

Georg Lukács

*La spécificité de  
la sphère esthétique.*

*Huitième Chapitre :*

Problèmes de la mimésis IV

Le monde propre des œuvres d'art.

Traduction de Jean-Pierre Morbois



GEORG LUKÁCS : PROBLÈMES DE LA MIMÉSIS IV,  
LE MONDE PROPRE DES ŒUVRES D'ART.



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

Il occupe les pages 618 à 695 du tome I, 11<sup>ème</sup> volume des *Georg Lukács Werke*, Luchterhand, Neuwied & Berlin, 1963, ainsi que les pages 584 à 659 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.

## *Huitième chapitre*

### Problèmes de la mimésis IV

#### Le monde propre des œuvres d'art.

##### 1. Continuité et discontinuité de la sphère esthétique, (œuvre, genre, art en général).

En définissant l'art comme autoconscience de l'évolution de l'humanité, nous avons placé au cœur de notre réflexion le facteur de la continuité.<sup>1</sup> D'un côté, parce que ce n'est qu'ainsi qu'on peut éviter le postulat statique, idéaliste, d'un « éternel humain » : il ne s'agit pas de la matérialisation d'un universel de l'humanité donné a priori, (dans l'idée), pas non plus du déploiement dialectique d'une « idée » comme celle où, dans le système hégélien, la fin contient en elle-même, comme accomplissement concret, tout ce qui existait déjà, dès le début, sous une forme abstraite. La continuité envisagée ici n'a aucun caractère téléologique de ce genre. Elle est – au sens littéral strict – une évolution réelle qui se déroule dans les faits, avec ses hauts et ses bas réels, avec ses déviations, ses élans et ses retours en arrière réels etc. D'un autre côté, il faut bien prendre en compte qu'il est question ici, en premier lieu, de la continuité de l'autoconscience de l'espèce humaine, et donc de l'aspect subjectif, même s'il n'est pas individuel et singulier, de ce qui s'est passé réellement. Les analyses précédentes ont montré avec une netteté suffisante, nous l'espérons, que le facteur subjectif de l'autoconscience, l'« interiorisation »<sup>2</sup> hégélienne ne signifie aucun subjectivisme,

---

<sup>1</sup> Continuité de cette évolution, de la prise progressive d'autoconscience. NdT

<sup>2</sup> *Er-Innerung*. *Erinnerung* signifie également *souvenir*. NdT.

aucune « indépendance » imaginaire idéaliste à l'égard du déroulement réel, ni même l'activité créatrice démiurgique d'un sujet quelconque. Le reflet exact de la réalité existante indépendamment de la conscience, l'immersion du sujet dans cette réalité, est plutôt la condition préalable indispensable de toute autoconscience de ce genre. La subjectivité se limite donc, comme nous l'avons vu, au fait que l'image reflet créée de la sorte a pour but de reproduire la réalité existante en soi du point de vue de l'homme (de son activité, de ses relations, etc.). La continuité de l'évolution de l'humanité forme en dernière instance le substrat de tout reflet de ce genre, elle doit donc être incluse d'une manière ou d'une autre dans chaque détail, bien que le plus souvent, chacun, considéré en lui-même prend directement pour objet le *hic et nunc* concret d'un élément donné.

Cela nous donne la dialectique normale de la continuité et de la discontinuité (« ponctualité »).<sup>3</sup> Dans toute ligne réelle ou géométriquement abstraite, on se heurte à cette contradiction indépassable, extrêmement féconde pour la connaissance. Naturellement aussi dans l'analyse de l'évolution objective de l'humanité ; découvrir les manifestations concrètes des deux pôles de cette contradiction et les exposer dans leurs lois est une tâche de la science historique, et c'est pourquoi elle n'a pas à nous préoccuper ici. Mais la dialectique qui se présente dans notre cas va bien au-delà de ça. Nous avons déjà, à maintes reprises, mentionné cette nature de l'activité esthétique, selon laquelle sa forme originare ne peut être que l'extrême « ponctualité » de l'artiste individuel (et de son

---

<sup>3</sup> *Punktualität* : mot vieilli, signifiant *précision, rigueur*, utilisé par Hegel dans l'*Encyclopédie* et la *Science de la Logique*, et après lui par Heidegger dans *Être et temps*, dans une acception particulière qui renvoie aux caractéristiques du *point* par opposition à la *ligne*. Les différents traducteurs de ces ouvrages le rendent en français par *ponctualité*. NdT.

accueil par le sujet singulier du récepteur). Tous les regroupements de type universalisant, comme l'art d'une période, un genre artistique etc., conceptualisent cette caractéristique originelle et authentique, la transposent donc dans une autre sphère, nouvelle pour elle ; le fait qu'un tel procédé n'entraîne pas nécessairement une falsification ou une déformation de l'esthétique authentique – même si cela se produit souvent –, nous ne pourrions le prouver avec précision, philosophiquement, que dans la deuxième partie, lors du traitement de la typologie des comportements esthétiques. En tout cas, on peut dire dès maintenant que des énoncés de ce genre contiennent une vérité dans la mesure où ils sont en mesure, à partir de la structure esthétique originale, de transposer leurs objets au plan conceptuel, sans altération ni distorsion. Cela paraît évident au premier abord, voire même trivial. Car face au contenu de vérité de tout concept, (jugement, raisonnement, etc.), c'est une demande analogue qui doit être posée. Pourtant, là où la réalité existante en soi est reflétée scientifiquement, sa formulation conceptuelle peut et doit, dans sa généralisation, aller au-delà de la structure immédiate des objets ; tandis qu'elle permet l'expression juste des rapports, relations, lois etc., le seul problème qui entre en ligne de compte pour l'individuel, c'est la possibilité de le soumettre à chaque fois, sans erreur, à la corrélation générale. C'est également le cas, dans des conditions plus complexes, pour les sciences sociales.

La généralisation d'un fait originellement esthétique ne doit cependant aller au-delà de la singularité de l'œuvre donnée que dans la mesure où cette singularité reste, dans son dépassement conceptuel, conservée aussi intacte qu'il est possible. Dans cette exigence, il y a bien plus d'implications que dans les généralisations morphologiques descriptives de n'importe quelle science, naturelle ou sociale. Nous avons

déjà attiré l'attention sur la cause principale de la différence : l'œuvre d'art authentique – et celle-là seule peut devenir la base d'une universalisation historique ou esthétique féconde – satisfait aux lois esthétiques, en même temps qu'elle les élargit et les approfondit ; une simple soumission du singulier au général, du « cas » à la loi, n'est pas mise ici en question. La possibilité du retour de la loi au cas particulier caractérise naturellement toute généralisation scientifique. Mais la redescente effective vers lui est très souvent insensée ou superflue, comme si par exemple quelqu'un, à partir des tendances statistiques de la démographie, se posait la question de savoir pourquoi justement Pierre avait épousé Marie. Les concepts généraux, par exemple d'une histoire de la peinture de la Renaissance doivent cependant être constitués de telle sorte qu'ils soient à même de concrétiser et de favoriser la connaissance des particularités de Raphaël ou du Titien.<sup>4</sup>

Il était nécessaire de mentionner une telle structure d'universalisation, afin de mettre au clair la nature spécifique de la dialectique de la continuité et de la ponctualité qui régit cette sphère. Si nous nous retournons vers la sphère esthétique originaire, nous voyons d'un côté que le représentant du principe ponctuel dans l'œuvre ne fait pas simplement apparaître un « point » plus ou moins abstrait de l'évolution, mais aussi que ce « point » est un « monde » d'un genre qualitativement particulier, contenant un système clos de déterminations fondamentales, dont le vécu intensif immédiat, concrètement approfondi, constitue l'essence du comportement esthétique. D'un autre côté, le principe de continuité dans les œuvres et leur réception ne vient au premier plan qu'indirectement, le plus souvent de manière extrêmement indirecte. Que l'objet d'une expérience

---

<sup>4</sup> Raffaello Sanzio, (1483-1520), peintre et architecte italien.  
Tiziano Vecelli, (1488-1576) peintre de l'école vénitienne. NdT.

esthétique soit Homère, ou *Moll Flanders*, de Defoe<sup>5</sup>, ou la *Madone de Castelfranco*,<sup>6</sup> de Giorgione, ou un paysage de Van Gogh etc., l'accent est mis sur la réception et l'appropriation parfaite de ce qui s'exprime concrètement dans cette œuvre concrète – et seulement dans celle là – sur ce qui y est reflété, et comment, à partir de la réalité objective dans une spécificité inimitable. Apparemment donc, de la structure immédiate et de celle de l'impact adapté de l'œuvre, le moment de la continuité a totalement disparu. Mais ce n'est pourtant qu'une apparence de l'immédiateté fixée en tant que telle. Car le simple fait d'un vécu de ce genre ne peut absolument pas se produire sans le moment du *nostra causa agitur*. Et cela implique – peu importe si c'est de manière consciente pour le créateur ou le récepteur – le moment de la continuité de l'évolution de l'humanité. Cette existence de la continuité est à la fois plus intense et plus indestructible que la continuité habituelle de la sphère historique, mais aussi plus occultée, moins évidente immédiatement que cette dernière. Il est en effet en soi possible se séparer méthodologiquement de l'évolution globale une séquence historique donnée et de la considérer isolément. Cela peut naturellement être à la source de multiples erreurs, mais c'est pourtant souvent inévitable quand certains détails doivent être étudiés très précisément. Dans la relation esthétique originaire à la réalité et dans sa médiation évocatrice par l'immédiateté des œuvres d'art, cette relation à la continuité du processus historique est en revanche, toujours objectivement présente, sans devoir pour autant devenir présente consciemment. Cette prise de conscience – si elle doit rester esthétique – ne peut pas sauter le moment de la

---

<sup>5</sup> Daniel Defoe, *Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders*, (1722) trad. Marcel Schwob, Paris, Folio, 1979. NdT.

<sup>6</sup> *La Vierge et l'Enfant entre Saint François et Saint Nicaise*, huile sur toile datée de 1503-1504, de Giorgio Barbarelli, dit **Giorgione** (1477-1510). NdT

spontanéité dans le *nostra causa agitur* ; la continuité est précisément liée à la profondeur de cette appropriation immédiate. À l'occasion d'une impression superficielle, où ce qui est spatialement, chronologiquement et socialement éloigné prend d'habitude souvent un caractère exotique, il peut éventuellement y avoir une constatation de faits qui ne soit pas inexacte ; mais la continuité qu'elle implique est cependant dans le meilleur des cas en-soi, et pas pour nous, sans même parler qu'un être-pour-soi soit atteint. On voit là particulièrement nettement l'opposition que nous avons maintes fois soulignée entre « la conscience au sujet de... » et « l'autoconscience de... » ; avec l'exotisme, on se trouve confronté à une réalité avec laquelle on n'a pas de relation humaine de proximité, malgré tout l'intérêt et la connaissance éventuelle que l'on peut en avoir, et où prédomine même le sentiment d'une étrangeté insurmontable, tandis que l'autoconscience – même lorsque manque le savoir factuel – est précisément fondée sur un tel rapport de proximité. Cela n'implique aucune identification, puisque la diversité même en matière de contenu, de structure, de l'objet ressenti dans le vécu du sujet est une des conditions préalables des relations qui suscitent l'autoconscience. Mais en dépit ou justement à cause de cela, c'est le cœur de l'humanité qui est touché au plus profond, comme par quelque chose qui d'une manière ou d'une autre fait partie de son propre passé, ou qui lui est d'une manière ou d'une autre apparenté de manière proche. Il se peut donc que quelque chose d'apparence purement exotique devienne dans certaines circonstances un élément de l'autoconscience et inversement. La possibilité de tels retournements va dépendre avant tout du niveau artistique de l'élaboration, mais naturellement, l'évolution historique objective, l'extension et l'approfondissement de la civilisation qui lui sont liés etc. jouent en l'occurrence un rôle

considérable. Le premier point de vue, fondamental, montre à nouveau la place centrale que prend l'universel de l'humanité dans l'essence de la sphère esthétique.

