisément, se transforme à plus forte raison en contenu. Il suffit de se remémorer la formule de Rilke, citée plus haut, selon laquelle on ne pouvait pas manger les pommes de Cézanne ; la détermination du contenu grossier de la nature morte des pommes se concrétise en une valeur intellectuelle et émotionnelle nettement définie, mais on ne doit en l'occurrence pas oublier aussi que cette observation de Rilke ne concerne pourtant qu'une objectivité indéterminée. Cette question devient naturellement beaucoup plus complexe si le « *sujet* * » concret de la représentation visible a un contenu concret et déterminé. Toute une branche de l'histoire de l'art, ce qu'on appelle l'iconographie, s'occupe de ce problème ; certes d'une manière extrêmement abstraite. Car si l'on sépare le contenu iconographique de la figuration

artistique réelle, le contenu obtenu de la sorte, l'intériorité indéterminée qui se fait valoir dans les œuvres d'art esthétiquement efficaces devient alors une extériorité abstraite. Hegel dit très justement de ces séparations abstrayantes : « et ce qui n'est qu'un *intérieur* n'est non plus par là-même *qu*'un *extérieur* ». [57] L'abstraction qui détourne de l'essence consiste donc ici en ce que l'iconographie qui se rend par trop autonome oublie ceci : le contenu qu'elle traite n'a une importance pour l'art que dans la mesure où il devient un facteur concrètement déterminant de la mise en forme concrète, comme c'était le cas dans les évolutions des arts plastiques fortement déterminées par leur contenu, comme au Moyen-âge. Le contenu devient alors une tâche de composition concrète ; il se divise en éléments qui entrent parfaitement dans la composition, dans le système des formes évocatrices, et de telle sorte qu'en conséquence d'une telle composition, – dont elles font, selon l'extension, l'intensité, la qualité, etc. l'espace concret où l'œuvre d'art peut être appréciée dans son contenu – elles tombent dans l'indétermination ainsi déterminée. Mais celle-ci n'est alors plus du tout une indétermination, mais l'intérieur coordonné de façon nécessaire, contradictoire et dialectique à l'extérieur visuellement configuré et lui appartenant.

Qu'une telle indétermination déterminée puisse naître en général du contenu intériorisé, et comment elle naît dépend exclusivement de la puissance et du type de forme dans le mode visuel de l'extérieur déterminé. Une indétermination qui y prévaudrait – trahissant assurément une incapacité, un dilettantisme artistique etc. – détruirait totalement aussi la sphère de l'intériorité, la ferait tomber dans un vide subjectiviste complet ou un arbitraire, tandis que se perdrait

[57] Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1990, § 140, p. 176

aussi, obligatoirement, la capacité de guidage. D'un autre côté, l'hyper-détermination des déterminations visuelles cache également en soi de sérieux dangers pour l'intérieur indéterminé, avant tout celui de l'appauvrissement et du dessèchement. Une telle hyper-détermination peut avoir des bases au plan du contenu et de la forme, certes étroitement liées entre elles. Dans le contenu, puisque tout contenu de vie qu'exprime l'image comme un tout va être trop fortement concrétisé. Le moindre des avantages de la thématique religieuse pour l'art plastique ne consistait pas en ce que les tâches fixées – en dépit de toutes les prescriptions iconographiques – restent toutefois, en dernière instance, tellement vagues et générales, qu'aucune hyper-détermination ne doive en résulter : ainsi, les différentes *pietà* de Michel-Ange montrent quel vaste marge de manœuvre est ouverte à l'indétermination de l'intérieur. Seule l'évolution ultérieure dans laquelle cette intériorité fait l'objet d'un libre choix montre nettement où les chemins se séparent. *Les trois philosophes*, de Giorgione, est par exemple un tableau dont le contenu iconographique n'est pas connu. [58] La composition produit néanmoins, non seulement par ses lignes, ses couleurs, etc. une univocité et une complétude visuelle totale, mais en même temps une énorme richesse poétique de l'indéterminé. Ceci peut se voir encore plus nettement là où le contenu de l'image est directement emprunté à la vie quotidienne. Il suffit de mentionner Vermeer [59] pour rendre bien claire cette situation. La peinture du 19ème siècle montre en revanche souvent, dans cette thématique, une hyper-détermination qui s'approche des effets piquants des nouvelles et anecdotes. Le

[58] Zorzi Barbarelli da Castelfranco, dit **Giorgione** (1477-1510). Peint vers 1506, ce tableau du Musée d'histoire de l'art de Vienne, pourrait représenter un philosophe de la Renaissance aux côtés d'Aristote et d'Averroès. NdT.

[59] Johannes Van der Meer, dit **Vermeer** de Delft (1632-1675), peintre baroque néerlandais. NdT.

résultat est celui, décrit plus haut, de l'appauvrissement et du dessèchement ; le monde visible devient une simple illustration d'un « thème » littéraire dans sa nature. Quand des peintres importants de l'époque – il suffit de penser à Leibl – [60] refusent de participer à cette orientation erronée, qui est un plat surgeon de l'allégorisation, on voit aussi leur supériorité picturale dans l'indétermination intrinsèque du « sujet ».

Mais on y voit aussi la transition vers le formalisme. Nous avons en rapport avec le quasi-temps dans les arts plastiques fait appel au concept de Lessing d'« instant fécond ». [61] Nous avons aussi montré que le choix d'instants comme ceux-là est à la base d'une tendance défétichisante : elle se tourne immédiatement vers la saisie du mouvement au lieu du repos, et vers une totalité dynamique de déterminations concrètes au lieu d'un aspect singulier isolé. Il s'avère donc – comme partout où nous rencontrons le problème de la défétichisation – que cette tendance de figuration tend également à conférer à l'objectivité visible un genre de détermination dynamique et vivante qui rend riches, profonds et poétiques les éléments intérieurs qui restent nécessairement indéterminés. C'est sans doute dans la statue équestre de Marc-Aurèle à Rome [62] que l'on veut voir le plus nettement ce rapport, au contraire des variantes académiques d'un sujet apparemment analogue où l'aspect emphatique de l'apothéose dans le mouvement transforme le tout en une allégorie figée, avec ce caractère pompeux, vide, que représentait justement la monarchie du 19ème siècle. Nous sommes habitués – et c'est

---

60 Wilhelm Maria Hubertus **Leibl** (1844-1900), peintre allemand de l'école de Munich, représentant du courant réaliste. NdT.

61 Lessing, *Du Laocoon,* op. cit., p. 22. NdT.

62 Statue antique conservée au musée du Capitole à Rome et remplacée par une copie sur son dernier emplacement extérieur, place du Capitole. NdT.

historiquement justifié – à rechercher l'allégorisme avant tout dans les phases primitives, religieuses, de l'art. Mais la transcendance du contenu, indépendante de l'objectivité visible et son caractère intellectuel, non évocateur, n'est, d'un point de vue esthétique, ni lié à une genèse religieuse, ni à une profondeur d'esprit spéculative (authentique ou non). Art de genre et académisme décoratif sont de ce point de vue, tout aussi allégoriques que de nombreuses œuvres avant-gardistes, dont la teneur transcendante est assurément un néant « néantisant » [63] – ou pas du tout néantisant. Nous nous occuperons en détail, dans la dernier chapitre, des problèmes particuliers de l'allégorie, et nous devons donc nous contenter ici de cette mention de la variabilité de l'allégorisation, largement ramifiée historiquement comme esthétiquement.

Nous avons affaire en musique à une situation diamétralement opposée. Dans le monde de la figuration sonore, l'intérieur y accède à la détermination la plus élevée à laquelle on puisse penser, tandis que cet extérieur qui, comme partout, est la cause ou tout au moins l'occasion de sa genèse, doit obligatoirement rester dans l'indétermination la plus extrême. Le contraste qui en résulte est si rude qu'il a toujours et encore été au cœur des discussions sur l'essence de la musique. Les extrémistes du formalisme tranchent ce nœud gordien en expliquant qu'il n'y a pas en musique de tel élément d'indétermination. C'est Eduard Hanslick qui a formulé cette conception de la manière la plus radicale : « Le jeu des couleurs et des formes dans la kaléidoscope a fait le bonheur de notre jeune âge à tous. La musique, elle aussi, est un kaléidoscope, placé à une hauteur incomparablement plus élevée sur l'échelle des phénomènes. Elle suscite devant nous, dans une succession continuelle autant que variée, de belles

[63] Selon la formule d'Heidegger. NdT.

formes et de belles couleurs, qui passent doucement ou contrastent violemment entre elles, tout en restant symétriques et proportionnées. La principale différence est que le kaléidoscope sonore apparaît comme l'émanation immédiate d'un esprit qui crée, tandis que celui qui n'est fait que pour l'œil se borne au rôle de jouet ingénieux. » [64] L'auteur de ces lignes ne se considère pas compétent pour émettre sur des problèmes concrets d'esthétique de la musique un jugement fondé. Mais on n'a pas besoin d'être musicologue pour voir l'absurdité d'une telle conception. Hanslick n'est en effet pas du tout parvenu à délimiter l'esthétique en musique du jeu fortuit et dénué de sens. Il serait vain de se réclamer à ce propos du système rigoureux des lois à l'œuvre en musique. Il faut admettre que l'enfant qui joue avec le kaléidoscope, au contraire du musicien, ne connaît ni ne maîtrise les lois physiques produisant les combinaisons changeantes qui se présentent à lui. Mais les jeux ne sont pas rares qui forment aussi un système de « lois » (ou mieux de règles du jeu) plus ou moins maîtrisées, et pourtant, il serait erroné de les comparer à un art au sens esthétique, et cela justement pour la raison que l'effet des règles dans les jeux reste immanent à ceux-ci, tandis que dans chaque art, un système de lois comme celui-là (perspective, proportion dans les arts visuels, prosodie en poésie) n'est qu'un moyen pour d'un côté s'approcher de la réalité dans la reproduction de celle-ci, d'intensifier l'objectivité spécifique du genre d'art concerné, de l'autre côté pour accroître la puissance évocatrice de l'œuvre, rendre sa fonction de guidage plus sûre et plus variée. Quelle que soit la position prise sur la question de savoir si la musique est elle-aussi une variété du reflet de la réalité (il en

[64] Eduard Hanslick (1825-1904), musicologue autrichien. *Du beau dans la musique*, trad. Charles Bannelier, Paris, Brandus, 1877, p. 49.

sera question dans un prochain chapitre), [65] quiconque a une simple notion du rôle historique de la musique ne contestera le rôle de la composition musicale dans le guidage vers l'évocation. L'esthétique de l'antiquité, y compris chez des représentants aussi opposés par ailleurs que Platon et Aristote, place résolument son effet socio-pédagogique au cœur de ses considérations, et ce n'est à nouveau pas un hasard qu'à notre époque, *la sonate à Kreutzer* de Tolstoï fasse référence à cette conception, que le *Faustus* de Thomas Mann aille au plus haut niveau de reconnaissance de ce rapport, décisif pour le destin de la musique.

Quel que soit donc aussi la conception que l'on a de l'essence de la musique, le fait qu'elle exerce un effet esthétiquement légitime allant bien au-delà du pur formalisme n'est guère sérieusement contesté, même si c'est naturellement interprété de manière très variée. Et cela suffit à clarifier nos problèmes actuels. Si pour cette raison, nous concevons le moyen homogène de la musique orienté vers la pure audibilité comme une mise en ordre dynamique, un guidage, et de ce fait un jaillissement vital ordonné de l'intériorité (des émotions, des sentiments, des idées qui s'y dissolvent etc.), alors face à la détermination formelle qui est plus précise que dans tout autre art, s'oppose une indétermination concernant l'objet de ces expériences vécues qui surpasse également celle de tous les autres arts. Naturellement, le niveau exceptionnellement élevé de cette indétermination qui semble directement se transformer en une opposition qualitative à tous les autres arts, est un produit de l'évolution sociohistorique. Quand Hanslick ne reconnaît dans la musique instrumentale que la seule manifestation « pure » de la musique, il oppose de manière métaphysiquement rigide et

[65] Chapitre XIV, § 1. NdT.

exclusive l'un de ses produits relativement tardifs, certes de haute valeur esthétique, à presque tout le passé et à d'importantes tendances du présent. C'est en effet un fait incontestable que la musique, non seulement à l'époque de sa genèse, conditionnée par la magie, mais aussi pendant de longues périodes déjà largement éloignées de tout état primitif, soit restée liée à des tendances mimétiques de mot et de geste. La musique totalement « pure » est un résultat relativement tardif de l'histoire. Et personne ne contestera que même la musique moderne n'ait jamais radicalement rompu avec cette liaison au mimétisme. Sans même parler de l'opéra et de la floraison du *lied* au 19ème siècle, peut-on voir dans la liaison des sommets de la composition symphonique à un texte chanté – déterminé sans ambiguïté dans son contenu et se répercutant sur la musique par cette détermination – (de la IXème symphonie jusqu'au *chant de la terre* de Mahler) [66] simplement un hasard ou une fantaisie individuelle ? L'auteur voudrait ici souligner encore une fois qu'il ne se considère pas compétent pour analyser concrètement les questions d'esthétique musicale, souvent très complexes, qui surgissent ici, ni pour leur proposer des solutions. Mais on n'a pas besoin d'être un spécialiste en théorie musicale pour reconnaître le fait avéré historiquement donné, que la musique ne s'est jamais (ou – pour s'exprimer prudemment – jamais totalement) affranchie ni même voulu s'affranchir de sa liaison initiale à un contenu mimétique. Que sa rigueur autrefois dominante se soit résolument relâchée dans les derniers siècles est un fait sociohistorique général de l'évolution globale des arts ; bien que par exemple la composition des *lieder* depuis Schubert soit plus intimement liée à la forme et au contenu du texte que ce n'était encore le

[66] Allusion à *l'hymne à la joie* qui clôture la IXème symphonie de Beethoven. Gustav **Mahler** (1860-1911), compositeur autrichien. NdT.

cas chez Mozart ou Beethoven. L'émancipation à l'égard d'une thématique précisément prescrite socialement est de la même façon caractéristique de tous les arts mimétiques ; l'éloignement à l'égard d'un contenu littérairement défini peut être aussi constaté, comme nous l'avons vu, pour les arts plastiques de l'époque la plus récente.