Nous ne sommes parvenus ainsi qu'au seuil de la dialectique de la continuité et de la discontinuité dans la sphère esthétique. Car abstraction faite de la configuration fondamentale que nous venons de décrire, chaque œuvre d'art, en ce qui détermine précisément sa spécificité esthétique décisive, se situe dans la continuité de ce type d'art, de ce genre dont elle fait partie. S'il a été question plus haut de loi et de la manière spécifique d'y satisfaire dans la sphère esthétique, ceci doit tout d'abord être compris au sens de ce rapport, comme la relation par exemple d'une tragédie aux lois de la dramaturgie etc. On ne répétera jamais assez qu'ici aussi la relation d'une œuvre à son genre et à ses lois ne peut jamais être la soumission d'un cas particulier à une essence générale, qu'avec la genèse de chaque œuvre qui, esthétiquement, mérite ce nom, contenu et forme des lois qui s'y appliquent connaissent au moins une modification, si ce n'est pas, comme c'est d'habitude le cas pour les figurations qui font époque, leur bouleversement radical qui se produit. Il faut naturellement ajouter aussi que les genres – en ce qui concerne les principes fondamentaux les plus généraux – sont certes soumis au changement historique, mais qu'ils se maintiennent dans ce changement, qu'ils s'enrichissent et s'approfondissent intérieurement en tant que genre dans de telles « révolutions ». (C'est un grand mérite de Lessing que d'avoir exposé conceptuellement cela en ce qui concerne le drame antique et Shakespeare.)

Cette dialectique de la continuité et de la ponctualité est pourtant – à un niveau plus élevé – à l'œuvre aussi dans l'ensemble du domaine de l'esthétique. Les genres singuliers sont largement plus autonomes les uns par rapport aux autres

que les sciences singulières dans le reflet désanthropomorphisant de la réalité, et forment des domaines largement plus clos, plus indépendants les uns des autres, que cela n'est possible en science. Naturellement, cette opposition ne doit pas non plus être métaphysiquement rigidifiée ni déformée. D'un côté en effet, l'autonomie – relative – des sciences particulières est également un fait incontestable. Elle est avant tout déterminée par l'autonomie – relative – de leur substrat matériel ; à la base de la différenciation des sciences particulières, il y a donc celle de la réalité objective. Celle-ci est pourtant, nécessairement, une différenciation relative. De même que les différences factuelles sont à la base de la différence méthodologique des sciences particulières, de même les interactions et les relations réciproques multiples recréent entre celles-ci des liaisons d'un nouveau genre. En dernière instance, l'unité des caractéristiques matérielles du monde produit assurément, toujours et encore, l'idéal d'une science unitaire. Même si celui-ci ne s'est jamais réalisé jusqu'à aujourd'hui, la tendance à l'unification a fait d'énormes progrès, tout particulièrement dans les sciences exactes de la nature ; des domaines qui pendant des siècles passaient pour autonomes ont gagné beaucoup en capacité de connaissance par la reconduction de phénomènes à première vue divergents à des principes unitaires. Cela n'exclue pas l'autonomie – désormais relative, de manière consciente – de domaines de recherche, mais en s'approchant de l'unité matérielle de la réalité objective existante en soi, toute intégration rationnelle, résultant de la nature des choses, se renforce. La direction – en partie – opposée qu'ont empruntée nombre de sciences sociales au 19<sup>ème</sup> siècle, prouve précisément la justesse scientifique de cette tendance. La séparation « nette » – socialement déterminée – par exemple de l'économie, de la sociologie, de l'histoire etc. a été

extrêmement préjudiciable à toutes ces sciences. Leurs connexions, qui sont également déterminées par le caractère unitaire de leur substrat, n'exclue certes pas des recherches strictement spécialisées, mais aucun problème essentiel de ces sciences ne peut être résolu de façon satisfaisante sans prendre sans cesse en compte, dans le détail, ces corrélations qui résultent de leur matériau commun. Le système unitaire des sciences qui naît de la sorte – c'est la forme que prend l'idéal de la science unitaire – ne montre des séparations en forme de saut qualitatif, qui ne sont pas non plus absolues, que là où la base matérielle elle-même présente elle-aussi des sauts qualitatifs (organique et inorganique, etc., mais également avec des transitions, des relativisations). La classification systémique résulte également de l'en-soi reproduit dans la pensée. Quand, sous l'influence de l'idéalisme subjectif, l'épistémologie du 19<sup>ème</sup> siècle cherchait à construire sa méthodologie à partir d'intérêts subjectifs, (c'est tout particulièrement manifeste dans l'école de Windelband et de Rickert), <sup>7</sup> elle n'a fait que produire des confusions. L'existence de ce que l'on appelle la science appliquée, avec sa méthode téléologiquement conditionnée, ne contredit pas ce rejet du fondement subjectiviste. Les objectifs économiques des sciences technologiques, par exemple, sont en effet tout aussi objectifs, puisqu'ils reposent sur un substrat réel, comme ces connaissances (en physique, en chimie etc.) qu'en l'occurrence ils appliquent ou même développent.

Il nous fallait mentionner tout cela, tout au moins brièvement, afin que l'on puisse voir clairement que la « différenciation » de l'art en arts, genre d'arts etc. différents est qualitativement autre chose que la véritable différenciation de la connaissance

---

<sup>7</sup> Wilhelm **Windelband** (1848-1915), Heinrich **Rickert** (1863-1936), philosophes allemands, chefs de file du néo-kantisme de l'École de Bade, caractérisée par une approche axiologique de l'épistémologie. NdT.

en différentes sciences particulières. Celles-ci forment en dernière instance, en dépit de toute différenciation, une unité matérielle de connaissances, tandis que l'art en général est certes un concentré synthétique de ce qu'il y a de commun aux arts particuliers, mais le genre de rapport entre les arts particuliers et l'art en général se différencie qualitativement, comme nous allons le voir bientôt, de celui entre les sciences particulières et la science unitaire globale. C'est pourquoi nous avons mis le mot *différenciation* entre guillemets, car comme nous l'avons déjà dit plus haut, c'est un préjugé dommageable de l'esthétique idéaliste que de concevoir le système des arts comme « différenciation » de l'« idée esthétique », de la « beauté » etc. Tout art, et même tout genre est en réalité un monde pour soi, il a pour base un principe esthétique originaire, qui n'est identique à aucun principe d'un autre art ou d'un autre genre, et qui en est même à maints égards qualitativement différent. Cette idée qui est devenue depuis longtemps une opinion générale chez les artistes eux-mêmes, dans leur pratique et dans la formulation théorique de leurs propres expériences, est devenue à maints égards dans la deuxième moitié du 19<sup>ème</sup> siècle la base de la connaissance de l'esthétique. Nous avons déjà cité les vues de Konrad Fiedler<sup>8</sup> à ce propos, qui ont eu une large diffusion, selon lesquelles il n'y aurait pas d'art, mais des arts particuliers ; plus tard est née sous cette influence ce qu'on a appelé la science générale de l'art. Nous n'avons pas besoin d'aborder ici la critique de ses fondements méthodologiques. Remarquons seulement que lorsque l'on conçoit l'esthétique selon la vieille manière idéaliste, et que la science de l'art en est séparée métaphysiquement, celles-ci, à défaut de principes esthétiques généraux, prennent un caractère positiviste empirique, et que le domaine de l'esthétique dans son

---

<sup>8</sup> Konrad **Fiedler** (1841-1895), savant allemand, théoricien de l'art. NdT.

ensemble se désagrège obligatoirement en deux parties méthodologiquement hétérogènes.

Lorsque nous constatons cette existence autonome des arts, genres particuliers, etc. il faut – pour donner ensuite de la précision concrète à la dialectique de la continuité dans ce domaine – remarquer la chose suivante. On voit avant tout, historiquement, que les arts particuliers montrent parfois une évolution à ce point continue, on pourrait même dire logique, de laquelle une des solutions découle des problèmes précédents, que l'on pourrait être conduit à voir dans leurs problèmes artistiques internes la force motrice de leur mouvement : ainsi pour la peinture florentine ou vénitienne du 14<sup>ème</sup> et 15<sup>ème</sup> siècle, ainsi pour le roman français ou russe du 19<sup>ème</sup> siècle, etc. En y regardant de plus près, on voit cependant que de tels phénomènes ne surgissent que pour des laps de temps relativement brefs, et que – pour nous exprimer dans un souci de netteté avec une exagération dont nous avons à moitié conscience – découlent parfois d'un néant artistique ou y débouchent. Cela prouve d'un côté que même là prévaut historiquement une dialectique de la continuité et de la discontinuité, mais que d'un autre côté, cette dialectique elle-même est sociohistoriquement déterminée : la continuité, la floraison organique foisonnante des problèmes sociaux dont l'impact continu – en tant que commande sociale – sur la genèse des œuvres d'art singulières est le principe fondamental réel de cette dialectique (nous ne pouvons pas analyser ici les contradictions de type objectif qui sont à l'œuvre en surgissant de l'évolution sociale et celles de type subjectif dans la réaction des personnalités à leur égard). Dans de tels cas, l'art ou le type d'art qui se déploie, aussi empreint de « logique » ou de « philosophie de l'histoire » que cela puisse être, est en effet le plus souvent l'art dominant, l'art représentatif de sa période. Là-aussi, la base est objective : le

développement global, basé sur le développement des forces productives est la raison pour laquelle à une certaine période, un art ou un genre jouent ce rôle dominant, et d'autres à une autre période. Cette détermination sociohistorique est si forte qu'elle peut même conduire à l'extinction de certains genres (la poésie épique) ou la naissance de nouveaux (le roman). La dialectique de la continuité et de la discontinuité a donc dans ce domaine de la sphère esthétique une physionomie propre, qui cependant ne peut prévaloir que dans le cadre de la dialectique sociohistorique générale.

Aussi important donc, cette fois aussi, que soit le fait constaté de la possibilité et de la réalité de la genèse de nouveaux genres et de la disparition de genres ayant droit de cité depuis fort longtemps, la considération de la totalité du déroulement de l'évolution de l'art offre cependant un aspect nouveau. À savoir celui d'une extraordinaire stabilité des types d'art. Évidemment, comme on l'a déjà montré, il n'existe aucune genèse unitaire d'un art unitaire qui ensuite se différencierait, bien au contraire, les différents arts et espèces d'arts naissent, historiquement, indépendamment les uns des autres, déterminés par des besoins sociohistoriques concrets qui leur donnent vie. Mais c'est un fait tout aussi incontestable qu'une fois constitués, ils montrent une énorme ténacité, une rémanence et en même temps une capacité d'évolution de leurs principes fondamentaux. La littérature, les arts plastiques, la musique, la danse, l'art dramatique, constituent depuis des temps immémoriaux ce monde que nous avons coutume de désigner en condensé par l'expression *art*. Oui, au sein des arts aussi, les genres ont une vitalité de fer. À côté de la poésie lyrique, de la poésie épique et de l'art dramatique, aucun nouveau genre littéraire n'est né, aucun art plastique nouveau etc. à côté de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. (Le seul art vraiment nouveau, c'est celui du

cinéma.) Cette constatation n'infirmes en aucune façon la constatation précédente concernant la renaissance du genre dans chaque œuvre importante. Bien au contraire. Que le drame ait pu se maintenir en tant que genre dans un changement ininterrompu d'Eschyle à Tchekhov, Brecht et O'Neill, voilà précisément l'état de fait qui nous intéresse ici. C'est précisément là qu'on peut toucher du doigt la dialectique vivante de la continuité et de la discontinuité. Si à chaque grand tournant historique naissait un genre totalement nouveau, ou si la forme esthétique – malgré toutes les nouvelles découvertes – montrait une stabilité comparable à celle de la géométrie euclidienne, nous ne serions pas placés devant un problème d'un genre qualitativement nouveau : à savoir que certaines attitudes à l'égard de la réalité qui déterminent la spécificité des arts et genres montrent cette unité dialectique de la stabilité des principes et de la possibilité infinie de développement des déterminations, tant essentielles que superficielles.

Le problème de l'esthétique qui se pose ici est double. Premièrement, il fallait comprendre et analyser l'essence de cette unité dialectique elle-même. Et ceci, à nouveau, sous deux aspects différents, mais cohérents justement dans cette dualité. À savoir d'un côté comme la réaction nécessaire à certains besoins nés par suite de l'évolution de la société et par suite de l'évolution qu'elle conditionne des hommes et de leurs relations entre eux et à la nature etc. D'un autre côté, comme nous le savons déjà, comme l'élaboration de catégories esthétiques spécifiques qui, en tant que moyens optimaux de satisfaction de ces besoins, font se développer en même temps le caractère spécifiquement esthétique des attitudes individuelles et des œuvres qui naissent dans leur transformation en pratique esthétique, vers un ensemble esthétique autonome. Dans l'étude de ces états de fait et de

leur corrélation, notre science en est encore au début du commencement. Il y a certes des avancées isolées, et même parmi elles de brillantes, pour comprendre précisément la nature de ces modes de comportement qui déterminent les genres. Il faut en l'occurrence se souvenir avant tout de la contribution, rédigée par Goethe sur la base d'un travail commun de Schiller et de lui-même, qui a tracé dans les figures des rhapsodes et des mimes une description exemplaire de ces attitudes qui sont indispensables à la genèse artistique de « mondes » épiques ou dramatiques.<sup>9</sup> De cela font partie les efforts du cercle de von Marées (Fiedler, Hildebrand)<sup>10</sup> relatifs aux arts plastiques, et certains en théorie de la musique etc. Abstraction faite de cette étroitesse que nous avons critiquée et critiquerons encore chez Fiedler, il faut cependant dire que de telles études prennent le plus souvent pour objet uniquement la nature esthétique des modes de comportement liés aux genres d'art, tandis que le besoin social fait le plus souvent défaut ou n'apparaît tout au plus que sous une forme extrêmement abstraite. Ce n'est pas étonnant. Seul en effet le marxisme a mis en rapport le mode spécifique d'un reflet de la réalité avec l'évolution de la société. Hegel, qui cherchait à établir des liaisons analogues entre validité de l'art et historicité, a voulu fonder la première sur le mythe de l'identité sujet-objet, et concevoir la deuxième d'une manière si générale que ses successeurs, pour autant qu'il y en ait eu, se sont nécessairement retrouvés dans

---

<sup>9</sup> Lettre de Goethe à Schiller du 23 décembre 1797, in *Correspondance entre Goethe et Schiller (1794-1805)*, trad. Lucien Herr, Paris, Plon, 1923, p. 317. En document joint : *Sur la poésie épique et la poésie dramatique*, par Goethe et Schiller, in Friedrich Schiller, *Écrits sur le théâtre*, trad. Gilles Darras, Paris, Les belles lettres, 2012, pp. 327-330.

<sup>10</sup> Hans von **Marées** (1837-1887), peintre allemand. Il fut l'ami d'Adolf von **Hildebrand** (1847-1921), sculpteur allemand, et s'intéressa à la philosophie de Konrad **Fiedler**, dont il fut le mécène et qui lui consacra un livre. NdT.

l'impasse de l'histoire de l'esprit. À cela s'est ajouté que pendant longtemps, dans le prolongement des inspirations géniales de Marx, a prédominé une méthode qui se contentait de la déduction sociale (voire « sociologique ») des phénomènes idéologiques, sans élargir l'étude de leur genèse à celle, factuelle, de leur nature spécifique. Ce n'est que chez Lénine que la corrélation indissociable et le travail conjoint du matérialisme dialectique et du matérialisme historique devient l'une des questions centrales de la méthode marxiste. Pour des raisons dont l'examen nous détournerait trop loin de notre sujet, cette unité revendiquée par Lénine est à nouveau tombée dans l'oubli, et l'on n'a que trop souvent associé des jugements esthétiques dogmatiques et subjectifs à des exposés vulgairement « sociologiques » de la genèse.

Tout ceci a pour conséquence nécessaire que l'ensemble complexe des rapports dont il est question ici est encore pratiquement totalement inexploré. Pourtant, le problème qui surgit d'habitude dans l'histoire de l'esthétique comme système des arts ne peut être résolu de manière satisfaisante que de cette façon. C'était et cela reste un problème réel, et même crucial de l'esthétique, car les arts particuliers sont dans les faits en lien entre eux, ils se complètent souvent, sont en relations réciproques les uns les autres, etc., car ces correspondances et ces liaisons n'ont pas un caractère fortuit, pas même au sens où des phénomènes purement historiques, face à un système théorique tel que l'esthétique, peuvent montrer un caractère plus ou moins fortuit. La corrélation est plutôt de nature systématique, sauf que son *principium differentiationis* ne peut pas être déduit de l'« idée » esthétique (de la beauté), mais du système de ces besoins sociaux – en dernière instance – qui déterminent la genèse et la pérennité des arts particuliers. Ceux-ci forment de ce fait un système, qui certes ne peut pas être simplement déduit de la

nature anthropologique de l'homme, mais de celle de son évolution sociohistorique. Ce système des arts est donc de caractère historique systématique. La genèse et la disparition sociohistoriques des genres d'art ne se place de ce fait pas en contradiction avec une systématique de ce genre ; d'autant moins que l'on peut prouver dans de nombreux cas que des genres naissants ou disparaissants – mentionnons à nouveau le roman et la poésie épique – sont étroitement liés entre eux sur des questions de principe déterminantes ; le mode de comportement qui détermine les deux peut par exemple dans ce cas, sans difficulté, se référer au rhapsode de Goethe.

La deuxième question importante qui surgit ici est celle de l'unité de la sphère esthétique. La base de cette unité est constituée par la convergence nette et essentielle des besoins, aussi extraordinairement divers qu'ils soient à première vue, qui sont à la base de la genèse de l'art et de sa montée en efficacité. La démarche visant à éclaircir sa spécificité génétique, de contenu et de forme, doit donc en même temps mettre au clair les principes de son unité. Il s'agit en l'occurrence avant tout d'une double question portant sur le contenu : d'un côté, chacune des réactions artistiques différenciées, individuelles ou selon le genre, est une réaction à la même réalité, où celle-ci ne doit pas être communément comprise que comme réalité en général, mais comme moment extrêmement concret de l'évolution sociohistorique, temps, lieu, circonstances, etc. De l'autre côté, toute réaction de ce genre est manifestée par des hommes (et pour des hommes) qui ont été formés par cette même réalité, chez lesquels les qualités de penser, de ressentir, d'éprouver etc. sont reliées par d'innombrables fils à cette réalité, en découlent et y débouchent. En cela, on ne nie ni même n'estompe les différences souvent extraordinaires, ou même les oppositions. Personne ne contestera que par exemple un riche aristocrate

de provinces ou un sans-culotte des faubourgs de Paris vivent obligatoirement de manière différente la grande Révolution française, et ont obligatoirement des pensées différentes à son sujet. Malgré cela, les reflets de ces événements vont aussi présenter chez les deux, à maints égards, des traits communs qui – sans rien enlever à la diversité liée aux classes sociales et aux individus – découlent de ce que l'unité et la totalité dialectiques de la même société influe puissamment au même instant historique, sur leur psychologie, dans cette direction. Cela concerne l'ensemble des manifestations de la vie sociale comme de la vie privée, et donc aussi ces besoins qui suscitent, dans une société donnée, à un moment donné, la naissance d'une nouvelle production artistique, qui favorisent ou inhibent le genre, l'hégémonie, le refoulement etc. des types d'art particuliers, qui déterminent la sélection d'œuvres, de tendances artistiques éloignées dans le temps et l'espace pour les rendre actuelles et efficaces. Le fait que dans la même société, l'art des différentes classes sociales présente des signes caractéristiques très divers ne contredit en aucune façon la thèse que nous venons d'exprimer. L'unité de la société, qui repose sur sa base économique unitaire contradictoire, s'impose en effet aussi au travers de ces contradictions. Abstraction totalement faite de ce que les classes sociales, assurément, ne peuvent absolument pas être hermétiquement séparées les unes des autres, de telle sorte que des interactions de types les plus divers seraient totalement exclues. Le simple fait déjà de la lutte aiguë exige des terrains communs, un « langage » commun, car clairement, la victoire de l'une des classes, la soumission des unes à une autre, ne peut absolument pas se dispenser des moyens d'influence idéologiques. Cela ne concerne pas seulement la littérature, mais on peut tout aussi précisément le constater dans l'impact de l'architecture et de la musique.

Assurément, on ne met ainsi en évidence que quelque chose de commun, en général, dans les fondements des différents arts. Et quand on pense qu'ils sont tous les reflets – certes de manière différente – de la même réalité objective, des réactions suscitées par ses effets sur les hommes, et que l'on voit ensuite que les différents arts consolident et figurent cette réaction dans le but d'exercer sur ces (mêmes) hommes divers types d'effets évocateurs, alors ce fond commun qui est le leur apparaît tout d'abord comme évident, mais comme une abstraction extrêmement pauvre. Cette abstraction est naturellement un fait incontournable. En comparaison du foisonnement riche, immense, de contenu et de forme par lequel se manifeste concrètement l'esthétique dans l'œuvre d'art concrète, le genre et à plus forte raison l'art en général apparaît déjà comme une généralisation pauvre. Mais on ne doit en l'occurrence pas oublier que la généralité dont il est question à chaque fois n'est pas simplement la détermination conceptuelle de traits, de propriétés, de rapports communs, etc. et donc une sortie directe hors de la sphère esthétique dans celle de l'abstraction scientifique logique. Ce qui réunit certaines œuvres en un genre déterminé est bien davantage, en lui-même, de caractère esthétique. Cela veut dire que dans la généralisation, un contenu esthétique n'est pas simplement transposé en du conceptuel – cela se produit dans toute généralisation et aucune ne peut être exacte, si elle ne préserve pas dans la généralisation les traits véritablement communs etc. dans les phénomènes –, mais la généralisation elle-même part de l'esthétique, elle est incluse de manière immanente dans la structure de l'œuvre elle-même, de même que dans l'attitude esthétique à son égard ; sa forme conceptuelle logique ne va pas au-delà d'une protection contre les contradictions non-dialectiques ; son contenu de vérité a cependant un fondement purement esthétique.

Cet état de fait, d'apparence paradoxale au premier abord, peut tout en premier lieu être expliqué négativement. L'esthétique académique a travaillé son matériau selon le modèle d'une science naturelle descriptive, elle s'est limitée à cataloguer les propriétés communes, on pourrait dire à *la Linné*.<sup>11</sup> Mais alors, son résultat est en conséquence d'ignorer toutes les questions décisives de genre en esthétique : des réalisations esthétiques importantes restent en dehors du cadre qu'elle s'est fixé, de pseudo-figurations satisfont en revanche à l'ensemble des exigences exprimées dans le catalogue des signes distinctifs. Si l'on prend les choses positivement, on peut aborder cet état de fait de la manière suivante : toute subjectivité esthétique qui – au sens esthétique – devient consciente et donc s'élève au-dessus de la spontanéité de la simple impression, de la simple émotion de l'évocation, éprouve dans la réception de l'œuvre d'art singulière, en même temps, son appartenance à un genre déterminé ; il ne ressent pas seulement le tableau isolé, mais aussi sa qualité picturale concrète, sa nature en tant que peinture, son appartenance à la peinture ; et il en est ainsi de la même façon en littérature, en musique, etc. Nous avons qualifié cette conscience d'*esthétique*, car elle se fonde sur une généralisation sensible et pas sur une abstraction conceptuelle ; elle ne signifie aucunement une distanciation par rapport au ressenti à l'égard de l'œuvre singulière donnée (et donc pas sa prise en compte comme exemplaire d'une espèce). Elle ne va au-delà de la simple impression évocatrice que dans la mesure où dans cette dernière, la puissance évocatrice de la mise en forme artistique en reste à rendre la teneur artistique susceptible d'être éprouvée en tant que telle, tandis que la

---

<sup>11</sup> En français dans le texte. Carl von **Linné** (1707-1778), naturaliste suédois, auteur d'une classification des espèces vivantes, fondée sur la conviction qu'elles sont immuables. NdT.

caractéristique esthétique, l'efficacité esthétique de la mise en forme même devient un élément important de l'expérience évoquée artistiquement. C'est pourquoi la conscience esthétique ne s'éloigne pas de l'œuvre singulière, mais s'en rapproche au contraire plus fortement que le vécu purement spontané, en impliquant organiquement sa structure objective dans l'expérience esthétique, ainsi que la dynamique dialectique qui y règne. La conscience esthétique est par conséquent fondée sur l'essence de l'œuvre elle-même. Elle est tout aussi originellement esthétique que le vécu spontané, sauf qu'elle est une meilleure approche de ce complexe forme-contenu que représente l'œuvre en soi.