Nous avons cependant vu aussi que de tels changements très essentiels en soi dans le type, l'ampleur, la qualité etc. du contenu artistiquement élaboré, ne bouleversent pas fondamentalement les problèmes décisifs du rapport forme-contenu, et donc pas non plus dans le cas donné ceux de l'objectivité déterminée et indéterminée. Certes, les facteurs de danger dans la figuration artistique, toujours présents, à savoir l'indétermination ou l'hyper-détermination de la sphère déterminée sensible, avec toutes les conséquences pour l'objectivité indéterminée qui lui est coordonnée, deviennent toujours plus menaçants, car la force de résistance instinctive du créateur, avec ses soutènements sociaux, décline face à ces dangers, parallèlement au fait que la disposition réglée du récepteur au contrôle est toujours plus désorientée. Ce que l'on appelle la *musique à programme* est sans doute le cas le plus typique d'une telle hyper-détermination. Même là où la musique apparaît liée au mot, et même à une œuvre littéraire, elle se rapporte bien moins à ses éléments singuliers qui dans leur singularité reflètent la réalité, qu'à l'ensemble– et toujours sous une forme énergiquement généralisante : la généralisation que la musique réalise consiste avant tout en ce que cet ensemble, qu'il s'agisse d'un *lied*, d'une scène, etc. soit porté à un niveau élevé d'émotion, vécu comme actuel, produisant son plein effet, émotion que l'œuvre littéraire, si c'en est vraiment une, peut dans le meilleur des cas signifier et faire passer dans l'objectivité indéterminée qui lui revient, mais qui ne trouve sa pleine réalisation que dans la musique.

Les textes tout à fait médiocres, voire même mauvais, peuvent dans ce contexte s'approprier une résonnance sentimentale, une aura émotionnelle insoupçonnée. L'exécution de la *musique à programme* peut en revanche détruire la détermination délicate de cet ensemble complexe à l'indétermination grandiose. Si les éléments singuliers d'un morceau musical doivent être mis inconditionnellement en un rapport direct de correspondance objective avec des faits singuliers de la vie, il faut alors pour une part qu'une imitation auditive directe de processus vitaux isolés soit à la base de la composition musicale, il faut pour une part que certains thèmes isolés soient de manière permanente associés à certains personnages, événements (Richard Wagner), il faut pour une part que la structuration de l'ensemble en parties relativement autonomes corresponde à la succession des événements du monde extérieur etc. Tout cela n'épuise naturellement pas le vocabulaire et la grammaire de la *musique à programme*. Le principe qui prévaut ici partout, comporte cependant le danger de l'hyper-détermination. Cette sphère de la vie qui occasionne les expériences musicales les plus profondes, que seule la musique peut signifier dans l'indétermination du reflet, un reflet qu'elle-même représente dans sa forme et sa détermination émotionnelle, doit trouver une netteté, une univocité. À cause d'elles, le courant vital évoqué par le milieu homogène peut être abandonné, quelque chose d'impossible par principe à déterminer peut-être transposé en une prose d'une conceptualité plate, informe. En d'autres termes et en correspondance concrète avec le cours des arts plastiques et de la littérature : cela fait naître une allégorisation, comme Adorno le constate à juste titre chez Wagner ; [67] certes, comme on l'a exposé plus haut, dans une

[67] Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, Trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, NRF Essais, Gallimard, 1993, pp. 55-56.

variante spécifique, bourgeoise-moderne. L'analyse et la délimitation doivent naturellement être laissées ici aux esthéticiens de la musique compétents. Nous nous contenterons de remarquer encore, pour clarifier le problème mentionné, que la séparation des chemins mise ici en évidence n'est en aucune façon identique à une ligne de démarcation métaphysique. La détermination du monde musical des formes vit assurément dans une coexistence organique avec un monde de l'objectivité indéterminée, évoqué par lui et qui lui est coordonné. Là aussi il s'avère que celle-ci n'est pas une indétermination absolue, mais une indétermination concrète, déterminée jusqu'à un certain point ; il va de soi que celle-ci peut en conséquence avoir des degrés de manifestation très différenciés, sans même s'approcher le moins du monde de l'allégorisation de la *musique à programme*. Des œuvres comme la symphonie *Eroica* et la *Pastorale* [68] montrent combien ces limites peuvent être repoussées sans tomber dans cet extrême. Mais en même temps, on voit dans de telles œuvres de manière évidente combien l'essence de cette indétermination déterminée est fluctuante : il n'existe pas de limite communément traçable qui sépare ces œuvres de celles où l'indétermination n'a aucune détermination concrète de ce genre. [69]

## 3. Inhérence et substantialité.

Nos considérations précédentes ont cherché à découvrir l'effet défétichisant de l'art authentique sur le monde intérieur et l'environnement directement sensible de l'homme, et à

---

[68] Symphonie n° 3 en mi bémol majeur opus 55, (*Eroica*), 1804, et symphonie n° 6 en fa majeur, opus 68, (*Pastorale*), 1808, de Beethoven. NdT.

[69] Combien ces limites sont fluctuantes, c'est ce que montre de rejet abrupt de *la Pastorale* comme mauvaise *musique à programme*, par Debussy. In *Monsieur Croche, antidilettante,* Librairies Dorbon-aîné, Nouvelle Revue Française (Les Bibliophiles Fantaisistes), 1921 (p. 83-86).

montrer en même temps qu'il s'agit partout d'intensifications de l'universalité immédiatement sensible des milieux homogènes des types d'art singuliers, dont chacun permet l'expression d'un monde complet de l'homme, parfait en soi ; d'un combat contre la substitution ou contre la tentative de substitution de l'universalité sensible donnée du reflet esthétique de la réalité par des déterminations qui instaurent une relation conceptuelle directe en lieu et place de cette universalité. La philosophie idéaliste a en général l'habitude de concevoir la transformation en concepts comme une élévation des perceptions, des représentations, etc. C'est certainement exact dans la plupart des cas pour la vie quotidienne et pour le passage dans la pensée scientifique d'expériences et d'observations. Mais Pavlov déjà attirait l'attention sur le fait que le mot (et de la même façon naturellement le concept) peut aussi nous éloigner de la réalité. Et cela fait partie de l'essence de la vie sociale que d'instaurer et de maintenir entre l'homme et la réalité de telles relations de remplacement verbales fictives, sans aucun lien à la réalité. Il ne peut pas nous incomber d'effectuer une analyse détaillée et systémique de ces tendances qui éloignent la pensée de la réalité. Il nous suffira de mentionner quelques groupes particuliers, largement répandus, d'une déformation conceptuelle verbale de ce genre dans le reflet de la réalité : ainsi l'incapacité à maîtriser encore la réalité dans la pensée primitive, et plus tard dans la pensée idéaliste, religieuse, etc., où la reproduction incomplète ou même fausse peut prendre le caractère d'un dogme ; ainsi les différentes formes du scepticisme moderne, de ce qu'on appelle la *critique du langage* à la sémantique, qui toutes partent de l'idée qu'existe un abîme béant, infranchissable, entre l'emploi quotidien et scientifique des mots et le véritable sens des objets ; ainsi les conventions de toutes sortes ; la fixation conceptuelle, parfois

même scientifique de faits, rapports, structures, telles qu'elles se présentent dans leur simple immédiateté, de sorte que l'accès à leur essence au travers d'un tel appareil conceptuel s'en trouve entravé et empêché (le fétichisme de la marchandise au sens strict) ; etc. etc. Personne ne peut nier que la pensée quotidienne des hommes et de ce fait leur pratique, leur sensibilité etc. soient en permanence déviés de la réalité – naturellement de différentes manières dans des formations sociales, dans des périodes différentes – par de telles « idoles », pour utiliser une formule de Bacon. [70]

C'est là que s'engage la mission défétichisante de l'esthétique. Nous avons déjà indiqué que les œuvres d'art tendent aux hommes l'image sensible et évidente de leur environnement et de leur monde intérieur « naturel », et détruisent ainsi – sans qu'il soit nécessaire de mener une polémique détaillée contre le fétichisme du quotidien, sans même que l'on doive consciemment mettre en relief l'opposition radicale des deux conceptions – la fétichisation du quotidien et de la pensée, font découvrir à l'homme la réalité telle que celle-ci se présente à lui à chaque fois, en font la propriété de ses sens, de ses sentiments et de sa pensée.

Comme plus haut, nous avons là-aussi mis le mot *naturel* entre guillemets. Et il faut répéter là aussi qu'il n'est pas question d'un retour à la nature, ni au sens du dévoilement de ce qu'est la nature en soi – ça, c'est la tâche de la science – ni comme une résurrection de situations sociales dépassées, moins artificielles. En art, il n'est absolument jamais question de se tourner vers le passé ; si nous avons à l'instant parlé d'une reproduction défétichisée de la réalité apparaissant à chaque fois, il nous fallait signifier ainsi dans ce nouveau contexte le caractère historique, souvent souligné déjà, de tout

[70] Francis **Bacon**, (1561-1626), scientifique et philosophe anglais. NdT.

art. On n'entend donc pas par là une confrontation abstraite, par exemple de l'émotion et de la pensée, mais à chaque fois la reproduction de la réalité, à chaque fois déterminée sociohistoriquement de manière concrète, se rapportant aux hommes concrets de ce lieu, de cette époque, de cette étape d'évolution qui, justement en raison de sa « naturalité », implique organiquement la dissolution des fétichisations concrètes.

Le caractère « naturel » de ce monde reproduit par l'art, qui devient dans l'œuvre un monde clos et parfait en lui-même montre donc un triple aspect : premièrement, il défétichise le monde extérieur qui entoure l'homme, auquel il donne forme dans la vie et par lequel il est formé. Les schémas falsificateurs que la pensée du quotidien (ainsi parfois que la science) interpose entre le monde et sa reproduction se délabrent. L'homme perçoit la réalité, et telle en vérité qu'elle se présente objectivement à lui en tant qu'homme dans les circonstances sociohistoriques données. La « naturalité » de cette image du monde n'est donc pas une vérité absolue en soi ; elle reste indissociablement liée à l'étape donnée d'évolution de l'humanité, mais elle atteint dans le cadre de ces limites concrètement définies un maximum dans l'approche de l'objectivité véritable. C'est pourquoi il n'y a rien de fétichiste dans le monde des dieux d'Homère ; le lecteur des époques ultérieures ne croit plus à leur existence, mais il les vit comme des éléments vivants d'un stade de la croissance du genre humain, comme si c'était la vérité. Deuxièmement, c'est précisément par là que l'œuvre d'art figure ce monde comme monde de l'homme à une certaine étape de son développement interne. Seul l'effet conjugué des deux aspects peut créer la bonne défétichisation. Si les caractéristiques du monde dans lequel l'homme vit sont séparées de lui, le monde prend l'apparence d'un existant

totalement autonome dans lequel l'homme n'est qu'un hôte temporaire, un voyageur de passage, et d'un autre côté, comme pôle opposé nécessaire à une telle tendance, le sujet humain se détache de son environnement, il s'imagine pouvoir mener une vie purement autonome, ou être capable seulement de le tenter, de sorte que se crée un double fétichisme, tant dans l'objectivité ayant perdu son âme, que dans l'intériorité « pure » dépouillée de tout contenu. Tout art authentique rompt avec ce fétiche de la dissociabilité de l'extérieur et de l'intérieur, il matérialise cette conception de Novalis selon laquelle le destin et l'âme seraient en dernière instance identiques, [71] conception problématique de la façon la plus profonde pour la vie, mais tout aussi profondément vraie pour l'art, et ce faisant, il crée ce monde « naturel » pour l'homme, sa patrie « naturelle ».

De tout cela résulte – comme troisième aspect – l'universalité de contenu (et de ce fait de forme) de l'art dans cette synthèse dialectique de l'extérieur et de l'intérieur, dans cette reproduction d'un monde conformé à l'homme. Si cette conformité même avait une limite intrinsèque, définie par des postulats directement hédonistes de l'homme du quotidien, il échoirait au domaine de vie le plus fortement menacé par une rigidification fétichiste et aux idées, émotions dictées par lui une fonction de tri dans le choix des contenus et par son intermédiaire, de la mise en forme. (La source spontanée du kitsch est largement à trouver là.) C'est précisément la rupture avec des penchants hédonistes purement immédiats comme ceux-là qui ouvre la voie à cette conformité véritablement universelle du « monde » de l'art aux besoins les plus profonds de l'homme. Cette conformité englobe donc aussi les catastrophes les plus effroyables, les tragédies les plus

[71] Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, trad. A. Guerne, Paris, Gallimard, 2011. NdT.

profondes, les dévoilements des plus grandes hontes de l'existence humaine. Ce n'est qu'en rendant cette conformité visible et – approuvée en dernière instance – vivable, y compris dans l'indifférence la plus cruelle du cours causal du monde extérieur à l'égard des vœux et des représentations des hommes, dans les conflits les insolubles de l'existence sociohistorique de l'homme, que l'art peut arracher ces masques qui sont en apparence consubstantiels à la vie des hommes, mais ne sont pourtant que des masques déformant son essence en tant qu'homme, et montrer sa vraie nature comme base et principe unitaire de son existence. Chez Homère déjà, ces déterminations apparaissent sans ambiguïté en pleine lumière, et restent depuis lors les fondements de toute figuration artistique authentique. La défétichisation se produit *uno actu* avec le sauvetage artistique de l'essence permanente, digne de préservation, de l'espèce humaine.

La défétichisation est en premier lieu une affaire de contenu, car elle produit un choix parmi les phénomènes de la vie, en écarte ou démasque quelques-uns comme des distorsions de la vérité, en dispose d'autres à la place qui leur convient. Ce n'est pas tant dans la transformation des détails tels qu'ils sont en soi que s'effectue la rupture entre reflet esthétique et reflet photographique, mais c'est plutôt la sélection qui modifie la proportionnalité du reflet artistique tel qu'il apparaît par rapport à celui de l'immédiateté de la vie quotidienne. Cet acte implique déjà un changement de fonction des catégories essentielles dans lesquelles, par lesquelles, chacune des réalités de ce genre va prendre forme. Cette transformation spontanée du contenu en une question de forme reste pourtant – d'un point de vue esthétique – toujours et encore du côté du contenu. Ce n'est que là que commence le problème artistique de mise en forme. Cela ne signifie aucunement que ce processus de transformation soit esthétiquement indifférent.