La situation est analogue, même si c'est peut-être un peu plus complexe, avec la relation des œuvres et des genres à l'art en général. Là-aussi, il faut partir de ce que les genres sont tout aussi peu des exemplaires ou des sous-espèces de l'espèce *art* que les œuvres singulières le sont des genres, que plutôt avec chaque genre, dans sa particularité et justement dans celle-ci, l'art en général est implicitement présent dans une union organique indissoluble, de même – et c'est là le point de vue décisif – qu'avec la prise en considération de toute œuvre d'art singulière. C'est un rapport d'inhérence, et pas de subordination. L'inhérence est une catégorie à laquelle la logique moderne a consacré peu d'attention. Il ne peut naturellement pas nous incomber de tenter de pallier cette lacune d'une manière ou d'une autre. Nous nous contenterons d'une brève référence à la *Logique* de Hegel, dans laquelle ces questions importantes pour nous sont au moins mentionnées. Il est en l'occurrence frappant que cette catégorie surgisse toujours chez Hegel au début de ces analyses auxquelles il soumet les formes du jugement et du syllogisme. Dans la *Propédeutique philosophique*, deux sections commencent par une étude du qualitatif, en tant que jugement ou syllogisme de

l'inhérence. Hegel y dit sur le prédicat : « l'universalité, le prédicat, n'a signification ici que d'universalité immédiate (ou sensible) et de pure communauté avec d'autres. »<sup>12</sup> Et la deuxième section s'achève de manière conséquente avec le « dépassement du qualitatif », avec le passage aux « syllogismes de quantité ou réflexifs. »<sup>13</sup> Et dans la grande *Logique*, l'inhérence perd sa signification pour le syllogisme. Au début de la théorie du jugement, il y a toujours l'inhérence, lorsqu'il caractérise le « jugement d'inhérence », où « le prédicat est quelque chose de dépendant qui a sa base dans le sujet. »<sup>14</sup> En revanche, le syllogisme d'existence, comme prélude à l'étude des syllogismes ; se base déjà sur la double subordination de l'individuel sous le général, et du général sous l'individuel.<sup>15</sup> Et même plus loin, il formule le reproche qu'« Aristote pensait plutôt au simple rapport d'inhérence. »<sup>16</sup> Ce n'est pas ici le lieu de regarder de plus près dans quelle mesure ce reproche est pertinent. Prantl souligne au moins qu'Aristote fait clairement la distinction entre la « différence qualitative » et la « simple inhérence »<sup>17</sup>

Cette controverse que nous ne pouvons pas trancher ici renvoie au problème, si important pour nous d'espèce, de genre, d'individu qui, comme nous l'avons vu, présente une certaine, voire même une assez large similitude structurelle avec celui de l'art, genre et œuvre. Non seulement nous avons pu constater dans les remarques immédiatement précédentes,

---

<sup>12</sup> G. W. F. Hegel, *Propédeutique philosophique*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Éditions de Minuit, 1990, *Théorie du concept*, §15 p. 143.

<sup>13</sup> Ibidem § 48-49-50, p. 150-151.

<sup>14</sup> Hegel, *Science de la Logique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1971, tome 4, *Logique du Concept*, p. 309.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 352.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 353.

<sup>17</sup> Carl Prantl (1820-1888), *Geschichte der Logik im Abendlande* [Histoire de la logique en Occident] Leipzig, Hirzel, 1855, t. 1 pp. 233, 263.

que dans le comportement esthétique originaire (et dans sa base objective, dans l'œuvre d'art) il y a à l'œuvre un rapport d'inhérence, mais aussi que l'explication du fondement de l'œuvre et de son impact sur l'universel de l'humanité avait pour l'existence de l'homme comme individu, comme membre d'un groupe social, comme partie prenante de l'évolution de l'espèce humaine, renvoyé à un état des relations de ce type. Ce qu'exprime donc la catégorie logique de l'inhérence, c'est le reflet d'un état de fait existant qui surgit toujours et encore, dans la nature et dans la société, à différents degrés et de différentes manières. La justification de la prise de position de Hegel sur cet ensemble complexe de problèmes se fonde sur le nécessaire objectivisme de tout reflet désanthropomorphisant de la réalité. Considéré sous cet angle, ces relations qui deviennent claires dans la catégorie de l'inhérence apparaissent certes comme des faits, comme des relations incontestablement présentes dans la réalité objective, mais aussi, en même temps, comme ses manifestations purement immédiates. Concrètement et réellement, la science doit aller plus loin que la logique dans la découverte des rapports formels les plus généraux, si elle veut s'approcher en idée de la dialectique objective de la réalité. L'abolition de l'inhérence chez Hegel, son dépassement a pour but de compléter ou de remplacer cette première détermination, immédiate, et de ce fait logiquement primitive, par des déterminations plus complexes, exprimant mieux le mouvement, le changement, l'évolution. C'est pourquoi, lors du traitement de la vie dans l'*Encyclopédie*, pour la compréhension de l'espèce, vont être introduites des catégories toujours plus concrètes, d'un niveau de généralisation toujours plus élevé, plus historiques,<sup>18</sup> à côté desquelles l'inhérence agit obligatoirement comme une

---

<sup>18</sup> G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie*, § 370.

abstraction initiale d'une pauvre immédiateté, bien que personne ne nie qu'elle soit également l'une des nombreuses déterminations de ce rapport. (Le fait que les catégories concrètes des sciences d'aujourd'hui aillent bien au-delà des possibilités de concrétisation de Hegel n'a pas particulièrement besoin d'être souligné, mais cela ne change rien à l'aspect méthodologique de la question, qui est ici le seul juste.)

Il est clair qu'une catégorie qui reflète les rapports réels de la réalité objective peut et doit apparaître aussi dans le reflet esthétique. On voit la spécificité de la sphère esthétique dans de tels cas en ce que la place des catégories dans la totalité du reflet et sa fonction dans sa dynamique sont soumises à un changement, lequel ne doit assurément rien falsifier dans le caractère de fond de la catégorie considérée. Cela, nous l'avons déjà mentionné – et nous le décrirons plus tard de manière encore plus détaillée – en ce qui concerne l'application de l'analogie ; nous en avons discuté en détail en ce qui concerne la catégorie de la particularité, et au cours des exposés suivants, nous viendrons à parler d'un changement de fonction de ce genre aussi pour d'autres catégories. Pour nos considérations, le problème de l'inhérence ne comporte ainsi rien de nouveau dans les principes. Certes, il faut tout de suite souligner, en introduction, qu'évidemment, il n'y a pas ni ne peut y avoir aucun schéma de transposition entre les catégories en logique et en esthétique. Il ne s'agit en effet absolument pas de ce qu'une catégorie logique soit transposée en esthétique, mais plutôt toujours et exclusivement de ce que, du fait de l'identité de la réalité objective que la science et l'art reflètent chacun à sa manière, les mêmes états de fait, formes objectives, déterminations, prennent chez les deux une fonction adaptée à la méthode spécifique d'approche de la réalité qu'a chacun des deux. L'examen de la similitude et de

la différence dans le fonctionnement des catégories singulières doit de ce fait être réalisé séparément pour chacune d'elles. Ce n'est que lorsque cela aura été mené à bien pour toutes les catégories, seulement lorsque par cette démarche, les nouveaux rapports entre les nouvelles fonctions et les essentialités modifiées – relativement – par-là auront été éclaircies, seulement lorsque ces rapports auront produit un système, qu'il pourra être question d'avoir totalement défini la spécificité du reflet esthétique. Comme il a déjà été dit en introduction, ces considérations n'ont pas la prétention d'une telle exhaustivité. Dans l'état actuel de la philosophie de l'art, celle-ci ne serait guère possible. La seule chose qui nous importe est de montrer, par quelques cas décisifs, la voie, la méthode, qui pourrait et devrait conduire à une telle compréhension de la spécificité de la sphère esthétique.

Si nous nous tournons donc vers la catégorie de l'inhérence, il nous faut alors revenir encore une fois sur le fait qu'elle se situe – d'un point de vue scientifique logique – à un bas niveau de désanthropomorphisation, c'est-à-dire qu'elle appartient à ces catégories qui reflètent des éléments du monde extérieur directement appréhendables dont on peut par nature observer aussi bien leur étroite liaison avec la sensibilité que leur attachement à la subjectivité. Nous avons vu que Hegel, dans les passages que nous avons cités, souligne ces deux aspects de l'inhérence ; la première dans la *Propédeutique philosophique*, la deuxième dans la *Logique*. Ce qui y est surtout intéressant, c'est que cette nature des catégories met en lumière la prise de conscience dont elles font l'objet en tant que telles. Dans l'inhérence, il y a en effet nombre d'éléments de la participation qui, dans la philosophie de Platon, joue encore un rôle non négligeable. L'origine de ces facteurs remonte cependant aux temps préhistoriques. Lévy-Bruhl voit justement dans la participation l'essence

centrale de ce qu'il appelle la pensée « prélogique ». « Je dirais », dit-il, « que dans les représentations collectives de la mentalité primitive, les objets, les êtres, les phénomènes peuvent être, d'une façon incompréhensible pour nous, à la fois eux-mêmes et autre chose qu'eux-mêmes. »<sup>19</sup> Indépendamment des conclusions, problématiques au plus haut point, que Lévy-Bruhl tire de la « loi de participation »,<sup>20</sup> on touche là un élément fondamental de la vision magique du monde, et un élément qui pendant la période magique concerne essentiellement des corrélations qui, à la lumière d'une expérience plus évoluée et plus raisonnable, se révèlent à maints égards comme complètement dénuées de sens, mais qui dans certains cas peuvent cependant parvenir à ces reflets partiellement exacts de la réalité. La catégorie de l'inhérence est née de la constatation de corrélations entre des réalités de différentes natures, après l'effacement progressif des absurdités liées à la magie, comme une description de certains rapports que l'on n'aurait pas du tout pu décrire autrement, immédiatement et de prime abord. Ce n'est pas un hasard qu'elle soit si importante dans la classification des phénomènes (genre, espèce, etc.) car il faudra dans la suite une évolution scientifique de longue durée jusqu'à ce que la classification puisse se transformer en une théorie de l'évolution définie de manière causale.

L'opposition frappante dans cette évolution est donc qu'en esthétique, l'inhérence en tant que catégorie exprimant des rapports externes et internes ne souffre jamais d'un dépassement de ce genre, qu'au contraire, elle se fixe en un moyen indispensable de la figuration, et en tant que telle se déploie toujours plus largement, plus profondément. Il suffit

---

<sup>19</sup> Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Félix Alcan, 1910, p. 77.

<sup>20</sup> Ibidem, chap. II, pp. 68-110.

de se souvenir à nouveau de la relation entre individu, groupe social, et humanité. Naturellement, il y a toujours eu des théories qui visaient à concevoir ces rapports dans un esprit scientifique, y compris pour la pratique artistique, et qui voulaient remplacer cette inhérence simple, immédiate et d'une évidence sensible que – pour ne mettre en avant qu'un cas important – fait apparaître l'individu comme membre d'une classe sociale ou d'une nation, par exemple par une déduction purement causale de ce rapport. (Il sera plus tard question du rôle réel de la causalité dans la figuration artistique.) Le résultat était une fétichisation des relations humaines, puisque leur efficacité globale se figeait en cette construction, appelée *milieu*, à la fois non-poétique et « mythique », sans vérité. Mais l'inhérence comme catégorie de la figuration signifie une unité organique indissociable de l'individu, dans lequel et autour duquel les forces sociales deviennent actives, mais qui malgré cela apparaissent immédiatement et de la même façon comme des éléments de sa psychologie. Elles ne sont équivalentes, ni du point de vue du contenu, ni du point de vue de l'importance ou de l'orientation, et cette caractéristique ne se manifeste pas dans un équilibre statique ou dans une situation de perturbation de cet équilibre, mais comme lutte ininterrompue des différentes tendances, comme processus incessant d'instauration ou d'abolition de l'équilibre psychique des personnes. L'hétérogénéité dynamique qui se manifeste ici d'éléments psychiques d'apparence à première vue homogène, montre justement l'efficacité de la catégorie de l'inhérence, puisque la participation des personnes à des relations d'ordre divers – correspondant à la vérité de la vie – apparaît comme une composante de leur psychologie à laquelle se rattache le reflet de ces rapports. Sans préjudice de leur existence comme forces de l'être objectif de la société, indépendant de la

conscience, ils restent immanents à la psychologie de l'individu. Dans la figuration artistique règne donc l'unité immédiate naturelle de la personnalité ; les relations aux tendances objectives de la société apparaissent précisément dans la catégorie de l'inhérence. Cette unité peut naturellement se manifester concrètement sous forme de conflit, de discorde etc. Mais elle va aussi – si la figuration doit rester une figuration artistique authentique – faire s'exprimer l'unité de la substance de l'homme dans la décomposition la plus extrême, et c'est justement pour cela que l'application de la catégorie de l'inhérence est indispensable. Là où l'on rompt avec cela se produit une rupture avec la vérité de la vie et de l'art, de même que là où, selon le préjugé moderne, la pathologie fournit « le modèle » pour la compréhension de l'homme normal, et où l'on représente par exemple des dichotomies schizophréniques de la conscience, non pas comme des cas pathologiques exceptionnels, mais comme la « condition humaine ». <sup>21</sup>

Ce fait fondamental du reflet artistique de la réalité a causé beaucoup de confusion, tant en théorie de l'art qu'en épistémologie. Dans la première, il n'est pas rare que ce genre « primitif », « originel », « archaïque » de restitution de la réalité soit exagéré (et ainsi intensifié jusqu'à l'absurde) afin que l'art représente – prétendument – un retour à la magie. Nous avons déjà mentionné la fausseté fondamentale de ces conceptions, et montré qu'en l'occurrence, le véritable état de fait tant de la magie que de l'art est déformé (Worringer, Caudwell, etc.). <sup>22</sup> Le « primitivisme » dans la catégorie de

---

<sup>21</sup> En français dans le texte. NdT.

<sup>22</sup> Wilhelm Robert **Worringer** (1881-1965) historien et critique d'art allemand. Il défend le mouvement de l'expressionnisme, auquel il donne son nom. Christopher **Caudwell** (1907-1937), écrivain et théoricien marxiste anglais. NdT.

l'inhérence (et de manière analogue aussi dans l'application artistique de l'analogie) se rattache d'un côté à un stade de développement qui a déjà depuis très longtemps laissé la magie derrière lui, et qui opère exclusivement avec des déterminations d'inhérence réellement présentes dans la vie ; un stade dans lequel la subjectivité fantasmagorique de la magie – mieux dit : son incapacité à distinguer entre subjectif et objectif – appartient déjà à un passé dépassé. D'un autre côté, l'évolution artistique n'en reste à la conception simple, non-analysée, de l'inhérence, sans même parler de ce qu'elle pourrait, à partir de là, historiquement, faire marche arrière ; dans les rapports et relations que l'on peut en général regrouper sous la catégorie de l'inhérence, il se trouve justement un matériau authentique de la vie humaine, qui continue à se former sans cesse au cours de l'évolution de la société, et où l'art joue un rôle pionnier pour sa mise au clair et sa figuration. Dès que cette catégorie apparaît dans les œuvres de l'antiquité, elle n'a alors que peu de choses à voir avec les débuts magiques, et justement dans la perspective des problèmes qui se posent ici, l'art ultérieur a parcouru un long cheminement d'élargissement, d'approfondissement, et d'enrichissement.

Nous ne pouvons aborder que très brièvement et rapidement les conséquences trompeuses qui résultent de malentendus méthodologiques de cet état de fait. Il s'agit en premier lieu de la méthode de la psychologie en tant que science. La psychologie idéaliste du positivisme est entrée en crise au tournant du siècle ; son incapacité à appréhender concrètement les phénomènes est devenue de plus en plus visible. Mais alors, au lieu de critiquer les fondements idéalistes qui ne permettaient par exemple pas de descendre des associations à leurs fondements physiologiques matériels et de mieux s'approcher des phénomènes à l'aide des lois que

l'on y aurait trouvées, est née l'aspiration à une psychologie qui s'approcherait du caractère concret, sensible de la figuration artistique, et en premier lieu de la poésie, et traiterait ses problèmes de la même façon. Depuis la revendication par Dilthey<sup>23</sup> d'une « psychologie descriptive » au lieu d'une psychologie purement « analytique », (c'est-à-dire scientifique), ce mouvement fait de plus en plus de vagues. Il ne peut naturellement pas nous incomber ici de controverser avec ces différents courants. En nous limitant à une seule remarque méthodologique, nous pouvons seulement dire : ces tendances imposent à la psychologie des tâches que seul l'art, le reflet esthétique de la réalité, peut résoudre de manière satisfaisante ; si la science empreinte de tels sentiers, alors elle renonce à sa propre nature : découvrir ces lois et corrélations objectives qui définissent – objectivement – l'objet de la psychologie, et dont on en peut se saisir qu'au moyen d'un type désanthropomorphisant de reflet de la réalité. Le matérialiste Pavlov a fixé d'importantes lignes directrices pour de telles recherches, avec malheureusement peu de suites dans le domaine psychologique. Nous chercherons dans un prochain chapitre à indiquer la direction dans laquelle cette méthode pourrait être utilisée pour nos problèmes.

Nos remarques antérieures – en se référant rétrospectivement à ce qui a été dit sur le rapport de l'art à l'humanité – ont montré que la sphère esthétique originaire était contrainte sur des points importants de travailler avec la catégorie de l'inhérence. À partir de là, on peut voir aussi que dans les relations entre l'œuvre d'art, le genre, et l'art en général, il faut également accorder à la catégorie de l'inhérence une importance significative. Cela apparaît d'emblée comme hautement vraisemblable, puisque leur relation formelle entre

---

<sup>23</sup> Wilhelm **Dilthey** (1833-1911), historien, psychologue, sociologue et philosophe allemand. Lukács a été son élève. NdT.

eux montre une certaine analogie avec celle entre l'individu, l'espèce, et le genre. Cependant, ici, ce sont surtout les différences qui importent. On déformerait sur des éléments essentiels le rapport entre l'œuvre, le genre, et l'art si on le traitait simplement par analogie avec celui de l'être individuel, de l'espèce et du genre. Ici, à nouveau, le problème de l'inhérence se trouve placé en plein cœur. Nous avons en effet déjà vu qu'elle était certes indispensable à la compréhension originelle des concepts liés au genre humain, mais qu'une approche scientifique plus évoluée devait aller bien au-delà. En revanche, pour ces rapports esthétiques, il est approprié de s'en tenir fermement à l'inhérence et à son déploiement immanent. Nous avons déjà dit cela en rapport à l'exposé de l'objet central de l'art, l'homme, mais nos explications sur l'extériorisation et sa réappropriation par le sujet se sont aussi circonscrites à ce problème. Il faut donc simplement en tirer les conclusions nécessaires pour la question qui nous préoccupe maintenant. Partout dans la sphère esthétique, il se produit une certaine substantialité du sujet, mieux dit : l'évocation du vécu de sa substantialité. Cela n'a rien à voir avec la transformation hégélienne de la substance en sujet ; nous avons d'autant moins à nous préoccuper de son essence mystique que nous avons déjà dans ces considérations cherché à découvrir son noyau rationnel – esthétique, et non pas scientifique-philosophique. Cette substantialité désigne avant tout la profondeur, ce qu'il y a d'organique dans l'unité du sujet. Si l'on a souligné plus haut sous un autre aspect la corrélation intime, et même l'entrelacs de l'essence et du phénomène, cela va également dans la même direction. Tandis que scientifiquement, le phénomène et l'essence doivent être nettement séparés afin que la connaissance des lois puisse retourner vers les phénomènes qu'elles éclairent, l'œuvre d'art instaure une

indissociabilité évidente sensible du phénomène et de l'essence ; celle-ci n'est esthétiquement présente que dans la mesure où elle est parfaitement fusionnée au monde des phénomènes, et le phénomène ne peut s'affirmer directement que comme essence déterminée et concrète d'un phénomène déterminé et concret. Certes, en même temps dans une généralisation évidente sensible ; que l'essence fait s'exprimer en même temps comme existant pour soi et comme inhérent de manière immanente aux phénomènes.

Cette structure esthétique originaire des œuvres doit rester préservée dans les généralisations créées par la chose elle-même, comme le genre et l'art en général, si celles-ci ne veulent pas faire violence à l'essence de l'esthétique, déformer l'inhérence – esthétique – en une subordination logique. Ce n'est qu'ainsi que similitude et différence pour l'espèce et le genre deviennent nettement visibles. Ici, comme on l'a déjà mentionné, la classification simple, artificielle à maints égards et rigide, fondée sur la subordination, représente justement un niveau de scientificité supérieur à la constatation immédiate de l'inhérence. Et même là où cette catégorie apparaît à un niveau supérieur, comme par exemple dans les tentatives, par des comparaisons morphologiques, de mettre systématiquement en ordre les phénomènes, des catégories d'ordres plus complexes, plus évolués, prévalent sur la simple inhérence. Dans la sphère esthétique, l'inhérence reste en revanche valide, de manière inamovible : qu'il s'agisse de la caractéristique objective de l'œuvre ou des modes de comportement, créateurs comme récepteurs, à son endroit, l'œuvre singulière et le genre auquel elle appartient vont être nécessairement posés, *uno actu*. Ni dans la création ou la réception, ni même dans la réflexion esthétique à leur sujet, on ne doit tracer une stricte ligne de démarcation. Même dans l'analyse – conceptuelle dans la forme – d'une œuvre

d'art, le vécu et la pensée se meuvent sans cesse dans ce même fluide qui réunit l'œuvre à son genre. S'il est par exemple question des qualités picturales d'un tableau paysager, alors la problématique de la peinture en général est incluse dans l'approche de la propriété individuelle spécifique de ce tableau déterminé tout autant que dans le cas inverse. La façon que nous avons maintes fois soulignée, pour une œuvre d'art, de satisfaire aux lois de son genre de telle sorte que cela implique en même temps une extension des lois, est une preuve non-équivoque de ce que ce rapport d'inhérence réciproque entre l'œuvre singulière et le genre fait partie de l'essence de l'esthétique. Il en va de même de la relation de l'œuvre et du genre à l'art en général. C'est pourquoi le genre et l'art ne sont pas des concepts généraux par rapport à l'œuvre qui est seule à exister pour soi.

Une certaine transposition dans du conceptuel est inévitable dans le cadre de certaines limites et se produit aussi sans cesse. Mais si cela s'accomplit de manière précipitée ou rigide, alors nous avons affaire, comme trop souvent au cours de l'histoire, à des règles mortes qui, dans le meilleur des cas, passent sans y prendre garde à côté de l'esthétique et exercent cependant massivement des effets mortifères sur le sens et la création. Il s'agit bien davantage – répétons-le – de généralisations significatives sensibles, qui conformément à cette nature qui est la leur, servent ce processus esthétique qui nous est déjà bien connu, qui abolit la simple singularité du sujet donné, créateur comme récepteur, afin que la subjectivité s'élève jusqu'à la spécificité humaine, l'universel de l'humanité, sans anéantir totalement la singularité, sans en effacer davantage qu'il n'est indispensable pour une telle ascension. L'inhérence s'exprime donc dans le fait qu'en chaque artiste – tant objectivement que subjectivement – genre et art en général sont toujours simultanément présents. Certes, quand il est ici

question de présence dans la subjectivité esthétique, on ne pense alors absolument pas à une conscience s'exprimant conceptuellement, encore moins assurément à un inconscient de la « psychologie des profondeurs » ; notre « ils ne le savent pas, mais ils le font »<sup>24</sup> a là aussi sa validité. Hegel en son temps a formulé de manière expressive que l'espèce représente la négation de la singularité immédiate, la « mort de l'individu ».<sup>25</sup> Dans notre cas, c'est le contraire qui se produit, puisque le singulier immédiat, selon l'expression de Hegel, l'œuvre d'art singulière se matérialise, et se constitue, ce qui résulte de l'essence de l'esthétique, comme quelque chose de durable, de permanent, et c'est seulement ainsi, à nouveau selon l'expression de Hegel, que « l'espèce parvient à elle-même. »<sup>26</sup> Le processus a donc en ce qui concerne le singulier, l'espèce et le genre, un caractère radicalement opposé. Autoconservation, croissance, développement du genre et de l'art en général dépendent avec une nécessité immédiate et absolue d'une réalisation des œuvres d'art singulières, les figurations qui dépérissent (obsolètes) sortent en revanche du processus esthétique de l'espèce et deviennent un néant esthétique. (Ce qu'elles signifient en l'occurrence dans certaines circonstances en tant que phénomènes sociohistoriques ne concerne pas cette question).

---

<sup>24</sup> Karl Marx, *Le Capital*, livre 1, édition Jean-Pierre Lefebvre, Paris, quadriges PUF, 2009, op. cit., page 85. NdT.

<sup>25</sup> Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1990, § 375-376, p. 345-346

<sup>26</sup> Hegel, *Enzyklopädie*, § 367, supplément.