Bien au contraire : la question de savoir si le matériau à travailler artistiquement (y compris le thème, le motif etc.) va être favorable ou néfaste se décide précisément là, à un stade pour ainsi dire pré-artistique ; le traitement détaillé de ce problème lui-aussi fait partie de la deuxième partie de cet ouvrage. Mais il est dès lors nécessaire de remarquer que le caractère de fond, prosaïque ou poétique de l'œuvre – à savoir si elle est poétique de part en part, par toutes ses pores, ou s'il y a seulement en elle un morceau prosaïque de vie enveloppé d'un manteau poétique (pittoresque etc.) – dépend justement des résultats de cette étape pré-artistique. C'est là-dessus par exemple qu'ont porté les efforts de Goethe et de Schiller autour de l'esthétique, sans qu'ils aient posé le problème précisément de cette manière. Ils reconnaissaient que les tendances de l'époque, des conflits sociaux de leur période, etc. qui s'exprimaient dans la pensée et les sensations du quotidien, étaient de ce point de vue défavorables, que de ce fait une clarification très consciente des principes esthétiques de figuration des lois des types d'art était nécessaire pour tirer de la sphère de la vie les matériaux, les thèmes etc. qui ne résistaient pas d'emblée à un travail artistique. Dans l'art du capitalisme qui ne s'est pas encore plus fortement développé, ces conditions défavorables – la fétichisation des formes et des contenus de vie – continuent de croître, et parallèlement à cela, chez une part considérable des artistes, la vigilance quant à ses conséquences dommageables diminue. Une part importante des problèmes de forme qui se manifestent dans l'art le plus récent peut donc aussi être renvoyée au comportement acritique de nombreux artistes face à ce stade pré-artistique. Le fait que les problèmes artistiques formels de l'élaboration ultime soient placés au cœur de l'attention est le revers de la médaille de cette configuration. Cela explique aussi que des analyses devenant toujours plus fictives de

questions stylistiques, voire même purement techniques, apparaissent en même temps qu'une indifférence croissante à l'égard des questions décisives de forme des types d'art. Il va de soi que ces tendances ont avant tout des causes sociohistoriques. Leur analyse détaillée est du ressort de la partie matérialiste historique de l'esthétique.

Une esthétique complète, systématique, devrait donc traiter en détail l'ensemble des catégories qui jouent un rôle en général dans le reflet de la réalité, et examiner à fond leur changement de fonction dès ce stade pré-artistique, leurs changements de position qui en résultent. Nous avons déjà expliqué dans la préface que notre objectif est beaucoup plus modeste : il nous faut, à partir de quelques cas les plus importants, par leur analyse concrète, dégager la voie méthodologique vers la solution de cette question cruciale. Nous avons en conséquence, jusqu'à présent, examiné quelques problèmes catégoriels importants, et nous le ferons aussi dans la suite.

C'est dans cet esprit que nous reprenons donc le traitement déjà commencé de la catégorie de l'inhérence. Nous avons vu que cette catégorie permet, dans la compréhension conceptuelle de la réalité, l'expression de la détermination du rapport d'autonomie au sein de corrélations de plus haut niveau, la dialectique du passage relatif dans ces dernières, la préservation relative dans celle-là. Les caractéristiques de la catégorie de l'inhérence ont pour conséquence nécessaire que l'analyse conceptuelle pousse d'un côté à une différenciation toujours plus forte des rapports qui apparaissent ici. S'il faut par exemple dans la relation entre substance et accident – dans le cas typique de l'emploi de ces catégories – définir exactement les modes d'existence, cela alors donne chez Kant la formulation suivante : « Les déterminations d'une substance, qui ne sont autre chose que des modes particuliers de son existence, s'appellent *accidents*. Elles sont toujours

réelles puisqu'elles concernent l'existence de la substance… Lorsqu'on attribue une existence particulière à ces déterminations réelles de la substance (par exemple au mouvement considéré comme un accident de la matière), on appelle cette existence inhérence, pour la distinguer de l'existence de la substance même, qu'on nomme subsistance. » [72] Mais Kant lui-même attire aussitôt l'attention sur les difficultés d'ordre logique qui résultent de cette définition à lui. À juste titre, car il voit que le changement des rapports qui entraîne le mouvement ininterrompu de la matière, créant de nouvelles qualités, rattache obligatoirement quelque chose de problématique à des catégories comme celle-là (et à leur négation). Kant considère donc la différenciation entre subsistance et inhérence tout autant comme nécessaire que comme problématique à maints égards. D'un autre côté, des oppositions catégorielles de ce genre se produisent nécessairement à partir des points de vue les plus variés sous lesquels l'homme – par la force des choses, objectivement comme subjectivement – reflète mentalement, interprète, et explique la réalité existante en soi. Il est par exemple inévitable que l'opposition entre substance et accident doive se croiser avec d'autres catégories antithétiques qui reproduisent des rapports essentiels ; ainsi avec celles de l'essence et du phénomène, du tout et des parties.

La complexité, l'intrication de tels rapports crée sans cesse pour la pensée le danger de la fétichisation. Et à dire vrai dans une double direction. Premièrement, il y a le danger que la

---

[72] Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, op. cit., pp. 222-223.
En philosophie, et notamment chez Kant, la substance est ce qui persiste au milieu du changement (des phénomènes) et le rend compréhensible. L'*accident* est ce qui survient. Selon Aristote, l'*accident* est *inhérent* à la *substance*. NdT.

catégorie qui exprime le général prenne en philosophie – idéaliste – une figure autonome, arrachée à la liaison interne à la particularité et à la singularité et soit par-là hypostasiée [73] en une essentialité existante pour soi. (Ce terme [*hypostasié*] de la philosophie de l'antiquité tardive, pour parler d'une manière quelque peu irrévérencieuse, n'est qu'un synonyme courtois de *fétichisé*). Aristote a reconnu à temps ce danger et c'est pour cette raison qu'il a combattu aussi passionnément la doctrine des idées de Platon. Mais deuxièmement, il y a aussi de possible et de typique une fétichisation opposée qui voit exclusivement dans les généralisations nées de la sorte un produit de la pensée humaine, par exemple quelque chose de purement subjectif dans sa nature, par lequel l'ensemble du monde des phénomènes subit une fétichisation de sens contraire ; comme dans le positivisme dans ses différentes variétés. Mais que ce soit l'un ou l'autre concept qui soit fétichisé, il est clair qu'ainsi, en même temps, tous les rapports dans lesquels il figure avec un rôle déterminant doivent également subir une fétichisation. Il n'est pas possible d'hypostasier l'idée en fétiche de la vérité suprême, seule vraie, sans faire ainsi en même temps du monde réel des phénomènes un cosmos en forme de fétiche fait d'images fantomatiques. Il est de la même façon impossible de rabaisser l'essence existante à un simple instrument technique de la pensée à caractère subjectif tout en conservant, pourtant, les caractéristiques réelles des phénomènes, de ne pas les dissoudre dans une subjectivité purement immédiate. Plus les différents angles sous lesquels les rapports catégoriels sont perçus de la sorte de manière purement utilitariste subjective, et plus cette fétichisation va être forte. Et qu'en l'occurrence se produise donc une rigidification hiérarchique ou un émiettement extrême comme qualité de fond ne change rien

[73] *Hypostase* : substance fondamentale, principe premier. NdT.

de décisif à la configuration fondamentale – fétichisée – qui se crée ici.

Ces considérations se rapportent au monde des catégories dans son ensemble. En ce qui concerne l'inhérence, nous avons déjà souligné plus haut qu'en tant que reflet de rapports relativement primitifs (au sens factuel, pas au sens historique), elle joue un rôle toujours plus restreint dans l'épistémologie développée. Cela est partiellement lié au fait que dans la philosophie moderne, la catégorie de la substance qui, comme nous l'avons vu, est étroitement liée à l'inhérence, est repoussée de plus en plus à l'arrière-plan. L'application philosophiquement inconsciente de catégories dialectiques conduit dans l'idéalisme vers une dissolution du concept de substance (et pas seulement dans le machisme, mais aussi chez des Kantiens comme Cassirer). [74] Cette tendance trouve aussi un appui dans la méthodologie des sciences de la nature modernes ; même là où l'inhérence semblait autrefois extrêmement importante, dans les relations entre genre, espèce, etc. elle va, au cours du développement des sciences, toujours plus résolument être évincée par des catégories plus dynamiques. Un processus analogue de dynamisation peut être observé aussi dans le reflet esthétique ; ce processus ne se déroule cependant pas ici sous la forme du passage d'une catégorie à l'autre, comme dans la pensée, mais comme découverte d'éléments dynamiques dans la catégorie même. (Une évolution analogue est à observer dans la philosophie de Hegel. Certes uniquement en ce qui concerne la substance, mais ainsi, comme nous l'avons vu, chez lui aussi, l'importance de l'inhérence se réduit.) La différence repose naturellement sur le fait que les deux modes de reflet servent

[74] Machisme : doctrine d'Ernst **Mach** (1838-1916), philosophe et physicien autrichien. Ernst **Cassirer** (1874-1945) philosophe allemand, naturalisé suédois, représentant de l'école de Marburg.

des activités humaines différentes, nécessaires l'une et l'autre. La détermination limitative commune est fondée chez les deux sur le fait qu'aucun de ces modes de reflet différents ne doit produire dans la reproduction donnée une déformation de la réalité objective. La différence réside dans le mode de reflet, désanthropomorphisant ou anthropomorphisant. Pour le premier, le simple rapport d'inhérence peut apparaître comme un début d'approche de l'état de fait existant indépendamment de la conscience, et de ce fait, à un degré plus développé de désanthropomorphisation, comme quelque chose à surmonter, comme quelque chose à remplacer par des catégories plus objectives et en même temps plus dynamiques, plus nettement détachées de l'immédiateté. En revanche, pour le reflet anthropomorphisant, l'immédiateté justement, la liaison à ce qui est perceptible par les sens et susceptible d'une expérience vécue, et donc la « primitivité » de la catégorie de l'inhérence, peuvent refléter les vrais états de fait dans une approche – vu objectivement – initiale, « naïve » et former le point de départ pour une élaboration ultérieure immanente de cette catégorie dans le sens d'une approche adéquate qui lui soit spécifique. La réalité commune à laquelle sont confrontés les deux modes de reproduction ne s'impose en conséquence pas de manière mécaniquement égalitaire. Au début, naturellement, lorsque la science était encore dans les langes de l'anthropomorphisme, la proximité, la corrélation directe était très forte, bien que – comme nous allons le voir pour une catégorie aussi décisive que la particularité – même alors, déjà, des différences qualitatives aient pu surgir. Mais avec le développement de la désanthropomorphisation, la faille est devenue toujours plus grande. Peu à peu apparaissent dans le reflet scientifique des catégories qui ne peuvent absolument plus avoir aucun équivalent dans l'esthétique qui se rapporte nécessairement aux hommes. (Il suffit de se rappeler les catégories des

méthodes statistiques mathématiquement conçues.) La destinée de l'inhérence se situe au milieu entre ces extrêmes.

Naturellement, le chemin indiqué ci-dessus vers la dynamique de l'inhérence ne serait pas praticable si, dans la catégorie même, telle qu'elle apparaît dans n'importe quel reflet, il n'y avait pas des avancées dans cette direction. Aristote déjà, qui ne s'en préoccupait évidemment que du point de vue de la connaissance, l'a clairement vu. Comme ses conceptions ne constituent pour nous qu'un point de départ vers l'esthétique, qu'il nous soit permis de citer, au lieu d'une série de ses différentes formulations sur ce sujet, une seule bonne synthèse de Prantl. Dans l'analyse de la substance individuelle chez Aristote, il parle de ce « que la différence fondamentale par rapport à la détermination essentielle individuelle devait être définie comme une différence qualitative ». Il poursuit ses explications comme suit : « mais en dehors de cela, l'essentialité individuelle se présente aussi, encore au-delà, avec des déterminations plurielles, qui sont conditionnées par l'essentialité, mais ne sont pas l'essentialité même ; c'est-à-dire que l'essentialité a en soi des inhérences qui ne peuvent être comprises qu'au travers du concept d'essentialité de ce dans quoi elles surviennent, mais qui ne sont jamais des essences autonomes ; et dans cette non-autonomie substantielle, ces inhérences possèdent la possibilité de passer et de descendre jusque dans le hasard absolu. » [75] C'est-à-dire qu'Aristote voit une possibilité de mouvement dans les inhérences en tant que déterminations qui sont conditionnées par l'essentialité jusqu'à l'individuel-singulier purement fortuit.

---

[75] Carl **Prantl** (1820-1888), *Geschichte der Logik im Abendlande* [Histoire de la logique en Occident] Leipzig, Hirzel, 1855, t. 1 p. 253.

Cet éventail des mouvements allant de l'essence jusqu'au hasard va être décisif pour le reflet esthétique. Nous savons combien a été long le chemin que la pensée, scientifique comme philosophique, a dû parcourir avant d'être un tant soit peu à même de mettre les idées en ordre sur cette question. Pour le reflet esthétique, il n'existe pas, dès le début, d'antinomie rigide. Le hasard, le grand trouble-fête de la pensée, vit ici, dès le début, dans une coexistence amicale et féconde avec toutes des catégories supérieures exprimant la contrainte, l'ordre, et la nécessité. Cela aussi est un élément important de l'adéquation aux besoins des hommes des « mondes » créés par les œuvres d'art, un élément de leur « naturalité ». Nous allons bientôt regarder de plus près cette importance concrète du hasard dans le reflet esthétique lors du traitement de la causalité. Il nous fallait seulement le mentionner ici parce que l'inhérence, comme nous avons déjà pu le constater, est justement cette catégorie dans laquelle est visible le rapport de l'individuel, unique en son genre, à ces ordres supérieurs dont il fait partie (genre, espèce, etc.) ; parce que dans le reflet esthétique, comme nous l'avons également vu, dans ces rapports, même ce qu'il y a de singulier-fortuit dans l'individualité et donc avec elle l'élément de fortuité ne doivent jamais totalement disparaître. C'est là pour le reflet scientifique, soit un concept limite pour l'approche de la réalité empirique, soit une source d'erreur à prendre en compte. Pour le reflet esthétique en revanche, l'individualité donnée, indissociable de la codétermination par des hasards, de l'homme représenté, des relations humaines, des objets, etc. est directement le fondement concret de toute généralisation esthétique. La catégorie de l'inhérence, telle qu'elle a bien été décrite par Aristote, crée justement ce champ d'action dans lequel ce glissement entre détermination essentielle et fortuité, peut se développer sans encombre, sans obligatoirement

décomposer l'unité et l'individualité des objets. Cette « primitivité » de la catégorie de l'inhérence que la science oblige à aller au-delà d'elle-même en fait un point de départ adapté au reflet esthétique de la réalité.