## 2. Le milieu homogène, l'homme total et l'homme dans sa plénitude.<sup>27</sup>

C'est donc établi : avec la création esthétique de l'œuvre singulière, ce sont simultanément, *uno actu*, le genre et l'art en général que l'on fait vivre avec elle. Si donc nous nous tournons vers le problème de la définition de l'essence des arts particuliers, vers le genre, et paraissions pour des raisons de clarté méthodologique délaissier quelque peu, pour un certain temps, l'art en général, ce n'est comme cela ressort des exposés précédents que pure apparence, car toute considération esthétique juste d'un genre implique aussi les problèmes de l'art en général ; dans quelle mesure ceux-ci restent provisoirement inexprimées et ne figurent qu'en arrière-plan, il ne s'agit là que d'une question méthodologique. Il suffit d'aborder le problème auquel nous pensons ici, celui, déjà évoqué souvent dans des considérations antérieures, du milieu homogène de tout genre d'art (et au sein de son domaine de toute œuvre d'art), pour que ce rapport soit visible. Le milieu homogène concret – par exemple la visibilité pure dans les arts plastiques – est en effet aussi une détermination du genre d'art. Il peut se différencier selon le genre, car la visibilité pure en peinture ne signifie certainement pas exactement la même chose, à maints égards, qu'en sculpture ; le milieu du langage poétique a en poésie lyrique, dramatique, ou épique, toute une série de signes distinctifs spécifiques etc. Sans même parler de ce que le milieu homogène ne trouve naturellement son mode de réalisation que dans l'œuvre d'art singulière, dans laquelle sa manière à la fois individuelle et

---

<sup>27</sup> 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.

généralisée de traiter son sujet constitue la détermination esthétique formelle la plus fondamentale. Malgré tout, on peut dire à bon droit que le problème du milieu homogène est à proprement parler chez lui dans le domaine de l'espèce et du genre d'art. C'est là que sa généralité par rapport aux œuvres singulières a encore très largement un caractère esthétique originaire. C'est bien moins le cas si nous parlons de l'art en général. La formule selon laquelle toute espèce d'art ou tout genre a pour base sa propre forme de milieu homogène est déjà une généralisation qui introduit le concept de traits communs essentiels pour des milieux qualitativement différents les uns des autres. En revanche – dans l'esprit de nos affirmations antérieures – la référence interne à l'art en général, la relation avec lui au sens de l'inhérence d'une manière originairement esthétique, est inhérente à tout milieu homogène. En s'en tenant fermement à cette tendance structurelle du bas vers le haut, on peut corriger le caractère conceptuel du haut vers le bas indiqué à l'instant, et transposer, en la laissant presque intacte, l'essentiel de la teneur esthétique en du conceptuel. Mais ces raisonnements nous donnent le droit méthodologique d'entreprendre l'étude du milieu homogène du point de vue des espèces d'art.

Avant que les problèmes principaux liés au milieu homogène puissent être traités, il est utile de bien clarifier son caractère. Sa matérialisation proprement dite se trouve dans les œuvres d'art et c'est là qu'elle est dans les faits un milieu au sens strict du terme. Ce milieu n'est cependant pas une réalité existante indépendamment de l'activité des hommes, comme un fait, un rapport dans la nature ou la société, mais un principe particulier de mise en forme des objets et de leurs rapports, qui a été produit exprès par la pratique des hommes. Et cela à vrai dire pas au sens selon lequel les *facta* sociohistoriques sont des produits de l'activité humaine.

Même si ceux-ci sont produits avec une conscience approximativement juste, les lois et tendances qui y sont à l'œuvre, les faits et rapports créés par ces dernières, forment une partie de la réalité objective, indépendante de la conscience humaine. L'action fondée sur leur juste reflet doit donc intervenir constamment pour influencer, contrôler, corriger, afin que cet ensemble complexe ne se meuve pas dans une direction qui transformerait les résultats d'une action juste en ceux d'une action injuste, ceux d'une action consciente en ceux d'une action sans conscience. Les faits apparus de la sorte sont en effet, même s'ils sont produits ou influencés consciemment par des hommes, des faits de la réalité objective existant et œuvrant indépendamment de la conscience, ils sont soumis à ses lois que l'homme n'est en mesure de guider que par leur connaissance exacte et leur bonne application sur eux. Ce qui est produit par l'activité humaine a dans notre cas un sens tout à fait autre : celui du caractère définitif. Dans le milieu homogène de l'espèce d'art naissent des productions façonnées qui ne parviennent à leur « réalité » spécifique qu'en reflétant esthétiquement la réalité objective. Leur « réalité » consiste simplement dans le fait qu'elles peuvent évoquer la reproduction artistique de la réalité objective fixée en elles, qu'elles peuvent guider, diriger les expériences vécues des hommes vers une reproduction interne de l'image incorporée en elles.

Le milieu homogène doit donc, bien que ses caractéristiques concrètes (audibilité, visibilité, langue, geste) constituent des éléments de la vie humaine, de la pratique humaine, quelque chose qui est extrait du flux ininterrompu de la réalité. Il devient la base de la pratique dans la création artistique, où la transportation de l'artiste dans le milieu homogène de son espèce d'art, par sa matérialisation dans la qualité spécifique de sa propre personnalité, ouvre la possibilité de la création

– que nous avons déjà étudiée – d'un « monde » propre comme reflet esthétique de la réalité. Dit de manière générale et abstraite, la réalisation d'un milieu homogène dans le reflet de la réalité objective, dans le processus de transformation de l'en-soi en un pour-nous, n'est pas du tout une nouveauté absolue. Il suffit de se remémorer le rôle des mathématiques dans les sciences exactes. En l'occurrence apparaît cependant aussitôt clairement la différence qualitative dans le reflet de la même réalité selon la nature objective entre la science et l'art. Un milieu homogène de la science ne peut être obtenu qu'à partir d'une réalité déjà – relativement – comprise. Sa base est formée par des éléments et des rapports de la réalité elle-même, dont le travail d'abstraction effectué sur elle, la création justement de ce milieu homogène, consiste avant tout à épurer autant que possible l'existant objectif de tout mode d'approche comportant des tendances anthropomorphisantes liées à la subjectivité. Il consiste par conséquent en des éléments et des liaisons entre eux, des lois, qui expriment à chaque fois l'objectivité susceptible d'être atteinte dans les objets. La vraie objectivité est naturellement soumise à un contrôle ininterrompu de la réalité. Ainsi par exemple, toute représentation modèle d'un phénomène incompréhensible rationnellement par ailleurs devra être rejetée dès lors que des détails importants contredisent son mode de manifestation ; d'un autre côté, il est possible qu'une formule, une déduction mathématique etc. comporte davantage de propriétés de la réalité qu'on ne le pensait originellement lors de sa découverte. C'est ainsi que, par le milieu homogène dans le reflet scientifique, se crée un chemin vers l'en-soi objectif des objets et de leurs rapports, une tendance toujours plus parfaite à se déconnecter de la subjectivité humaine. <sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Que ce chemin soit à maints égards problématique comme dans le cas du formalisme mathématique, point n'est besoin ici de nous en préoccuper.

Que le milieu homogène soit, dans le reflet esthétique, indissociablement lié au sujet et trouve même sa signification à partir précisément de cet ancrage dans la personnalité humaine, nous le savons déjà de nos exposés précédents. De même, il a déjà été question du caractère concret de la subjectivité qui se manifeste ici. Nous savons donc que son essence inaltérable n'est en aucune façon identique à une négation, et pas le moins du monde avec un affaiblissement de l'objectivité, de la fidélité de la production esthétique à la vérité, que bien au contraire, le caractère marqué par le sujet du reflet esthétique constitue un vecteur essentiel de son approche de la réalité objective ; que la caractéristique spécifique de l'objet du reflet esthétique place le monde en relation réciproque avec l'activité humaine et prescrit impérieusement une certaine subjectivité de son organe de médiation. Le milieu homogène a donc ici une fonction – modifiée selon les tâches diverses – analogue à celle qu'il a dans la connaissance : à savoir être l'organe de l'approche de la réalité objective par le reflet. Ce qui est important dans les deux cas, c'est, par le milieu homogène, de faciliter et de permettre une réduction de l'objet à l'essentiel afin, à partir de son immédiateté, qu'apparaissent au premier plan ces déterminations qui sont matériellement dans un rapport étroit avec le but de l'acte de réflexion, et que soient négligées, voire même dans certaines circonstances complètement laissées de côté, celles qui ne se trouvent avec celui-ci que dans un rapport lâche, fortuit, ou ne lui sont éventuellement pas liées du tout. De plus, un milieu de ce genre peut encore avoir la particularité – on pense aux mathématiques – qu'une solution propre puisse être développée qui certes, même si c'est parfois aux travers de larges médiations, puise sa vérité du juste reflet de la réalité objective, mais peut pourtant apparaître, par rapport aux observations isolées, aux

conclusions que l'on en tire immédiatement, comme principe de critique, de rectification. Mais à cette similitude formelle la plus générale, il faut immédiatement opposer la diversité tout aussi importante. Comme nous le savons, le reflet scientifique est désanthropomorphisant, ce qui prescrit à son milieu homogène une objectivité conforme à cette position de principe ; son efficience, sa nature sont purement déterminées par les caractéristiques de l'objet considéré. Comme donc l'objet du reflet esthétique est le monde des hommes, de leurs relations entre eux et à la nature, le type et la différenciation du milieu homogène doivent être ici de caractère totalement autre.

L'objet de ce reflet doit en effet non seulement apparaître tel qu'il est en soi, mais aussi comme élément de l'interaction entre la société et la nature, ses causes et leurs conséquences dans la société. La prise en compte des objets implique donc le rapport humain, la réaction des hommes à leur égard. Eh bien, comme nous l'avons démontré précédemment, si ce rôle extrêmement actif du sujet ne doit pas conduire à un arbitraire subjectiviste, mais plutôt à instaurer un type d'objectivité nouveau, mais bien fondé, la subjectivité créatrice ne doit alors d'un côté pas être opposée à un monde qui lui serait totalement étranger, et vis-à-vis duquel elle ne pourrait prendre position qu'*a posteriori*. Les jugements nés de la sorte restent en effet immanquablement affectés de la tare d'un subjectivisme creux. Il faut au contraire que le sujet soit associé activement à la consistance du contenu et de la forme du monde représenté. Si le sujet créateur singulier s'arroge un tel rôle de démiurge face à l'œuvre à créer, il ne s'agit en aucune façon d'une boursouffle injustifiée de lui-même, mais au contraire de la reproduction intérieure, abrégée et concentrée, du cheminement de l'espèce humaine : les objets qui vont être reproduits et fixés dans le reflet esthétique, sont

certes dans la forme comme dans le contenu les résultats de ce processus. Même si, comme les objets de la nature, ils ont en soi une existence indépendante de l'espèce humaine, leur mode d'existence, dans de très nombreux cas, est objectivement modifié, au plus profond, par ce processus (forêts déboisées, rivières canalisées) et même là où ce n'est pas le cas, leur mode de manifestation ne peut pas être représenté séparément de ce chemin d'évolution (hautes montagnes, mer, etc. comme objets de l'art). On voit alors à nouveau, cette fois sous un autre angle, que la justification de la subjectivité esthétique est fondée sur sa relation au genre humain. Ce n'est qu'ainsi qu'elle peut parvenir à une objectivité spécifique, sans perdre son caractère subjectif, mais aussi sans tomber obligatoirement dans du subjectivisme.

Il résulte alors par ailleurs de cette particularité que le principe de différenciation pour les différents milieux homogènes ne peut pas comme dans les sciences résider simplement dans les caractéristiques du monde objectif reproduit, mais aussi dans les modes de comportement du sujet humain, qui rendent possibles un accès aux aspects importants et durables d'une telle réalité. Il dépend donc du matériau objectif de la nature et de la société si et dans quelle mesure il échoit à son reflet scientifique une importance prépondérante, comme par exemple au milieu homogène des mathématiques. En revanche, décider si un événement déterminé dans la société doit être figuré de manière épique ou dramatique, cela dépend en premier lieu de l'attitude du sujet, de son comportement à l'égard du monde, des problèmes de reflet et de la figuration. On a déjà très souvent indiqué ici que derrière un tel comportement subjectif, une telle « décision » subjective, il y a toujours des forces sociohistoriques objectives, que cette subjectivité peut donc presque paraître comme un simple point de congestion d'une

nécessité objective ; tout cet ensemble complexe de problèmes ne peut être traité concrètement que dans la partie matérialiste historique du présent ouvrage.

Le milieu homogène apparaît donc dans cette perspective comme un rétrécissement de la perception du monde, comme la réduction de ses éléments, formes d'objectivité et de connexion, à ce qui est perceptible du point de vue de ce comportement, et non seulement à vrai dire en ce qui concerne le *quoi* de ce qui est vu et représenté, mais aussi en ce qui concerne le *comment* de son mode de manifestation. D'un point de vue formel, il semble que règne là un arbitraire subjectif, précisément dans la nature de ce comportement, et dans le type de milieu homogène qui en est la conséquence. Il faut cependant considérer qu'un reflet de la réalité en général, significatif pour l'humanité, n'est pas possible à partir de n'importe quelle attitude et du milieu – prétendument – homogène qui lui correspond. Il est en effet historiquement connu que parmi les sens, seules la vue et l'ouïe sont capables de le constituer. Les « symphonies olfactives » etc. restent un amusement creux. Ce fait élémentaire montre déjà que la limitation que nous venons de mentionner à ce qui est directement intégrable au milieu homogène n'est simplement immédiate qu'en apparence. Un milieu homogène au sens de l'esthétique ne peut être formé que si le rétrécissement initial du reflet de la réalité et ce qui est perceptible par ce sens spécifique ne constitue qu'un moyen de reproduire et de conserver symboliquement de la façon de type nouveau née de la sorte un aspect du monde à la fois spécifique et total. Si donc la restriction originelle de ce qui est perceptible à ce qui est possible dans le milieu homogène n'est pas un « *reculer pour mieux sauter* » \* au sens de l'approche esthétique du monde, alors on ne peut absolument pas parler de milieu homogène en général.

C'est pourquoi le milieu homogène n'est un principe purement formel que dans son immédiateté première. À côté de la théorie de la musique, pour laquelle une telle idée est facile à comprendre, déjà parce qu'à son milieu de création d'un monde, rien ne correspond dans la réalité de la nature et de la société, tandis que le caractère de reflet des arts visuels et de l'art littéraire apparaît d'emblée comme évident, c'est Konrad Fiedler qui a poussé avec la plus grande insistance à la reconnaissance d'un tel monde propre de la visualité, duquel il fallait éloigner avec une rigueur et une cohérence méthodologique tout ce qui n'était pas directement visuel. Nous avons déjà indiqué dans d'autres contextes les contradictions qui résultent de cette position et montré qu'elle entraîne, si on la mène à ses conséquences ultimes, un appauvrissement, et non un enrichissement de la visualité de la vie quotidienne, que des grands acquis de la pratique quotidienne du travail, comme la division du travail des sens et par elle l'élargissement extensif et le raffinement intensif de la visualité se trouvent par-là dogmatiquement rejetés. Ce n'est pour cette raison pas un hasard si certains raisonnements de Fiedler le conduisent à ne voir dans l'ensemble de l'activité artistique qu'une variété spécifique de la connaissance. Il rejette ainsi l'impact esthétique qui « peut aussi bien émaner d'un produit de la nature », et arrive à la définition que l'art ne serait rien d'autre qu'« un langage grâce auquel certaines choses sont portées à la conscience connaissante de l'homme. Si l'on considère que le but de l'art est la connaissance d'une certaine catégorie de choses, on est bien forcé de mettre ses effets sur un pied d'égalité avec ceux de la connaissance. Tous les effets de l'art en tant que tel ne peuvent être déduits que de la connaissance. Si par exemple

une œuvre des arts plastiques à un effet esthétique, ce n'est en sa qualité d'œuvre d'art. »<sup>29</sup>

L'orientation dite de l'interprétation, qui s'est affirmée en théorie et en histoire de la littérature dans les dernières décennies n'est pas dans ses principes aussi paradoxalement radicale que Fiedler et ses disciples (par exemple le sculpteur Hildebrand). Dans l'interprétation immanente d'écrits singuliers, on va incorporer des faits biographiques issus de la vie des auteurs, etc. pour mener l'analyse au-delà de la première impression immédiate. Il y a donc là un certain progrès, extrêmement relatif il est vrai, par rapport à l'étroitesse dogmatique de Fiedler. Cette relativité s'exprime aussi dans le fondement philosophique. Tandis que Fiedler se situe dans une perspective néo-kantienne orthodoxe, et se trouve contraint de ce fait de nier l'objectivité du monde extérieur et la légitimité artistique de son reflet, cette orientation est influencée très essentiellement par l'existentialisme de Heidegger, qui a lui-même publié des études de ce genre. Tout ceci a pour conséquence que là aussi, la richesse essentielle et les rapports régis par des lois, tant de l'original réel que de sa reproduction artistique, la base sociale de l'œuvre, sa synthèse artistique des déterminations qui y opèrent, le caractère social de l'impact vont être par principe écartés.<sup>30</sup> Cela a pour conséquence que l'analyse dont l'intention subjective est tournée vers la compréhension

---

<sup>29</sup> Konrad Fiedler, *Aphorismes*, trad. Danièle Cohn, Paris, Éditions images modernes, 2004, p. 53-54

<sup>30</sup> Cf. à ce sujet l'essai *I limiti della critica stilistica* [les limites de la critique stylistique] de Cesare Cases, *Società*, 1955, n° I et II, ainsi que l'étude brillante de Mikhaïl Lifschitz : *Bei Gelegenheit des Artikels von S. Widmar : aus meinem Tagebuch*. [À propos de l'article de S. Widmar, extrait de mon journal.] *Novi Mir*, 1957, n° IX. Ce dernier article n'étudie certes pas directement cette école, mais ses analyses comportent cependant une critique indirecte profonde de ses principes et pratiques.

des catégories formelles, passe dans les faits négligemment à côté des questions décisives de la composition poétique.

Une question théorique de la fonction du milieu homogène en esthétique doit avant tout éviter cette étroitesse formaliste qui apparaissait nécessairement dans les deux courants traités à l'instant. Il serait cependant tout aussi erroné, car cela nous conduirait à l'absurde, d'exagérer alors la priorité que nous avons aussi reconnue comme fondamentalement juste, de manière analogue à ce que nous avons pu observer à l'instant à propos de l'aspect formel du problème. Cela s'est produit à maintes reprises et se produit même aujourd'hui, quand le principe du contenu est érigé en critère unique et qu'il n'est accordé à la mise en forme artistique qu'un rôle accessoire, qu'un rôle d'expression plus ou moins habile de ce qui figure déjà, achevé, dans le contenu même, indépendamment de la réussite ou de l'échec de l'aspect formel. Ce point de vue ne sera naturellement formulé de manière conséquente que très rarement (par exemple par Upton Sinclair),<sup>31</sup> mais quand on tire les conséquences ultimes du verbiage pseudo-théorique de telles considérations, lorsqu'on les conceptualise, il en ressort quelque chose d'assez semblable. Le *tertium datur* qui doit être exprimé à l'encontre des deux faux extrêmes ne peut cependant pas être un « moyen-terme » éclectique, mais il doit s'en tenir fermement à l'unité dialectique du contenu et de la forme dans toute sa complexité et lui donner une formulation conceptuelle (tout en conservant la priorité du contenu dans la définition de la forme comme étant celle d'un contenu concret, tout en la reconnaissant comme vecteur immédiat de l'évocation esthétique etc.). Mais si ; dans les exposés analytiques, cela n'est parfois possible qu'au prix de détours

---

<sup>31</sup> Upton **Sinclair** (1878-1968) écrivain et journaliste américain, socialiste, auteur notamment de *la Jungle* (1906) qui décrit la condition ouvrière dans les abattoirs de Chicago, et *Pétrole !* (1927). Le Livre de Poche. NdT.

par des composants de contenu et de forme – méthodologiquement – séparés, cela ne signifie pas la moindre concession à l'éclectisme, rejeté à l'instant, d'un « moyen-terme » qui n'existe pas ici, car dans chaque considération séparée, on pense de manière immanente à toutes ces intrications dialectiques.

Pour certains facteurs du milieu homogène – qu'ils soient élémentaires, qu'ils soient complexes –, la dialectique du contenu et de la forme se manifeste en surface de manière si évidente que l'on ne peut souvent que difficilement distinguer si l'on a affaire à un problème de forme ou à un problème de contenu. C'est tout de suite le cas avec la question – qui matériellement a certainement à remplir une fonction introductrice – de savoir quelle fonction possède le milieu homogène dans le processus d'approche de la réalité objective par le comportement esthétique. L'attitude de l'homme total à l'égard de la réalité globale qui l'entoure dans la vie quotidienne, sa réception de ses impulsions, son activité pour la transformer, ont – en dépit d'une vaste gamme de différences dans les modes de comportements et les situations variés etc. – le trait commun d'être orientées pratiquement vers des objets singuliers qui, dans certaines circonstances, vont être observés avec l'acuité et la précision les plus grandes, mais dont les corrélations ne vont faire partie de la sphère de perception que dans la mesure où certaines de leurs propriétés, positivement ou négativement, ont un intérêt pour l'objectif fixé. Cela ne concerne naturellement pas seulement les impressions des sens ou les représentations, mais aussi les idées qui en découlent, qui guident des pratiques ou qui en proviennent. La limite qui est tracée ici entre perception et existence objective de ce qui est perçu et qui au cours de l'évolution – même si c'est de manière inégale – est toujours placée plus loin, est par suite du rapport entre la réalité et la

conscience insupprimable par principe. Même si le reflet scientifique se constitue à partir de la pratique quotidienne, et avant tout du travail, et parvient à la plus haute différenciation, il y reste toujours pour la connaissance, d'une manière à maints égards modifiée, une limite de ce genre qui est fixée.

Lénine fournit de cette question un tableau exact que nous avons déjà cité dans d'autres contextes, et dont nous soulignons maintenant l'essentiel, à savoir que toute représentation signifie « rendre grossier... et pas seulement par la pensée, mais aussi par la sensation. »<sup>32</sup> L'issue pour la science, la possibilité d'une meilleure approche de la réalité, sont selon Lénine offertes par la forme la plus élevée de la pensée scientifique, la dialectique. La pensée dialectique a justement pour tâche de surmonter ces obstacles dans l'approche cognitive de la réalité qui sont produites par la pensée elle-même. Dans son exposé de la philosophie de Zénon, que Lénine cite en l'approuvant immédiatement avant les phrases citées plus haut, Hegel dit : « Ce qui crée la difficulté, c'est toujours le penser, parce qu'il maintient séparés dans leur distinction les moments d'un objet qui sont liés dans la réalité. Il a causé la chute originelle, l'homme ayant mangé de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, mais il guérit aussi ce mal. »<sup>33</sup> C'est pourquoi Lénine considère, dans le développement de sa pensée, l'« unité, identité des contraires. » comme l'essence de la dialectique, comme l'issue de ce dilemme.

---

<sup>32</sup> Lénine, "Leçons d'histoire de la philosophie" de Hegel" in *Cahiers philosophiques*, Œuvres t. 38, Moscou, Éditions du progrès, 1971, p. 245 : « Représenter le mouvement par la pensée, c'est toujours rendre grossier, figer comme mort... » NdT.

<sup>33</sup> Cité en partie par Lénine, *ibidem* p. 244. Hegel, *Leçons sur l'Histoire de la philosophie*, t. 1, *La philosophie grecque de Thalès à Anaxagore*, trad. Pierre Garniron, Paris, J. Vrin, 2019, p. 144.

Tout ceci est très instructif pour le problème de l'approche de la réalité par le reflet esthétique. Dans cette perspective, il faut tout particulièrement souligner que le jugement sur « rendre grossier », sur « figer comme mort » par exemple du mouvement ne porte pas seulement sur la pensée, mais aussi expressément sur le sentiment. C'est important du point de vue de notre problème, ne serait-ce que parce que dans une époque récente, en ce qui concerne l'esthétique (et certes aussi la philosophie) des voix se sont fait de plus en plus entendre qui en appelaient à la finesse, à l'exactitude, à la souplesse... des sensations et des sentiments, des instincts face à la pensée mécaniste, qui rend grossier. À l'encontre de cela, il nous paraît important d'affirmer que – en soi – les sensations « figent comme mort » la dynamique réelle du monde extérieur tout autant que la pensée. C'est là qu'intervient alors pour l'art la signification spéciale du milieu homogène. Nous avons déjà parlé du moment initial du rétrécissement. C'est naturellement un comportement qui, vu en général, se présente aussi dans la vie quotidienne, et dont la pratique prend souvent une fonction considérable. Il n'est pas rare que nous disions : « je suis tout yeux » ou « je suis tout ouïe », et nous entendons par là une concentration – temporaire – de toute la personne sur la réception de ces impressions, signaux, signes, etc. qu'il ne peut recevoir que par l'intermédiaire d'un sens spécifique. Il n'y a aucun doute qu'un rétrécissement de ce genre, voulu pour sa finalité, une telle élimination de tout ce qui est hétérogène, tout particulièrement s'il est pratiqué de manière systématique, peut aiguïser la capacité de réception du sens concerné, de sorte que des objets deviennent visibles, des bruits audibles, auxquels l'homme serait sinon resté insensible. Le rétrécissement de la conscience peut donc de cette manière provoquer un reflet de la réalité qui est supérieur à celui pour

lequel l'homme se tourne vers le monde extérieur avec pour ainsi dire toute la surface de sa réceptivité. Aussi nettement que se manifeste ici l'effet favorable de la concentration pour le reflet, les différences par rapport à ce que nous appelons le milieu homogène sont pour nous, maintenant, plus importantes. Premièrement, il s'agit au quotidien d'une situation par principe temporaire. Car après que l'homme a perçu le signal discerné de la sorte, il se tourne à nouveau en tant qu'homme total vers la réalité. Deuxièmement, et en étroit rapport avec cela, la concentration est définie à partir d'un but concret déterminé. Dès que son existence, son mouvement etc. a été constaté par la concentration sur un sens, l'objet qui doit être appréhendé ainsi – par exemple la trace observée, le bruit entendu au loin – cesse, pour la personne concernée, d'être l'objet de ce sens-là ; quand par exemple le chasseur pose son oreille sur le sol pour percevoir l'approche d'un troupeau, la vue relaie, immédiatement après la prise de conscience du fait etc., le rôle dirigeant de l'ouïe. Troisièmement, la concentration sur une réception pure et différenciée va également être tout de suite relayée par une action de l'homme total tendue vers une finalité.