Jetons maintenant un regard rapide sur cette nécessité du hasard dans le concept de la personnalité sociale de l'homme. Comme celle-ci constitue le « modèle » – certes utilisé souvent sans une conscience claire – pour le mode de représentation artistique en général, on détermine aussi avec son analyse le principe fondamental de l'objectivité esthétique. On trouve chez Marx des explications détaillées sur un rapport fondamental de ce point de vue, celui de l'individu et de la classe sociale dans la société capitaliste. De manière générale, on y constate qu'il s'agit toujours dans l'histoire de « communauté[s] qui englobai[en]t ces individus uniquement en tant qu'individus moyens » [76] Dans la société capitaliste, ce rapport connaît une intensification qualitative : « il apparaît au cours du développement historique, et précisément par l'indépendance qu'acquièrent les rapports sociaux, fruit inévitable de la division du travail, qu'il y a une différence entre la vie de chaque individu, dans la mesure où elle est personnelle, et sa vie dans la mesure où elle est subordonnée à une branche quelconque du travail et aux conditions inhérentes à cette branche. » [77]

Dans cette société apparaît de ce fait une représentation nouvelle – illusoire – de la liberté des individus « parce que leurs conditions d'existence leur sont contingentes ». [78] Ainsi, le développement sociohistorique produit dans ce domaine des différences auxquelles leur intensification donne un

---

[76] Karl Marx, *L'Idéologie allemande*, éd. Gilbert Badia, Paris, Éditions Sociales, 1971, p. 96. *Marx Engels Werke*, t. 3, Berlin, Dietz Verlag, 1978, p. 74.

[77] Ibidem p. 94. *MEW*, pp. 75-76

[78] Ibidem pp. 94-95. *MEW*, p. 76

*À noter que les fragments cités ne se présentent pas dans le même ordre dans les éditions française et allemande.*

caractère qualitatif, et qui sont devenues pleinement significatives pour la pratique artistique et pour la conception théorique de l'esthétique. Toutefois, la situation dialectique fondamentale, à savoir la contradiction objectivement fondée entre personnalité concrète et individu moyen de sa classe sociale – même si elle peut rester longtemps dans un état de latence – continue d'exister dans chaque changement de l'histoire. Comme chaque individu, dans sa nature, appartient à différentes communautés supra-individuelles (tribu, famille, statut social, nation, classe sociale, etc.), comme les contradictions qui prévalent dans cette diversité – depuis la sortie du communisme primitif – sont toujours à l'œuvre, même si c'est de manière latente, comme aussi, même lors de l'exacerbation la plus extrême de ces contradictions, l'unité de l'individualité de l'homme dans l'art (comme dans la vie) ne peut pas être abolie, il se présente pour le reflet esthétique de la réalité le problème incontournable suivant : représenter l'unité des contradictions comme une unité évidente sensible. On voit ici dès lors un autre aspect de l'importance qui revient à la catégorie de l'inhérence dans la sphère esthétique, à savoir sa liaison étroite à la substantialité. L'élément décisif dans l'abolition-préservation du hasard en esthétique est la persistance de la substance, peu importe s'il s'agit d'une figure humaine ou d'une objectivité matérielle. Ici, encore une fois, l'opposition entre reflet scientifique et reflet esthétique dans la reproduction fidèle à la vérité de la même réalité est nettement visible. Pour la science, cette unité est dans un certain sens un concept limite. C'est-à-dire que l'unité de l'individualité doit, après une analyse précise des composants singuliers des relations, de leur interaction entre eux, apparaître comme leur point de croisement concret, à chaque fois selon la connaissance que la science concernée a pour but. Pour l'art en revanche, cette unité est l'alpha et l'oméga de la

figuration du monde ; c'est pour cela que la substantialité y est aussi importante. C'est justement pour cela que toutes les forces objectives de la vie – dont la représentation conforme à la vérité est certes, en soi, tout aussi importante que ce qui est personnel – ne peuvent être représentées qu'incarnées dans des personnes, dans leurs qualités personnelles, dans les relations d'un homme concret à un autre tout aussi concret etc., comme parties intégrantes d'individus unitaires. Ceci est aussi très largement la méthode de l'historiographie antique, qui de ce fait était, à maints égards, plus proche de l'art que de la science. Il serait intéressant d'analyser quel rôle a joué en l'occurrence le non-développement de la connaissance des forces objectives de la vie sociale, et la conscience encore lacunaire sur leur objectivité et caractéristiques sociales. Là où ce principe cesse d'être prédominant, il se produit – d'un point de vue esthétique – une fétichisation qui dynamite la figuration, comme dans la littérature de la deuxième moitié du XIX$^{ème}$ siècle, dans laquelle des forces objectives considérées comme autonomes comme le milieu ou l'hérédité étaient figées en fétiches mortifères. [79]

C'est ainsi que la catégorie de l'inhérence trouve sa fonction primaire dans le reflet esthétique, à savoir permettre l'expression évidente de cette unité des hommes figurés et reproduire dans les justes proportions – aussi bien objectivement qu'en ce qui concerne les caractères individuels – leur inclusion dans des groupes ou contextes sociaux ; c'est-à-dire de telle sorte que cette insertion dans de tels ordres n'affaiblisse pas la vie individuelle de la personnalité individuelle, mais on contraire l'intensifie. L'inhérence, précisément, exprime un tel rapport. Un homme ne va donc pas être influencé causalement ou même

[79] Critique implicite du naturalisme d'Émile Zola. NdT.

totalement déterminé par son « milieu » comme par une puissance extérieure, son existence individuelle essentielle prend plutôt part à un ordre social supérieur, (ou à plusieurs) et cette participation constitue un élément essentiel, souvent absolument décisif du noyau, de la substance de sa personnalité. Mais ce rapport est relatif, réversible, et il s'y manifeste une modification dynamique décisive qui est apportée à la catégorie de l'inhérence par le reflet esthétique. Dans la réalité existante en soi, le rapport de la substance et de l'accident ne peut naturellement jamais être réversible ; si la conception de la substance peut souvent être un renversement cul par-dessus tête des vrais rapports, sa prise en compte – vraie ou fausse – y crée cependant une hiérarchie stable, qui peut certes être matériellement surmontée par la pensée plus développée, mais qui est cependant toujours relayée par une prise en compte de structure analogue. Le caractère du reflet esthétique, anthropomorphisant, anthropocentrique, crée en revanche une structure fortement modifiée au plan qualitatif. Peu importe comment l'artiste conçoit la réalité objective, et y trouve – c'est nécessaire pour l'activité – une substance absolue, l'essence du reflet esthétique le contraint à découvrir et à prendre aussi en compte une substance dans l'homme lui-même, afin de concevoir comme des accidents tout ce qui est en liaison avec lui, tout ce qui détermine son destin. Cela n'engendre cependant pas dans la reproduction esthétique de dualisme antagoniste ou de pluralisme de substance, comme cela se produit dans certaines visions du monde ; il s'agit au contraire d'une relativisation dynamique permanente de la substance et de l'accident. Le socle et l'arrière-plan de l'œuvre comme totalité doivent être constitués, cela va de soi, de la substance objective de la réalité même ; évidemment, dans ce reflet et forme que prescrivent à l'artiste son époque, son peuple, sa classe sociale, sa personnalité. Et jusque-là, il

n’y aurait pas de différence essentielle entre l’image du monde d’un artiste et celle d’un philosophe. Mais quand l’artiste figure des hommes ou tout au moins de l’humain, ce rapport s’inverse ; le noyau de l’homme (de l’humain) devient substance ; ce n'est pas tant lui qui participe à la substantialité objective, qui lui est inhérent, c’est plutôt elle qui apparaît comme inhérente à son existence humaine fondée sur elle-même, qui en fait partie. Et il faut répéter que ces deux aspects de la substantialité ne se font pas face l’un à l’autre de manière antinomique, comme les principes universels du bien et du mal dans les visions dualistes du monde, mais qu’apparaît dans l’œuvre d’art un balancement entre les deux aspects de la substantialité et de l’inhérence des accidents. La totalité dans laquelle la substance objective est prédominante prend par-là quelque chose de fluctuant ; c’est précisément ainsi que la richesse mobile, les contradictions vivantes du monde se rapportant à l’homme, deviennent un monde propre de l’homme, un monde adapté à l’homme. Cette analyse catégorielle place nos exposés antérieurs sur le milieu homogène sous un éclairage nouveau. Derrière sa fonction formellement unificatrice se trouve, au plan catégoriel, l’unité de la substance, traitée ici ; derrière sa relativisation dynamique de l’unité absolu du tout et de la parfaite expression des objectivités singulières, il y a la relativisation, décrite à l’instant, de la substantialité.

Pour exprimer clairement cette idée, nous avons dû quelque peu simplifier ce rapport que nous avons appelé la relativité dans la substantialité. Le lecteur attentif aura sûrement remarqué que nos considérations ne traçaient pas seulement les contours de deux substantialités dans leurs relations réciproques, mais que chacune d’elles ne représentait que l’extrémité d’une chaîne constituée de rapports substance-accident ayant clairement le même caractère substantiel, et

pareillement relativisés entre eux. L'objectif principal de notre introduction de la catégorie de l'inhérence dans l'analyse du reflet esthétique était en effet justement de tenter de rendre compréhensible le rapport, dans la figuration, entre l'individu et l'ordre social (classe, nation, etc.). La simplification que nous avons opérée dans nos discussions précédentes négligeait provisoirement le fait que dans le reflet esthétique, les deux paires de rapports (substance-accident et essence-phénomène) passent l'une dans l'autre et convergent en une unité dialectique contradictoire. Cette convergence elle non plus n'est absolument pas une « invention » du reflet esthétique, elle est plutôt elle-aussi un fait de la vie ; substance et essence, accident et phénomène apparaissent ici fortement rapprochés. La pensée philosophique doit ici produire une différenciation plus ou moins nette. Il ne peut naturellement pas nous incomber d'exposer, ne serait-ce qu'allusivement, l'histoire et la méthodologie de ce problème. Remarquons toutefois que de nombreuses différenciations nettes sont, dans ces catégories, nées des besoins de l'idéalisme philosophique qui s'est par exemple beaucoup attaché à creuser un abîme profond de séparation entre substance et essence. Quant à d'autres courants philosophiques qui par exemple subjectivisent l'essence, confèrent à la substance une dignité ontologique séparée du reste du cosmos, contentons-nous de les mentionner brièvement, sans aucune prétention à l'exhaustivité. À cela s'ajoutent des considérations méthodologiques nécessaires, quand la pensée opère entre les deux des comparaisons sous différents aspects, et les différences obtenues à cette occasion peuvent aussi délivrer des résultats matériellement précieux, etc. Le fait qu'il y a dans la vie quotidienne une convergence spontanée de ces catégories, doit encore une fois être mentionné, même si ce n'est que dans les cas les plus rares

qu'y apparaît d'ordinaire une conscience quelque peu claire sur leur caractéristiques. Là-dedans ainsi que dans l'objectivation magique de reflets comme ceux-là se cache sans aucun doute la racine – dans la nature des choses et donc artistiquement – de la convergence consciente de ces catégories dans le reflet esthétique.

Si nous pensons au matérialisme naïf souvent souligné de l'attitude artistique à l'égard de la réalité, nous devons remarquer que les concepts de valeur y possèdent toujours un caractère d'existant. Là où se présentent des conflits, des collisions, il y a toujours une réalité qui combat contre une autre, et pas seulement la conscience d'une valeur contre quelque chose de réel, comme dans la philosophie idéaliste. Le fait que chez les auteurs les plus divers, de Shakespeare (la scène des sorcières de *Macbeth*) en passant par Goethe et Dostoïevski jusqu'à Thomas Mann (*Faustus*), la corruption morale s'incarne dans un personnage humain démoniaque est une preuve claire de ce besoin artistique spontané. Ainsi, dans le reflet esthétique, l'essentiel est conçu, avec un juste instinct philosophique, comme un être d'ordre supérieur, comme un être existant davantage, et cela déjà donne à l'essence telle qu'elle figure dans le reflet esthétique l'accent de quelque chose de substantiel. Et à l'inverse, aucun artiste ne peut figurer un existant sans lui donner un caractère – affecté d'une valeur positive ou négative – d'essentialité. Si sa figuration va vers la substantialité, celle-ci se rapproche alors de l'essence, jusqu'à souvent ne faire plus qu'un.

Ce matérialisme spontané trouve un complément et un renforcement par la dialectique spontanée dans le reflet esthétique. Dans le domaine de la pensée, c'est à Hegel qu'a été réservé d'élaborer la dialectique dans le développement supérieur de l'être (au-delà de l'existant etc. jusqu'à la réalité). Pour l'art, cela a toujours été quelque chose allant

spontanément de soi. Pensons encore une fois à la collision. Nous avons vu que s'y heurtent toujours des incarnations de l'être, mais dans la figuration jamais de telle sorte qu'un élément de l'être d'un poids quantitatif supérieur remporte de ce fait simplement la victoire sur un élément d'un être de même type. Sont toujours en lutte entre eux des degrés de l'être, non seulement de force quantitative différente, mais aussi de degré de l'être différent, qui ne doivent naturellement pas être séparés entre eux de leur liaison à l'essence, de leur imprégnation ou de leur vacuité en essence, et chaque œuvre d'art donne, dans la figuration, une hiérarchie de l'être qui peut être précisément ressentie. Celle-ci, très souvent, ne coïncide pas avec la force quantitative, et c'est précisément cela qui est caractéristique du caractère dialectique du reflet esthétique. (Que cette dialectique soit souvent historique, dès les tragédies grecques, comme dans *l'Orestie*, dans *Antigone*, [80] ne fait qu'augmenter son caractère dialectique ; il n'y a pas lieu de traiter ici cet aspect de la dialectique.) Seul cet étagement dialectique de l'être et de l'essence qui lui est étroitement liée rendent possible d'amalgamer organiquement à la personnalité de l'individu sa participation à différents ordres d'existence et de dignité diverses, d'intérioriser sa participation pour en faire un élément de son essentialité interne. Puisque par cette dialectique spontanée, le reflet esthétique ne consiste en rien d'autre que ces relations essentielles des hommes entre eux, et puisque d'un autre côté, les formations sociales apparaissent chez les hommes comme leurs passions les plus profondes, ce n'est qu'ainsi que l'art peut aussi écarter de ce domaine toute fétichisation, et

[80] *L'Orestie*, trilogie dramatique d'Eschyle (458 av. J.-C), et composée de trois tragédies centrées sur la geste des Atrides : *Agamemnon* [Ἀγαμέμνων], *Les Choéphores* [Χοηφόροι] et *Les Euménides* [Εὐμενίδες].
*Antigone* [Ἀντιγόνη] tragédie de Sophocle (441 av. J.-C.). NdT.

dissoudre le social dans des relations humaines joyeuses ou douloureuses, positivement ou négativement essentielles.

Nous sommes ainsi revenus, sous un autre angle, à la philosophie du détail en art. Son traitement exhaustif ne sera possible que dans la deuxième partie où, dans l'analyse de la structure de l'œuvre d'art, la catégorie de la totalité, le problème de l'ensemble et de la partie, sont placés au cœur de la réflexion. Mais la convergence de la substance et de l'essence doit encore aussi être vue sous l'angle de la convergence de l'accident et du phénomène, et sans aller plus loin, il est clair que nous approchons ainsi de très près le problème du détail artistique. Dans la vie aussi, toute objectivité, toute relation entre objets, ne peut être directement comprise qu'en partant des détails. Dès lors, tout particulièrement dans le travail, mais pas seulement en lui (pensons par exemple à la connaissance des hommes dans les rapports des hommes entre eux), il faut tout de suite opérer une nette coupure entre des détails plus ou moins purement fortuits, et ceux qui pour leur part indiquent plus ou moins nettement les vraies caractéristiques de l'objet concerné, et qui sont des marques significatives, symptomatiques, de ses caractéristiques. Si cette distinction est dans la vie le plus souvent de caractère empirique et de ce fait soumise à de grandes variations, cela engendre pour le reflet scientifique de la réalité – et déjà comme transition vers lui pour le travail – la nécessité d'un tri très précis, le plus systématique possible, afin de séparer les détails qui ne surgissent que de manière transitoire, fugace, fortuite, de ceux dont la survenance est en liaison étroite avec la nature des choses. De cela fait également partie le fait que la constatation de la simple survenance simultanée ne suffit pas, mais qu'il faut aussi en étudier le plus complétement possible les raisons causales. D'un point de vue abstrait, il se produit aussi dans le reflet

esthétique une distinction analogue. Mais sous un double aspect, elle emprunte des voies totalement différentes de celle de la science : d'un côté, la sélection est beaucoup plus stricte et en même temps plus définitive, car elle exclue totalement du monde de l'œuvre d'art tout ce qui ne s'avère pas nécessaire du point de vue de l'objectif de la figuration, et d'un autre côté, la figuration veut susciter l'apparence de la vie, c'est-à-dire que les détails triés avec le plus grand soin doivent être présentés, regroupés etc. de telle sorte que s'exprime en même temps en eux l'absence de sélectivité de la vie, avec tous ses hasards. Que ces tendances jumelles étroitement entrelacées s'imposent dans des genres d'art, des styles différents, chez différentes personnalités artistiques de différentes manières, ne change rien à ce qu'elles constituent, dans cette généralité, le principe de toute reproduction artistique du détail.

Là aussi se manifeste le matérialisme spontané et la dialectique spontanée de la pratique artistique. En termes philosophiques, cela signifie en effet une affirmation de l'objectivité du phénomène, en même temps que celle de l'objectivité de l'essence dans le cadre d'une solidarité contradictoire nécessaire des deux ensemble. La stricte sélection des détails est à son tour une des incarnations les plus efficaces de cette conformité de l'art aux besoins vitaux les plus profonds de l'humanité, dont il a déjà été question à maintes reprises. Là aussi, on voit leurs caractéristiques spécifiques dans le fait que l'œuvre d'art enlève aux phénomènes de la vie leur factualité brutale, leur fortuité creuse et non seulement donne au morceau de réalité figuré la forme d'une totalité circulaire, mais pose aussi, comme condition préalable de cette tendance, les phénomènes représentés comme des parties intégrantes organiques d'un ensemble ayant un sens. Nous avons déjà montré que cette

significativité n'est pas simplement identique à une satisfaction de désirs hédonistes. C'est là que l'on peut alors toucher du doigt la convergence de l'inhérence avec la dialectique des phénomènes. Le doute concernant leur objectivité est dans la plupart des cas engendré par leur caractère fugace, transitoire, instable, souvent incohérent, que Hegel exprime en disant que le phénomène se représente directement dans son rapport à l'essence comme une apparence et comporte de ce fait en soi le « moment du non-être-là ». [81] Cette dialectique interne du phénomène et de l'essence mène de ce point de départ purement immédiat à la manifestation de l'objectivité intimement liée des deux. C'est ce chemin que parcourt également la dialectique subjective de la reproduction par la science. La pratique artistique est en dernière instance en concordance profonde avec cet état de fait et avec son reflet par la science, mais sa méthode est celle de l'abréviation et de la concentration. Ceci, comme nous l'avons montré, Aristote l'avait déjà constaté lors du traitement de l'enthymème et du syllogisme, du paradigme et de l'induction. En ce qui concerne les détails, l'abréviation et la concentration résident dans la sélection de ceux qui sont essentiels, qui se rapportent directement à l'essence, conjointement à un mode d'exposition qui retient comme apparence immédiate ce qu'il y a de relâché et de détaché dans le monde des phénomènes. Tout détail authentiquement artistique est donc une unité contradictoire d'essence et d'apparence, et comporte en soi d'une manière intensive toutes les déterminations et tous les rapports dialectiques qui viennent au premier plan de la réalité objective dans une infinité extensive. Il n'est donc pas réel, il est hyper-réel, dans la mesure où il montre objectivement, dans les faits, une solidarité étroite et univoque de l'essence et de l'apparence

[81] Hegel, *Science de la Logique*, op. cit., t. 3, *Logique de l'Essence*, p. 12.

telle qu'elle ne peut exister dans la réalité que dans des cas limites extrêmement rares ; il a cependant l'apparence d'une réalité parfaite, dans la mesure où sa manière de se manifester conserve celle de la réalité objective. Cette apparence est encore renforcée par le fait que les détails dans une œuvre d'art authentique possèdent certes, sans exception, ce rapport étroit et strict à l'essence, mais ne se trouvent en aucune façon entre eux sur le même plan en matière de significativité. Il y a entre eux une mise en ordre précise se rapportant à la proximité de l'essence et à l'intensité dans la découverte fulgurante, mais en même temps profonde et globale de l'essence. Les détails ne reflètent donc pas seulement chacun la structure de l'essence et du phénomène dans la réalité objective, mais ils le font aussi dans leur diversité au sein de ce niveau unitaire. Ils sont extrêmement différents les uns des autres en stabilité ou en volatilité, en fermeté ou en souplesse etc. Dans la dynamique de cette différenciation, son point d'unité, l'essence, apparaît donc non plus comme un centre statique, mais comme substance motrice et mobile.

Une substance motrice et mobile : c'est peut-être l'expression la plus générale pour ce que provoque en évocation le reflet de la réalité dans l'œuvre d'art. Nous avons déjà dans un autre contexte mentionné cette substance unitaire qui est à la base de l'œuvre dans son ensemble, qui y détermine la qualité de l'objectivité de chaque sous-ensemble, ainsi que sur le fait que dans des unités se déroulant dans le temps, l'intonation ou l'exposition, par exemple, ont la fonction importante de susciter chez l'auditeur ce ressenti de qualité par lequel il est mis en situation de réceptionner en lui-même la substance unitaire de l'œuvre. Il est clair que dans la genèse et dans le passage à l'évocation de cette substance unitaire, il est conféré à chaque détail un rôle bien défini, que la hiérarchie des détails susmentionnée ne consiste pas simplement en leur

relation à l'essence concrète en question mais aussi dans le fait – certes indissociablement de cela – que chacun devient le maillon d'un guidage par lequel cette substance peut être réceptionnée, tout d'abord comme impression globale, ou atmosphère introductive, puis comme teneur développée et ensemble formel complexe de l'œuvre. Seule cette place dans la série des éléments de guidage concrétise la sélection, la pondération et l'ordre hiérarchique des détails ; pris isolément, ils n'ont absolument aucune valeur, car ni l'exactitude de l'observation, ni une forme, aussi parfaite soit-elle en elle-même, ne peuvent les élever à ce niveau. Ce n'est que dans la mesure où ils assurent, au bon endroit, selon leur prédétermination, la manifestation vivante, publique, de la substance du tout que l'on peut sérieusement discuter de leur réussite (ou échec). Cette substance unitaire est cependant partout présente et de ce fait – dans cet unitarisme – elle n'existe nulle part ; elle consiste justement dans le fait que l'ensemble des détails s'intègre à cette unité ; séparée d'eux, elle n'existe absolument pas.

C'est justement là qu'apparaît clairement le rapport substance-accident dans le reflet esthétique, et la convergence que nous avons soulignée de l'essence et de la substance, du phénomène et de l'accident, prend un éclairage nouveau. Cela n'aura dorénavant plus de tonalité paradoxale ou artificielle si nous parlons à propos des détails d'une participation à la substance, de ce qu'ils sont ses inhérences. La catégorie de l'inhérence imprègne ainsi la structure de l'œuvre d'art de manière multiple : par elle, le singulier, sans perdre son individualité, participe à des ordres supérieurs ; à travers elle ces ordres apparaissent défétichisés, comme des relations entre hommes, comme des objets qui sont les médiateurs de ces rapports ; à travers elle, les détails trouvent finalement leur poids dans la composition du tout. Dans la genèse de

l'unité esthétique des aspects multiples de l'œuvre d'art, dont l'individualité comme œuvre consiste en l'unité substantielle d'individualités objectives extrêmement individuelles et cependant unifiées, il échoit justement à la catégorie de l'inhérence un rôle décisif. Quand elle fait défaut, là où elle est par exemple remplacée par des conditionnements de simple causalité, ou par de simples interactions, l'unité vivante de l'œuvre d'art disparaît et sa puissance évocatrice, comme nous n'avons pu l'indiquer auparavant que de manière très générale, se réduit à un simple éveil de l'intérêt pour le contenu, à capter simplement l'attention du récepteur, mais sans toutefois toucher et ébranler l'homme dans sa plénitude, afin de faire de cette émotion un nouveau contenu de vie pour l'homme total retournant à la vie quotidienne, mais elle reste une stimulation isolée qu'il aurait pu avoir sans l'intervention d'aucun art.

## 4. Causalité, hasard et nécessité.

Il pourra peut-être, pour les habitudes de pensée d'aujourd'hui, sembler paradoxal que nous cherchions à rapporter la nécessité, dont la composante la plus importante est ce qui a été défini comme la conformité aux besoins de l'humanité, à des catégories comme la substantialité et l'essentialité, au lieu de suivre le cours normal de ces habitudes et de considérer ici comme partout la causalité comme la catégorie décidant de tout, produisant même seule toutes les connexions. Il est impossible de retracer ici, ne serait-ce qu'allusivement, une histoire du problème de cette catégorie en philosophie. Il faut se contenter de mentionner que de grands penseurs dialecticiens comme Hegel n'ont jamais fait de concessions à cette mode intellectuelle. Dans ses notes sur la Logique de Hegel, Lénine remarque à juste titre : « Quand on lit Hegel sur la causalité, il semble à première vue étrange qu'il se soit

relativement si peu arrêté sur ce thème tant chéri des kantiens. Eh bien ! parce que, pour lui, la causalité est seulement *une* des déterminations de la liaison universelle, qu'il avait déjà embrassée bien plus profondément et universellement auparavant, soulignant *toujours* et dès le début, dans *tout son* exposé, cette liaison, les passages réciproques, etc., etc. » [82] La philosophie bourgeoise qui fait suite à Hegel a alors, déjà avec Schopenhauer, réinstallé la causalité dans sa domination catégorielle exclusive. Il s'est instauré en conséquence une fétichisation – qui s'est polarisée. L'un des pôles est formé par une conception purement causale, mécaniste, fataliste, de la nécessité, l'autre par une variété d'irrationalisme où ce genre de nécessité est nié ou mis en doute. Dans les deux cas, l'image de la réalité est déformée de manière fétichiste. Dans le premier parce que toute frontière entre le nécessaire et le fortuit se trouve abattue, puisque vu abstraitement, certes, tout hasard est aussi causalement conditionné. Dans le deuxième cas, avec la mise en doute ou la négation de la détermination causale, toute corrélation rationnelle des faits est mise en question : les portes de la pensée sont largement ouvertes à l'irrationalisme. Cette antinomie fétichiste s'est naturellement montrée au cours de l'histoire sous les formes les plus diverses, sans toutefois pouvoir jamais surmonter cette polarité.

Sur cette question aussi, l'évolution de l'art a nettement montré la tendance spontanément dialectique et défétichisante du reflet esthétique. Puisqu'en littérature, le problème de la causalité joue le rôle le plus important et le plus visible, il semble utile de commencer par-là nos analyses, et d'en venir seulement à parler d'autres arts là où y apparaissent les catégories qui leur sont spécifiques. S'il doit dans cette

---

[82] Lénine, "*Science de la Logique" de Hegel* in *Cahiers philosophiques*, Œuvres t. 38, Moscou, Éditions du progrès, 1971, pp. 152-153.

perspective être question d'une tendance défétichisante de la littérature, il va de soi que celle-ci ne doit en aucune façon se fixer pour but une négation, une tentative d'élimination de la causalité, car cela ne serait assurément que l'un des deux pôles de l'antinomie fétichiste, mais simplement d'efforcer s'assigner à cette catégorie la place qui lui revient dans la totalité du monde esthétiquement reflété. Ce chemin a également été parcouru philosophiquement par Hegel. Après avoir critiqué la « nullité et la vacuité » de ces courants de pensée qui avec la possibilité et la réalité font marcher un fantôme scolastique, il dit en résumé que ce qui est important, c'est « la totalité des éléments de la réalité qui dans son déploiement se révèle comme étant la nécessité. » [83] Cet examen de la situation, à savoir la totalité des éléments, peut aussi nous servir de point de départ, bien que, comme nous l'avons souligné à maintes reprises, les caractéristiques de la totalité et les problèmes concrets qui en résultent pour le reflet esthétique ne pourront faire l'objet d'un traitement détaillé que dans la deuxième partie de cet ouvrage, lors de l'analyse de la structure de l'œuvre d'art. Toujours est-il que la convergence stricte des différentes catégories tend si fort vers la totalité que nous allons être en mesure, sans même les examiner en détail, d'éclaircir nos problèmes actuels avec le concept de totalité des éléments ; d'autant plus que la question de l'infinité intensive des éléments a été déjà évoquée à maintes reprises dans nos considérations.

Si donc nous nous tournons maintenant vers les problèmes concrets de la littérature, il faut partir du fait bien connu en général, et méconnu seulement de manière exceptionnelle, que la littérature est un reflet des actions, événements des hommes dans la société et des idées et émotions qui les

[83] Hegel, *Enzyklopädie*, § 143, complément.

accompagnent, qui sont entraînés par eux. Il ne peut donc subsister aucun doute sur le fait que la liaison des actions, événements, émotions etc. soit directement, mais aussi objectivement de caractère causal. La seule question, c'est : est-ce qu'une connexion causale, même sans lacune, entre ces parties constitutives d'une œuvre littéraire est suffisante à sa perfection comme reflet de la réalité ? Cette question a depuis longtemps préoccupé l'esthétique et surtout la dramaturgie, certes la plupart du temps sans que la question philosophique sur le type de validité de la causalité en littérature ait été directement soulevée. Ce problème est assurément souvent sensible, ainsi dans l'analyse par Lessing de Corneille ou Voltaire, [84] ainsi dans les plaintes de Schiller sur le prosaïsme de la motivation stricte par l'histoire du matériau de *Wallenstein*, ainsi dans d'innombrables considérations sur le rôle du hasard. Schelling a été à ma connaissance le premier qui a posé philosophiquement la question de la motivation du drame, même si chez lui, c'est seulement l'aspect négatif qui s'exprime clairement, la critique de la causalité empirique, comme il l'appelle. Il dit : « Toute nécessité empirique n'est qu'empiriquement nécessité, mais considérée en elle-même, elle est contingence ; la tragédie authentique ne peut donc pas être fondée sur une nécessité empirique. Tout ce qui est empiriquement nécessaire existe <*seyn*> parce qu'il est rendu possible par autre chose, cette autre chose n'existant <*seyn*> pas nécessairement en elle-même, mais à son tour grâce à un autre encore. Or, une nécessité empirique ne supprimerait pas la contingence. La nécessité qui apparaît dans la tragédie ne peut donc être que d'un genre absolu et telle qu'elle est empiriquement incompréhensible plutôt que compréhensible. Et dans la mesure même où l'on introduit, pour ne pas

[84] Dans la *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Ed. de Suckau, Paris, Didier & Cie, 1869. NdT.

négliger la part <*Seite*> de l'entendement, une nécessité empirique dans la succession des événements, il ne faut pas que l'on puisse la comprendre au sens empirique, mais seulement absolu. La nécessité empirique doit apparaître comme l'outil d'une nécessité supérieure et absolue ; elle ne doit servir qu'à mettre en œuvre pour l'apparition ce qui c'est déjà *produit* <*geschehen*> dans cette nécessité absolue. » [85] Le point faible de l'argumentation de Schelling est facile à voir ; il fait appel à une « causalité absolue », et repousse donc le problème dans la transcendance et se contente ainsi de redoubler la fausse question au lieu d'y répondre vraiment, concrètement. Cette insuffisance est encore aggravée du fait que la pseudo-solution transcendante de Schelling prend des tonalités irrationalistes, puisqu'elle est pour lui « plus incompréhensible que compréhensible ». Le compromis de Schelling, sa nécessité absolue en apparence, mais cependant empirique et seulement supposée comme absolue élude la véritable question, celle de la rationalité esthétique (nécessité) de l'œuvre littéraire.

Toujours est-il qu'il constate à juste titre l'identité de la nécessité empirique et du hasard. Engels a illustré avec un humour féroce cette identité dans la réalité objective. Il montre comment ce type de déterminisme est passé du matérialisme français dans les sciences de la nature (et il mentionne également plus tard que des conceptions religieuses comme celles de Saint-Augustin ou de Calvin reviennent au même) : « Selon cette conception, il ne règne dans la nature que la simple nécessité immédiate. Que cette cosse de petits pois contienne 5 pois et non 4 ou 6… qu'une puce m'ait piqué la nuit dernière à quatre heures du matin et non à trois ou à cinq, et cela à l'épaule droite et non au mollet

[85] Friedrich von Schelling, *Philosophie de l'Art*, op. cit., p. 355

gauche : tous ces faits sont le produit d'un enchaînement immuable de causes et d'effets, d'une nécessité inébranlable, la sphère gazeuse d'où est sorti le système solaire s'étant déjà trouvée agencée de telle façon que ces événements devaient se passer ainsi et non autrement. » [86] Il est clair que de cette manière, le rapport objectif du hasard et de la nécessité se trouverait objectivement anéanti, totalement, et surtout pour le reflet esthétique. Car comme nous l'avons déjà montré, il existe une hiérarchie entre tous les faits littérairement reflétés. Nous avons parlé de celle-ci en rapport avec les catégories substance-accident et essence-phénomène, mais point n'est cependant besoin d'une analyse approfondie pour voir que celles-ci, pour leur part, pour des raisons impératives de la composition, convergent vers la paire des contraires nécessité-hasard, que leur hiérarchie doit aussi avoir ceci comme contenu. Cette exigence hiérarchique n'est en aucune façon de caractère formel, il y vient au contraire, au premier plan, tout ce qu'il y a de plus essentiel dans le contenu littéraire, à savoir l'effort de reproduire fidèlement la vie même dans l'ensemble de sa complexité et de ses lois. Cette fidélité consiste cependant seulement dans la relation de la totalité de l'œuvre à la globalité de la vie, et celle-ci doit, par suite du pluralisme déjà souvent souligné des types d'art, toujours être considérée dans le cadre des besoins d'un genre déterminé ; souvenons-nous de la constatation de Schiller qui pensait la détermination de l'objet représenté indissociablement liée au genre dans lequel il apparaît. À la base de la différenciation du genre, il y a cependant une différence de teneur littéraire, de vision du monde qui s'y exprime. Sans pouvoir aborder ici de plus près la différenciation du genre en général, qui n'est pas encore mûre pour être traitée, il faut mentionner

[86] Friedrich Engels, *Dialectique de la nature*, Paris, Éditions Sociales, 1961, pp. 220-221.

brièvement que les poésies lyrique, dramatique, et épique signifient déjà par leur forme quelque chose d'extrêmement différent en termes de vision du monde, et en vérité déjà dans une généralisation telle qu'il n'est pas dénué de sens de parler d'une vision du monde du drame, du roman, etc. (Les différences énormes, et primaires, d'époques, de buts, de personnalités, d'œuvres n'en sont pas pour autant atténuées.) Mais si nous parlons à un niveau de généralisation comme celui-là de visions du monde des différents genres, nous nous trouvons au cœur du problème à traiter maintenant. Ces différences se montrent en effet de la manière la plus nette dans la manière dont est compris concrètement dans chacun d'eux le rapport de la nécessité et du hasard. Le tableau de la vie dans sa totalité ne peut en dernière instance jamais prendre forme sans une mise en évidence de sa nécessité. Il ne peut pas non plus se matérialiser s'il ne met pas également en évidence ces hasards par lesquels la nécessité concrète s'impose concrètement dans le chaos – indirectement, mais seulement indirectement – apparent. Alors, comme les différents genres littéraires donnent à cette configuration générale des aspects justement stables sur une longue période, différents entre eux, cette dialectique de la nécessité et du hasard apparaît chez chacun d'entre eux sous une forme différente. Mais d'une manière ou d'une autre, elle apparaît néanmoins en chacun d'eux. Et c'est pourquoi il doit y avoir en littérature une méthode pour écarter la mise sur le même pied fétichiste du nécessaire et du fortuit, afin – peu importe à quel niveau de conscience – de donner forme à la fois à leur compénétration et à leur dissociation dialectique.

Il y a donc l'utilité d'un critère esthétique qui, dans une chaîne causale sans discontinuité, mette en évidence la nécessité, et dans une autre tout aussi continue, montre le hasard. Oui, la simple dichotomie en nécessaire et fortuit n'est

largement pas suffisant pour un juste critère ; il doit être capable de rendre nettement compte des graduations et transitions infiniment nombreuse qui sont en réalité à l'œuvre dans ce rapport et qui doivent évidemment se manifester encore plus nettement en art. D'un point de vus formel, la totalité de l'œuvre d'art donnée (et de son type d'art) produit naturellement ce critère, car chaque œuvre reproduit assurément un rapport vital concret, un processus de vie concret et sa spécificité, où la teneur décide de ce qui en lui s'avère nécessaire, et de ce qui s'avère fortuit. Cette détermination – dans une formulation aussi générale – pourrait cependant, si on ne la concrétisait pas immédiatement, facilement tourner en un contre-sens ou une vacuité formaliste. Car d'un côté, cela ne dépend pas de l'arbitraire subjectif de l'écrivain qu'il aimerait considérer ceci comme nécessaire ou cela comme fortuit. Comme son œuvre est le reflet de la réalité sous un aspect que présente objectivement le processus vital, il est – sous peine d'échec dans la figuration – lié lui-même aux grandes lignes de l'évolution objective ; que celles-ci lui offre une vaste marge de manœuvre de choix et d'interprétation ne supprime en aucun cas ce lien. D'un autre côté et au sein de la marge de manœuvre décrite à l'instant, la totalité de l'œuvre en question doit continuer à se concrétiser, tant au plan du contenu qu'au plan catégoriel, afin de pouvoir fonctionner comme critère de manière juste. Ceci a lieu sur la ligne que nous avons déjà décrite de la substantialité. Dans la totalité concrétisée de toute œuvre, il se crée une substance unitaire qui l'imprègne de toutes parts, et c'est dans son homogénéité que toutes les personnes, relations, objets etc. trouvent leur substance spécifique. Cet ensemble complexe de substances, en participant au tout fondamental, produit donc le critère pour le caractère des chaînes causales qui le parcourent partout de part en part.

Ceci éclaircit dès le premier coup d'œil quelque chose de très important : ces liaisons causales qui sont propres à faire apparaître plus clairement la substance d'une figure ou même à favoriser son développement interne, son processus d'autoréalisation, perdent par là le caractère du hasard pur et simple. C'est-à-dire qu'en soi, elles restent ce qu'elles sont, mais en raison de cette fonction qui est la leur au sein de la dynamique de la totalité, elles ne se trouvent plus dans une contradiction antagoniste avec la nécessité qui s'exprime dans la composition de l'ensemble. La tâche de l'écrivain ne consiste donc pas à affaiblir ou même à supprimer par une motivation soigneuse le caractère fortuit de liaisons causales comme celles-là ; le rôle qu'elles jouent de ce point de vue à une étape de la composition suffit à leur simple suppression décrite à l'instant, et tout supplément à ce simple fait, dans toute sa contingence, est un fardeau, pas une aide. C'est pourquoi c'est un signe caractéristique des grands écrivains, plus riches et plus profonds en contenu vital, qu'ils manient des hasards de ce genre avec une souveraine insouciance. Pensons au *Guerre et paix* de Tolstoï. Quand André Bolkonsky, grièvement blessé, est allongé sur la table d'opération, il voit dans la même pièce Anatole Kouraguine, son rival, celui qui a détruit son bonheur, à qui on vient d'amputer une jambe. [87] Cette rencontre dans le temps et l'espace est en soi un hasard brutal. Mais son caractère abstrait est aboli du fait – et uniquement du fait – que la vue de Kouraguine déclenche le début de cette crise ultime de purification qui constitue la teneur littéraire proprement dite de la partie suivante. Tandis que la présence de Kouraguine se réduit à cette cause occasionnelle, l'opposition de la nécessité et du hasard se trouve ici littérairement abolie. Mais Tolstoï

[87] Léon Tolstoï (1828-1910), *Guerre et Paix*, trad. Élisabeth Guertik, Livre III, 2ème partie, XXXVII, Paris, Le Livre de Poche, 1972, t. 2, p. 268. NdT.

n'hésite pas non plus à avoir recours à d'autres hasards dans l'ultime phase d'évolution d'André Bolkonsky, humainement et littérairement nécessaire : lors de son transport vers l'arrière, Bolkonsky va être – par hasard – emmené précisément dans la maison des Rostov, et à l'instant même – c'est le hasard – où ceux-ci se préparent à partir. [88] Ceci est à nouveau littérairement nécessaire à porter à leur paroxysme, à clarifier définitivement les relations d'André Bolkonsky et de Natacha Rostova. Alors donc que Tolstoï mène par cette démarche le lecteur vers la clarification définitive du rapport de deux personnages principaux essentiels, alors que la catharsis qui se produit ici devient un élément important de l'œuvre toute entière, ces contingences (ainsi que d'autres mobilisées tout aussi souverainement) ne se placent littérairement plus dans un quelconque rapport antagoniste à la nécessité humaine historique qui irradie de la totalité de l'œuvre. Bien au contraire : des hasards comme ceux-là enlèvent justement à cette nécessité tout ce qu'elle a de froid et d'artificiel, lui confèrent la chaleur de la vie, une reproduction du processus vital dans son ensemble, avec sa complexité dans les détails, avec sa nécessité et sa significativité en tant que tout, mais seulement en tant que tout.

Nous devions analyser cet exemple un peu plus en détail, afin qu'on puisse nettement voir que c'est justement la substantialité de l'œuvre dans son ensemble, et en elle les caractéristiques des substances singulières qui sont décisives comme principe de sélection, comme critère dans l'antagonisme entre nécessité et contingence. Pour mieux clarifier cette situation, il faut cependant que la relation entre la substantialité, aussi bien dans la totalité que dans les parties, et la causalité, y compris dans ses formes les plus élevées que

---

[88] Ibidem, Livre III, 3ème partie, XXXII, p. 400. t. 2, NdT.

sont les lois, soit comprise encore plus concrètement. Une tendance importante à la défétichisation consiste en esthétique en ce qu'aucun loi ne peut accéder à la représentation dans sa pure objectivité, existante en soi ; « d'après la loi selon laquelle tu as commencé », [89] dit Goethe, et il est exprimé là clairement l'ambivalence du reflet esthétique qui apparaît sous des aspects toujours nouveaux. À savoir, d'un côté, que le contenu, la forme, la validité etc. de la loi objective restent préservés, puisqu'en esthétique, c'est bien la même réalité qui est reflétée, en recherchant la fidélité, de même que dans toutes les sphères de l'existence humaine. D'un autre côté, chaque loi se rapporte aux hommes, aux rapports humains, aux objets qui les médiatisent, c'est-à-dire que la loi, reproduite avec une exactitude approximative, n'apparaît pas dans toute son ampleur objective, dans toutes ses ramifications objectives etc. – c'est là-dessus que porte l'intérêt du reflet scientifique – mais elle s'incorpore comme force à l'œuvre dans le monde des destinées humaines, et ce qui s'exprime d'elle se limite en quantité et en modalité à ce qui est décisif pour la dialectique immanente de ce monde et aux caractéristiques de ce rôle décisif.

Comme partout où nous observons de tels écarts méthodologiques entre reflet esthétique et reflet scientifique, ce n'est jamais, là non plus, un moins qui se manifeste, mais plutôt toujours une vérité importante de la vie. C'est pourquoi il n'est pas rare que le reflet esthétique, avec sa dialectique spontanée, soit en situation de faire s'exprimer d'importants états de choses dialectiques que la réflexion philosophique sur la méthodologie des sciences ne portera que plus tard à la conscience. Il en va également ainsi dans le cas des lois objectives. La découverte progressive de cette catégorie et

[89] Goethe, *Paroles primitives, (poésie orphique), ΔΑΙΜΩΝ, Génie,* in *Œuvres complètes*, trad. Jacques Porchat, Paris, Hachette, 1883, t. 1, p. 312. NdT.

tout particulièrement de celle des lois concrètes a représenté une série décisive d'événements dans le développement du progrès de l'humanité tel que souvent, même pour des périodes plus longues, le concept de loi a été absolutisé (et ainsi parfois fétichisé) ; qu'en revanche, il va déjà de soi pour nous que des courants opposés, métaphysiques, irrationalistes n'ont fait qu'accroître cette fétichisation avec un signe opposé. Là-aussi, c'est le mérite de Hegel de rompre conceptuellement et dialectiquement avec la fétichisation du concept de loi. Selon sa conception, « le règne des lois est l'image *calme* du monde existant ou phénoménal. » Par rapport à ce « contenu calme » Hegel souligne l'importance que revêt le monde phénoménal face à l'« identité simple » de la loi. Il a le même contenu que la loi, « mais en raison de ses variations et changements incessants, en tant que réflexion dans un autre. Le phénomène est la loi, mais en tant qu'existence négative, sujette aux changements, le *mouvement* tendant à la transformation en son contraire mouvement de suppression et de retour à l'unité. La loi ignore cette forme agitée ou cette négativité ; aussi le phénomène est-il, par rapport à la loi, la totalité, car il contient la loi et, de plus, le moment de la forme toujours mouvante. » [90]

Ce n'est que sur cette base qu'il devient possible au matérialisme dialectique de concevoir les lois dans le contexte du monde existant en soi et de son reflet scientifique dans ses justes proportions, défétichisé. Cela ne signifie en aucun cas une sous-estimation de l'importance réelle et gnoséologique des lois, même dans des cas où il ne peut absolument pas être question, ni théoriquement, ni pratiquement, de leur matérialisation « pure ». Dans une lettre à Conrad Schmidt, Engels en vient à parler du féodalisme. Il indique qu'au cours

[90] Hegel, *Science de la Logique*, op. cit., t. 3, *Logique de l'Essence*, pp. 149-150.

de l'histoire, celui-ci ne s'est nulle part ni jamais matérialisé sous une forme pure, à l'exception du « royaume éphémère de Jérusalem ». Mais il ajoute aussitôt : « Cet ordre était-il pour autant une fiction, parce qu'il n'a connu, sous sa forme classique, une brève existence qu'en Palestine, et même, pour une bonne part, seulement sur le papier ? » [91] C'est cette même situation que Lénine étudie en ce qui concerne la connaissance du point de vue du genre de validité d'une telle « pureté ». Dans un essai polémique écrit pendant la guerre ; il dit : « Ni dans la nature, ni dans la société, les phénomènes "purs" *n'existent* et ne peuvent exister : c'est précisément ce que nous enseigne la dialectique de Marx, qui montre que la notion même de pureté constitue une certaine étroitesse, un sens unilatéral de la connaissance humaine, qui n'embrasse pas l'objet jusqu'au bout, dans toute sa complexité. » [92]

Cette compréhension du rapport dialectique réel de la loi et du phénomène, que le reflet scientifique de la réalité et sa conscience méthodologique ont péniblement acquis par une lutte millénaire, est d'emblée quelque chose d'évident pour la dialectique spontanée du grand art. Si l'on analysait Homère ou les tragiques grecs en ce qui concerne la reproduction de ces rapports, on pourrait partout – naturellement sans fondement théorique et certainement sans conscience théorique de leur propre pratique – trouver ce rapport dialectique. Ce « *ils ne le savent pas, mais ils le font* » ne doit cependant pas, là non-plus, nous induire à en rester, sur cet état de fait, comme à un « *je ne sais quoi* » * inaccessible à la raison. Nous devons plutôt être poussés à introduire le concept de ce que le reflet esthétique réalise dans les œuvres

[91] Lettre d'Engels à Conrad Schmidt, 12 mars 1895. *Marx-Engels Werke*, tome 39, p. 433.

[92] Lénine, *La faillite de la deuxième internationale*, Paris, Éditions Sociales, 1953, § VI, p. 37.

d'art. C'est pourquoi nous devons, aux constatations dialectiques énoncées jusqu'ici, en ajouter encore une. À la suite des passages cités plus haut, Hegel appelle la loi « l'essentialité *positive* du phénomène », et complète cette définition en ajoutant qu'elle n'est que cela. Il en résulte alors pour lui : « La loi est bien ainsi la forme essentielle, mais elle n'est pas encore la forme réelle, réfléchie dans ses termes, en tant que contenu » [93] Tout cela présente pour nous un double aspect. D'un côté se confirme encore une fois ce que nous avons exposé à la suite de Hegel et Lénine, à savoir que la détermination causale des choses, des relations et événements ne constitue qu'une partie de la vraie détermination de la réalité, qu'elle ne peut donc prendre son véritable sens, sa signification infalsifiée que dans le contexte total des contenus et des formes. D'un autre côté, la constatation hégélienne que la loi est l'essentiel du phénomène ou, comme il le dit dans d'autres passages des mêmes développements, qu'elle est le phénomène essentiel, doit être rapprochée de nos considérations précédentes. Nous avons plus haut parlé de la convergence de la substance et de l'essence dans le reflet esthétique. Nous voyons maintenant que la subordination des chaînes causales singulières à la substantialité – qu'il s'agisse de l'œuvre entière, qu'il s'agisse de l'une de ses parties – non seulement ne contredit pas le rapport aux lois, mais confirme au contraire un de leurs éléments fondamentaux. La loi en effet comme phénomène essentiel (esthétiquement : « la loi selon laquelle tu as commencé ») converge dans son essence objective la plus intime aussi bien vers les catégories de la substantialité et de l'essentialité, de même qu'elle a aussi une relation contradictoire, mais justement de ce fait indissociable, aux phénomènes, et possède ainsi ceux-ci comme un contenu interne propre.

---

[93] Hegel, *Science de la Logique*, op. cit., t. 3, *Logique de l'Essence*, p. 151.

Il est ainsi assigné à la causalité, dans l'image du monde artistiquement figurée du reflet esthétique, la place qui lui convient objectivement. Le rôle important que joue la substantialité dans cet ordre mène à l'écart de toute rigidification ou absolutisation fétichiste. Certes, nous avons déjà mentionné le fait que la convergence de la substance avec l'essence (et ainsi avec la loi) est propre à dissoudre, en les relativisant, d'éventuelles tendances à la rigidité, bien que la substantialité entrant dans la reproduction esthétique préserve en tant que telle au sein de la totalité concrète donnée son caractère pérenne. La mobilité qui apparaît là est double : d'un côté, la substance ne se dévoile, nécessairement, que peu à peu, au cours de ce processus qui constitue le contenu de la composition littéraire en question. Mais le dévoilement peut dans certaines circonstances être très complexe. Alors que dans de nombreux cas, il s'agit simplement de ce que les contours qualitatifs abstraits évoqués dans l'ambiance générale par l'évocation se remplissent pas à pas du contenu réel, il se peut pour d'autres cas pas moins nombreux, que ce dévoilement en soit un au sens littéral du terme, c'est-à-dire que la substantialité exposée en première impression se révèle fausse et que la vraie soit mise à sa place. Cette oscillation et ce balancement peut aussi former nettement un point central, une transition vers la confirmation de la substantialité initiale (scènes de la peur de la mort dans *Le Prince de Hombourg*). [94] Ainsi est donnée la transition vers le deuxième type qui est caractérisé par la direction du mouvement, par la développabilité de la substance ; certes par un développement de la substance qui en soi contient à la fois la préservation et le perfectionnement de certaines qualités fondamentales, qui est même fondée justement sur leur stabilité et permanence.

[94] Heinrich von Kleist, *Le Prince de Hombourg,* (vers 1809). Trad. Pierre Deshusses, Irène Kuhn, Paris, Gallimard Folio, 2014. NdT.

Toutes les mises en œuvre de causalités qui favorisent ou empêchent de tels dévoilements ou transformations tiennent leur nécessité ou leur contingence du genre de lien qu'ils ont avec cette question fondamentale : la mesure selon laquelle, considérée de manière immanente, on peut voir en eux-mêmes une fermeture stricte ou l'apparence d'un arbitraire contingent lâche est pour ces caractéristiques qui sont les leurs quelque chose de totalement secondaire.

Du fait que la causalité dans le monde de la composition littéraire est remise à la place qui lui convient, ces tendances à la fétichisation qui peuvent être à l'origine de sa domination absolue dans la vie et la science, deviennent surmontables. La nécessité plus profonde que celle des simples chaînes causales exigée par Schelling et par d'autres peut donc se rendre totalement compréhensible sans échappées vers une quelconque transcendance ou mystique. Bien au contraire : précisément par la mise en ordre catégorielle des contenus vitaux qu'opère spontanément la composition littéraire avec une conscience purement esthétique, il naît une nécessité qui n'exclut pas le hasard, mais l'incorpore dans son domaine ; elle se trouve de ce fait fort éloignée de l'inhumanité aride d'un fatalisme conçu comme d'habitude, qui unit la chaleur de la proximité de la vie à la présence de grandes corrélations et perspectives ; elle ne s'impose pas mécaniquement, mais, comme Lénine avait coutume de le dire, par ruse, et montre de ce fait une image du monde enrichie. C'est précisément pour cela que la nature défétichisante de la littérature authentique peut en même temps que la domination exclusive de la causalité surmonter aussi, spontanément, sans polémique, son pôle opposé, l'irrationalisme. Du point de vue de l'unité stylistique des œuvres singulières, tous ces problèmes du caractère unitaire et de la riche variété de la teneur s'expriment de telle sorte que la qualité des corrélations-

guides possède un rythme unitaire, même s'il recèle assurément en lui-même maints hauts et bas ; le fait que les chaînes causales présentent des mailles serrées ou des liens lâches devient ainsi un simple élément de cette unité. Il faut aussi remarquer à ce propos que cet unitarisme stylistique n'est rien d'autre que la synthèse formelle de la fonction de guidage de l'œuvre, qu'elle devrait de ce fait rester totalement inefficace si dans sa particularité spécifique n'était pas incluse l'essence de la teneur artistique, son apogée et son couronnement, à savoir sa métamorphose en une perfection formelle.

Seule cette corrélation fournit la possibilité d'aller plus loin dans la généralisation de ce qui a été dit jusqu'ici sur la littérature. Il est clair qu'en peinture ou en sculpture, la causalité joue directement un rôle bien plus restreint qu'en littérature. Ne serait-ce que par suite de la caractéristique qualitative du milieu homogène visuel, les chaînes causales disparaissent presque complètement de l'immédiateté, que seuls les mouvements visuellement fixés doivent également montrer une détermination causale. Pour celle-ci vaut donc évidemment ce que nous avons démontré pour la littérature au sujet du rapport hiérarchique de la substantialité spécifique et des liaisons causales singulières : la nécessité ou la contingence d'un mouvement dépend de la mesure selon laquelle celui-ci étaye la substantialité, l'essence de toute la forme, ou la décompose, ou se comporte éventuellement de manière neutre à son égard. L'exemple des plus grands artistes comme Michel-Ange montre précisément que des mouvements qui, du point de vue de la vie quotidienne auraient pu passer pour « excessifs » (donc : comme fortuits) prennent de cette source une nécessité profonde irrésistible, tandis que les mouvements « soigneusement motivés » de l'art académique ne peuvent jamais s'élever au-dessus du niveau

de la contingence. Le fait aussi qu'à l'autre extrémité, chez les excentriques, faute d'une substantialité authentique de la forme globale, règne également le hasard, ne fait que confirmer cette constatation. Cette situation est encore plus nette en musique où la liaison des notes n'est jamais simplement ou empiriquement causale, mais est déterminée directement par les lois formulables de manière précise. Malgré cela, ou mieux : c'est justement pour cela que le fondement le plus précis par de telles lois ou de telles règles ne peut jamais à lui seul créer une nécessité musicale. C'est seulement parce que sa réalisation est mise au service de la substantialité de l'œuvre concrète concernée que cette contingence qui est attachée à une suite de notes, aussi conforme soit elle aux règles, au plan musical immanent, peut être artistiquement abolie. Et d'un autre côté, l'histoire de la musique montre d'innombrables exemples de ce que des arrangements de notes qui contredisent strictement certaines règles données et que l'on devrait de ce fait considérer comme fortuits peuvent, comme éléments de la substantialité d'une œuvre d'une inspiration complétement nouvelle, non seulement être portés comme son vecteur au niveau de nécessités, mais peuvent même constituer la base de nouvelles lois.

Plus complexe, mais plus instructive encore est la situation dans la composition picturale (esthétiquement, le relief, le groupe en sculpture fait aussi partie de cette problématique). Nous ne voulons pas parler de ce que l'on appelle les questions iconographiques que nous avons traitées en rapport avec le problème de l'objectivité indéterminée, car de la situation matérielle qui s'y trouve résulte déjà, de manière évidente, la subordination des liaisons purement causales à la substantialité de l'œuvre toute entière. Les déterminations d'une telle forme d'objectivité se métamorphosent pourtant

dans toute œuvre d'art authentique en déterminations compositionnelles formelles, et celles-ci font pour leur part entrevoir de nouveaux aspects du problème à traiter maintenant. Toute composition visuellement évocatrice installe justement un système de mouvements entrelacés les unes aux autres. Mais ce passage réciproque des mouvements figurés les uns dans les autres est extrêmement complexe, et introduit de nombreuses complications dans la causalité en vigueur pour l'œuvre. La situation est relativement simple si les mouvements de différents personnages comportent des réactions psychiques intrinsèques réciproques de leurs sujets, comme par exemple dans la fresque de Giotto *La résurrection de Drusiana* (Santa Croce, Florence). [95] Dans des œuvres comme celle-là, on pourrait comprendre les mouvements des différents personnages se rapportant les uns aux autres comme des conséquences causales du drame donné par le sujet et reproduit visuellement. Une telle interprétation serait cependant étroite – de même que dans le cas traité à l'instant du respect des règles musicales – et passerait de ce fait à côté du problème. Car parmi les innombrables mouvements possibles au plan causal dramatique, même strictement justifiés à ce niveau, seront choisis par d'authentiques artistes ceux qui forment entre eux un double système : à savoir d'un côté celui des corrélations décoratives bidimensionnelles des surfaces du tableau, et de l'autre celui des corrélations, selon leur intensité, entre les lignes, les couleurs, etc. dans l'espace de figuration de la peinture ; dans des œuvres d'art authentiques, les deux synthèses relationnelles coïncident, ou tout au moins convergent si fortement qu'elles semblent

[95] *La résurrection de Drusiana* (et non pas Drusilla comme indiqué dans le texte) : fresque dans la chapelle Peruzzi de l'église Santa-Croce à Florence (1320), illustrant un miracle de St Jean l'évangéliste rapporté par les *Actes de Jean*, 63-86, Trad. Éric Junod & Jean-Daniel Kaestli in *Écrits apocryphes chrétiens*, t. I, NRF La Pléiade, 1997, p. 973-1037. NdT.

former une unité pleine de tensions, une unité de la substance imagée. Tout mouvement d'une figure peinte ne va prendre un sens esthétique que s'il satisfait à toutes les conditions posées de cette façon, et qui vont bien au-delà de la simple exactitude causale. Un drame comme celui-là, pris au sens pictural large, englobe naturellement en même temps tous les objets présents dans le tableau ; ainsi, dans la fresque de Giotto évoquée par nous, l'architecture qui constitue l'arrière-plan répète et renforce le rythme du mouvement de la scène dramatique proprement dite du premier plan.

Nous avons à dessein choisi comme exemple une composition simple autant que possible. Avec les croquis de Léonard de Vinci et de Michel-Ange se mettent en place dans la figuration de l'image des systèmes de mouvement qui, même s'ils sont guidés par les mêmes principes esthétiques ultimes, représentent par rapport à Giotto quelque chose de qualitativement nouveau dans des systèmes complexes de rapports imagés. Il suffirait d'analyser d'après cela une grande composition de Rubens pour voir clairement comment on va esthétiquement au-delà de la motivation causale singulière des mouvements. L'exactitude de certains mouvements est justifiée ici par des corrélations compositionnelles avec d'autres mouvements, qui n'ont directement dans leur contenu rien à voir du tout avec eux. Ensuite, le choix de couleurs de la renaissance tardive et de l'époque baroque ajoute encore des éléments nouveaux. L'objectivité d'une chose ou d'une figure au premier plan peut par exemple être picturalement motivée par une certaine harmonie de couleurs avec l'arrière-plan (ou par une tache de couleur en lui) etc. etc. Cela nous mènerait trop loin si, en retournant à la littérature, nous examinions alors de plus près le rôle qui y est à l'œuvre de parallélismes, correspondances, contrastes etc. de ce genre. Leur importance dans la composition ne peut naturellement

jamais être déterminante comme en peinture ; cela réside dans la différence entre espace réel dans l'un des arts, et le quasi-espace dans l'autre. On peut néanmoins observer nettement ce mode de composition précisément chez les plus grands écrivains dans le cadre des limites fixées pour la spécificité du genre. Il suffit de penser à la manière dont Shakespeare non seulement souligne ce qu'il y a de spécifique dans le personnage d'Hamlet ou du roi Lear par des parallélismes et des contrastes, mais aussi par endroit caractérise ses héros plus profondément justement grâce à eux. Chez de grands conteurs comme Tolstoï ou Gottfried Keller, on peut naturellement constater des moyens artistiques analogues avec des variations selon le genre ou leur personnalité. Là aussi, ce qui est philosophiquement décisif dans une pratique artistique de ce genre, c'est que la motivation esthétique va au-delà de la simple causalité et puise sa force dans la teneur totale de la composition, de la substantialité de l'ensemble et de ses parties.

Pour revenir encore une fois à l'art plastique : la connaissance que nous venons d'acquérir contredit en apparence son autre méthode remarquable, qui est de rendre évidente l'existence de ses objets. À nouveau, il ne faut pas nier que la simple mise en place d'un objet de peinture ou de sculpture comporte obligatoirement, si nous faisons abstraction du mouvement, d'innombrables éléments des corrélations causales. Mais cela inclut en soi aussi autre chose, quelque chose qui va bien au-delà de la motivation purement causale. Prenons un objet quelconque figuré picturalement, disons un arbre. Ses racines dans le sol, le genre de tronc, son rapport aux branches etc. sont indubitablement déterminées causalement. Sans répéter les limites, mentionnées à l'instant, de ces relations causales, il nous faut cependant souligner encore une fois : un arbre figuré picturalement est autre chose et davantage que la

somme et le système de ces corrélations. Il est, il existe, et impose à l'observateur l'expérience vécue spécifique de la particularité d'une existence qui, avec son existence en général, rend évidente et sensible son *être tel qu'il est*, et avec cet *être tel qu'il est* son existence. Cette puissance de la factualité est une vérité de la vie, un vecteur important du progrès externe, de l'évolution interne de l'humanité. Dans la vie et dans la science, l'ébranlement provoqué par la prise en compte de faits comme ceux-là constitue dans de nombreux cas le point de départ de la découverte de nouvelles vérités, ou bien de la révision, de l'élargissement ou de la restriction des anciennes. Ce progrès a naturellement pour présupposé l'analyse du phénomène qui s'impose comme existant à la conscience ; les conditions, corrélations etc. (y compris naturellement les causales), doivent être étudiées et mises en harmonie avec le système des connaissances en vigueur.

En revanche, dans le reflet esthétique de la réalité, cette unité de l'existence, de cet *être tel qu'il est* du phénomène ne sont pas analysées. Cela ne signifie cependant en aucune façon que l'art doive en reste à l'immédiateté simple d'un *factum brutum*. L'immédiateté nouvelle, recréée, de l'art, consiste précisément en ce que, dans la forme de l'immédiateté intériorisée qui produit le guidage de l'évocation par la figuration artistique, on peut ressentir l'infinité intensive des objets, la totalité de ses déterminations essentielles. L'être, la simple existence gagne ainsi une signification qu'elle ne peut tout au plus atteindre dans la vie même que dans des cas limites exceptionnels. Mais là aussi, comme dans tous les « miracles » de l'art, il n'y a rien d'irrationnel ; cela signifie, philosophiquement parlant, la chose suivante : la dialectique a permis à Hegel de comprendre ces niveaux différenciés de l'être – après que les différents degrés aient été jusqu'alors métaphysiquement séparés les uns des autres, voire même mis

dans une opposition métaphysique les uns aux autres – dans leur corrélation véritable, comme identité de l'identité et de la non identité. Hegel a ainsi exposé dans la logique dialectique comment l'être [*Sein*] – en soi abstrait – s'élève en passant par l'être-là [*Dasein*], l'existence [*Existenz*], la réalité [*Realität*], jusqu'à l'effectivité [*Wirklichkeit*], saturée de déterminations et pleine de contenus concrets, où chacune de ces catégories, générée au travers de médiations multiples, apparaît toujours et encore sous la forme de l'immédiateté. Le reflet authentiquement scientifique de la réalité reproduit, toujours à nouveau, même si ce n'est pas toujours philosophiquement conscient, cette série de catégories. Le reflet esthétique dans les arts plastiques, en raison de sa fabrication d'une immédiateté nouvelle, supérieure, rassemble simplement, dans l'image visible de l'objet, ce processus qui est pour la pensée nécessairement éclaté, de sorte que l'être qui y apparaît n'est plus abstrait, pas non plus l'*être tel qu'il est* simplement immédiat (et de ce fait également abstrait) d'un être singulier, mais la manifestation esthétiquement immédiate de la corrélation de ses déterminations, c'est-à-dire sa réalité. Les relations qui rattachent un tel objet à son environnement, ne lui sont de ce fait plus extérieures, – comme dans l'être abstrait ou dans l'*être tel qu'il est* immédiat – mais vont être absorbées par son objectivité et vont lui être incorporées. Il arrive ainsi qu'en art plastique, ces réalités parfaites en soi ne restent pas isolées les unes des autres, mais qu'elles peuvent plutôt se réunir organiquement entre elles en une composition authentique ; c'est pourquoi une composition authentique présuppose justement cette réalité, cette autonomie immédiate des objets isolés qui la constituent ; c'est pourquoi selon les mots de Hegel [96] elle est

[96] Hegel, *Leçons sur l'Histoire de la philosophie*, *Introduction, bibliographie, philosophie orientale*, trad. Gilles Marmasse, Paris, Vrin, 2004, p. 102.

aussi, un « cercle [qui] a pour périphérie une grande quantité de cercles. »

Nous avons exposé ce phénomène pour les arts plastiques, parce qu'il s'y montre sous sa forme la plus pure. Mais il est clair qu'une composition artistique serait impossible aussi en littérature sans des rapports catégoriels identiques ou tout au moins analogues. Sauf que la réalité du tout et de ses parties décrite ici dans une dispersion temporelle et de ce fait dans un développement en phases nécessairement successives ne peut pas posséder la même concentration, la même force de frappe instantanée de la substantialité. Néanmoins, si nous examinons à nouveau, de ce point de vue, le concept d'intonation que nous avons déjà observé dans différents contextes et déjà appliqué aussi – certes quelque peu modifié – à la littérature, alors on y voit des éléments clairs de ce que nous avons analysé à propos de sa réalité dans les arts plastiques. Dans l'intonation, telle que nous l'avons conçue en littérature, sont indubitablement incluses cette mise en place soudaine, immédiatement sensible, d'un *être tel qu'il est* qualitatif et son évocation en vue de la réception. La violence avec laquelle la substantialité spécifique s'impose dans une exposition poétique – nous renvoyons à nouveau aux scènes initiales d'*Hamlet* – sans aucune motivation ou tout au moins avec une motivation d'un poids tout à fait marginal, présente une analogie esthétique profonde avec ces phénomènes picturaux qui viennent d'être décrits. Là aussi apparaît sous la forme de l'immédiateté une figure, une situation etc. dans son être tel qu'il est, et l'effet de l'intonation repose directement sur sa force de frappe substantielle, sur l'évocation d'un être déterminé qualitativement unique en son genre. Ce type d'impact n'est cependant en aucune manière épuisé avec l'intonation. Souvenons nous des développements antérieurs dans d'autres contextes, où nous avons attiré l'attention sur le

choc qui résulte de la juste dénomination, pertinente dans sa singularité, d'un objet, d'une situation, etc. Ce que l'on appelle souvent la « magie » de la poésie lyrique repose là-dessus, bien que cette « magie » n'ait naturellement rien à voir avec la véritable poésie lyrique. Dans ce dernier cas, l'effet – imaginaire – reposait sur le nom, tandis que dans le premier, c'est toujours une conjonction de mots qui évoque un ensemble complexe dans sa substantialité évidente simple. La puissance du langage qui suscite l'objectivité fait ici quelque chose qui correspond à l'expérience vécue de la réalité dans les arts plastiques, qui se prouve par elle-même, et qui a été analysée plus haut, dans le cadre naturellement de ces différences qui sont fixées par la spécificité des différents arts. La différence (et la similitude) s'exprime dans ce qui nous avons appelé plus haut le quasi-espace de la littérature. Tandis que la substantialité, évoquée par l'intonation etc., prétend se maintenir identique dans son développement qu'entraîne le déroulement de la composition dans le temps, tandis que chaque élément temporel de l'évolution non seulement pointe et guide vers l'avant, mais en même temps conserve, enrichit le déroulé passé, y rend sensible de nouveaux aspects, il se crée quelque chose dans la totalité de l'œuvre littéraire qui – malgré toutes les différences conditionnées par la diversité des milieux homogènes – est proche des arts plastiques, dans ses principes esthétiques ultimes les plus généraux, et certes seulement dans ceux-ci.

Ce qui est spécifique en littérature, c'est en l'occurrence que l'on y voit, dans la conclusion, une justification *a posteriori,* une motivation du début. Il ne s'agit pas, là non plus, simplement de l'expérience vécue inversée d'une série causale. Celle-ci y est naturellement incluse, mais cela ne suffit pas à la compréhension du phénomène. Ce serait surtout, pris en soi isolément, une opinion au plus haut point prosaïque

que de constater de manière purement intellectuelle une liaison de cause à effet. Ce qui se produit, c'est pourtant plutôt un étonnement platonicien qui n'apparaît pas, comme dans les arts plastiques, en réaction subjective, simultanément à l'œuvre, mais qui bien davantage ne peut s'accomplir qu'à la fin, et qui montre son objet et la réaction nécessaire à son égard d'une double manière. Il les montre comme un ébranlement au sujet de l'infinie richesse imprévisible, totalement inaccessible à l'intuition et à l'imagination, d'un monde né des liaisons entre des hommes, de leurs actions, des faits qui les concernent, et en même temps comme une unité indissociable de la substance, où la fin, dans sa nature, était déjà incluse dans le début, mais se manifeste cependant à la conclusion comme quelque chose de nouveau, d'insoupçonné. La totalité du monde historique peut présenter dans la vie, à l'occasion de grands tournants, à la fin de périodes riches en péripéties, de telles perspectives doubles. Mais l'étonnement n'est alors qu'un point de départ, un début d'analyse pour favoriser la connaissance et la pratique. Dans le reflet esthétique, ce doublement apparaît comme quelque chose qui – dans son principe – pourrait être inhérent à tout phénomène vital ; mais elle ne va être portée d'une possibilité abstraite au niveau d'une réalité concrète que par le reflet esthétique de cette vie même. On voit là nettement le rôle différencié que joue la catégorie de la substantialité dans le reflet scientifique et le reflet esthétique. Dans le premier, elle est le point de départ pour des recherches déterminées, dans le second, elle est l'unité du début entonné et du couronnement par la conclusion. (Dans les arts plastiques, ces deux éléments constituent une unité immédiate, dans laquelle seule l'analyse *a posteriori* peut –subjectivement – séparer ces deux éléments l'un de l'autre.)

# *Table des matières*

1. L'environnement naturel de l'homme (espace et temps). 11
2. L'objectivité indéterminée. ..... 40
3. Inhérence et substantialité. ..... 72
4. Causalité, hasard et nécessité. ..... 99