Si en revanche doit naître un milieu homogène au sens de l'esthétique, alors une certaine permanence relative du comportement humain est d'un côté indispensable, de l'autre il doit se produire une suspension temporaire de toute fixation d'objectif pratique direct. En apparence, ce dernier élément ne se distingue des faits de la vie quotidienne décrits à l'instant que quantitativement ; il est en l'occurrence tout à fait possible, dans des cas extrêmes, qu'une observation attentive de ce genre, telle que nous l'avons mentionnée, dure plus longtemps que par exemple le dessin d'une esquisse artistique. La différence quantitative présente en moyenne n'est cependant ici que la manifestation d'une différence qualitative.

Cette différence qualitative réside dans le type de suspension de l'objectif pratique immédiat. Le problème contenu là-dedans a été formulé par Kant dans ses célèbres exposés sur le caractère « désintéressé »<sup>34</sup> du comportement esthétique, de la manière sans doute la plus percutante, et en tout cas la plus influente ; mais il y a assurément embrouillé la question. Car au cours de l'évolution – comme cela se produit bien souvent d'habitude – la déformation idéaliste a été accentuée par les successeurs et les commentateurs bien au-delà de l'exposé initial. Il en est résulté pour l'art, couvert par l'autorité de Kant, le postulat d'un désintéressement absolu ; l'esthétique a été cantonnée à une contemplation pure et parfaite. Et dans une opposition compréhensible à cela, dans différents courants allant du vulgaire art de tendance et de la « littérature » dite « engagée »\* jusqu'à la conception de nombreux théoriciens de la prise de parti socialiste – au détriment de la compréhension de ce qui est véritablement artistique en art – on a alors éliminé ce qu'il y a de relativement justifié dans le désintéressement comme moment du processus esthétique global. Si l'on veut parvenir à une juste conception de la situation réelle du problème, il faut que la suspension de la finalité pratique immédiate – en oubliant provisoirement la problématique de Kant et sa réponse – soit considérée comme un moment du reflet de la réalité objective, et de son utilisation dans la pratique humaine.

De ce point de vue, il y a une certaine similitude, ni infondée, ni fortuite, entre reflet scientifique et reflet esthétique. Les deux se détachent de la pensée et de la pratique du quotidien précisément par le fait qu'une suspension comme celle-là apparaît comme une condition préalable indispensable pour ce reflet plus différencié – et pour cela plus effectif – de la

---

<sup>34</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, GF-Flammarion, 2000, § 2, p. 183.

réalité ; les deux – conformément à leurs objectifs spécifiques et de ce fait en conséquence de manière différente – en font la base du comportement propre. Il ne peut naturellement pas nous incomber ici de traiter en détail cette question en ce qui concerne les sciences. Néanmoins, le regard le plus fugace montre déjà, obligatoirement, que d'un côté, la constitution et le développement de la science est – en dernière instance – conditionné par les objectifs pratiques, que même la vérité scientifique la plus abstraite et apparemment la plus éloignée de la vie débouche tôt ou tard, directement ou indirectement, sur la pratique sociale, mais que d'un autre côté tout travail scientifique prescrit impérieusement une sorte de suspension de la finalité qui est à sa base et qui la met éventuellement directement en mouvement. Contourner cet acte de suspension pendant la solution des problèmes soulevés par le reflet de la réalité éloigne la pensée de l'essence de la réalité, perturbe son approche de cette dernière. Même si le côté pathétique de la finalité peut conduire à soulever de grandes questions irrésolues, à y répondre de manière courageuse et juste, cela mène obligatoirement à faire obstacle, voire même à empêcher totalement l'atteinte du but si l'étape intermédiaire de la suspension est interrompue prématurément. La concentration sur la factualité objective relie cette suspension à celle décrite plus haut dans la vie quotidienne. Du fait cependant que ce n'est pas un fait déterminé unique qui est perçu ici afin de tirer de sa présence ou de son absence une conclusion pratique instantanée pour une action singulière déterminée, mais que l'on va plutôt examiner un ensemble complexe d'une totalité – relative – de faits, pas seulement en termes d'existence ou de non-existence, mais aussi de corrélations, de lois etc. (même là où par exemple un philologue ou un historien veut établir un fait isolé, celui-ci a un intérêt pour lui par ses relations à d'autres), que les

conséquences qui résultent de la découverte de la vérité ne concernent pas seulement un cas isolé, mais prétendent à une universalité – à nouveau relative : c'est ainsi qu'apparaît une différence qualitative entre les deux suspensions de la pratique.

Dans ces traits communs les plus généraux, il existe un large parallélisme entre reflet scientifique et reflet artistique, dont la base, comme on l'a souligné souvent, est constituée par le fait qu'ils reflètent la même réalité. La différence se voit dans les deux mêmes points, là où le reflet esthétique se détache de celui de la vie quotidienne. Premièrement en ce que l'objet de la perception pour et tout particulièrement à travers le reflet esthétique doit avoir un caractère de totalité d'une manière qualitativement autre que dans le reflet scientifique. Il est vrai que pour ce dernier, il s'agit toujours, comme nous l'avons vu, d'un ensemble complexe de faits, de corrélations et de lois. Mais comme celui-ci ne forme objectivement jamais qu'une part de corrélations etc. plus étendues et plus complexes, comme le reflet scientifique vise à transformer l'en-soi pur de la réalité objective en un pour nous aussi infalsifié que possible, l'attention qui se porte sur la partie en question ne doit jamais complètement rompre les relations existant objectivement entre les faits, ni par-là leur faire violence. La clôture qui se présente pour le reflet scientifique dans toute reproduction de la réalité est donc, dans son principe, relative, elle n'est délimitée de son environnement que provisoirement, méthodologiquement. L'unité de la réalité objective, fondée sur l'unité de la matière, doit en effet être à la base de tout reflet scientifique (peu importe si le sujet qui l'accomplit est personnellement matérialiste ou idéaliste) ; son orientation désanthropomorphisante, que nous avons décrite en détail plus haut, a entre autres aussi pour fonction d'abolir ces séparations ou délimitations qui ne découlent pas de la réalité

en soi, mais des modes de comportement de la subjectivité humaine.

Il va de soi que cette liaison objective de tout avec tout fait également loi pour le reflet esthétique comme caractéristique de son objet. Mais comme nous le savons, celui-ci n'est pas simplement l'être en soi du monde, mais celui du monde de l'homme, évidemment dans son objectivité indépendante de la conscience, d'un monde dans lequel les traces de l'activité humaine apparaissent objectivées, devenues des objets, mais de telle sorte néanmoins que cette objectivité qui est la sienne, sans être abolie, se rapporte aux hommes. Grâce à cette double détermination, l'angle sous lequel on considère le monde et sous lequel seulement on peut percevoir à la fois l'objectivité et la référence aux hommes, doit produire des reproductions du monde dans lesquelles le monde extérieur se manifeste aussi tendanciuellement, non seulement dans sa totalité purement objective, mais aussi dans cette relation ; des reproductions donc dont chacune peut et doit exister pour elle-même, n'exige ni ne souffre aucun complément par une autre. La garantie pour qu'un tel isolement des reflets singuliers de la réalité ne perturbe pas leur objectivité mais au contraire l'exprime plus intensément, réside en ce que chaque œuvre d'art fait des déterminations qui sont fondamentales pour l'aspect du monde représenté la base de la totalité intensive reproduite. Chaque œuvre d'art devient ainsi la reproduction du monde entier, vu sous un angle important pour l'homme ; sa totalité, avec les déterminations qui lui sont sous-jacentes n'a donc pas en premier lieu un caractère de forme, mais de contenu ; mais celle-ci ne peut parvenir à une objectivité que si elle devient esthétique, si elle entre parfaitement dans le monde des formes qui l'évoquent (sinon cela reste un extrait de la réalité choisi plus ou moins arbitrairement). Cette transposition de l'infini extensif et intensif du monde

objectif en la totalité infinie intensive de l'œuvre d'art, Lessing l'a décrite de manière expressive en ce qui concerne le cours du monde et la tragédie : « Des faits accomplis ? Soit : Eh bien donc ces faits sont fondés sur l'enchaînement éternel et infini des événements. Ce qui nous paraît fatalité aveugle et cruauté dans le fragment que le poète en a détaché, devient sagesse et bonté dans cet enchaînement. L'auteur aurait dû faire de ce fragment un tout complet, où chaque partie s'expliquât pleinement par une autre. Nous ne devrions pas nous heurter à des difficultés dont nous ne pouvons trouver la solution dans son plan, mais seulement dans le plan général de l'univers. Le monde de ce créateur mortel devrait être un reflet du monde du créateur éternel ;... »<sup>35</sup>

Aussi radicale qu'apparaisse ici la différence entre reflet scientifique et reflet artistique, il reste clair qu'ils se placent sur un terrain analogue en ce qui concerne la suspension de toute finalité directement liée à un fait de la vie humaine, que les deux se détachent qualitativement de manière analogue des modes de comportement correspondants de la pratique quotidienne. Il en va de même au sujet du deuxième point de vue essentiel sur cette question, de l'universalité de ce qui est obtenu par la suspension de la finalité immédiate. Cette universalité est naturellement qualitativement différente dans les deux modes différenciés de reflet. Comment il en va en science, nous l'avons exposé à l'instant : la suspension de la finalité pratique immédiate rend possible – plus tôt ou plus tard, directement ou indirectement – une matérialisation bien meilleure de tâches pratiques bien plus générales. Même la suspension de l'intérêt immédiat dans l'activité esthétique débouche dans la vie pratique du quotidien humain. Néanmoins, et c'est radicalement différent du reflet

---

<sup>35</sup> Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Ed. de Suckau, Paris, Didier & Cie, 1869, n° LXXIX, 02 février 1768, p. 368.

scientifique, il n'apparaît ici qu'exceptionnellement une facilitation ou une entrave de certaines tâches pratiques singulières. Même là où des œuvres d'art ont joué dans la vie sociale un rôle important de ce genre – il suffit de penser à *la Marseillaise*, au roman de Beecher-Stowe – <sup>36</sup> une observation de plus près montre tout de suite la spécificité de leur impact : elles suscitent chez les hommes des passions, leur donnent certains contenus, certaines orientations etc. par lesquels les hommes deviennent capables de s'impliquer pratiquement dans la vie sociale, de lutter pour ou contre certains faits sociaux. Que ces faits puissent être connus dans les œuvres d'art en tant que tels est assurément un cas limite – extrêmement important théoriquement comme pratiquement. Mais même là où cela se présente, l'effet artistique va bien au-delà du cas individuel. *La case de l'Oncle Tom* n'appelle pas à l'aide pour les esclaves qui y sont décrits, lesquels probablement n'existaient pas du tout tels quels, et en tout cas n'étaient pratiquement pas du tout accessibles au lecteur ému par l'évocation de l'œuvre, mais elle éveille des sentiments et des passions qui poussent à lutter pour la libération de tous les esclaves (de tous les opprimés de classe). Cela fait donc naître une disposition de l'homme qui, pour se matérialiser pratiquement, pour vraiment devenir une action, doit trouver les moyens concrets dans la vie même (éventuellement aussi dans la science). En musique, une généralisation orientée de la sorte est déjà donnée par sa nature en tant que type d'art. (Il sera plus tard question des causes de cette situation, à savoir que les déterminations du reflet esthétique apparaissent ici sous leur forme la plus générale et la plus pure.) En tout cas, on peut voir là-aussi que la généralisation des finalités qui apparaît par suite de la suspension de l'intérêt pratique

---

<sup>36</sup> Elizabeth Harriet Beecher-Stowe, (1811-1896), *La Case de l'oncle Tom* (1852), Paris, Le livre de poche, 1986. NdT.

immédiat en esthétique, n'a pas pour objet ma réalité en soi, mais le monde humain, le monde tel qu'il existe objectivement en rapport aux hommes.

C'est alors aussi le cas si l'œuvre d'art, dans son intention consciente subjective est orientée vers la défense ou la destruction de quelque chose de déterminé dans le monde des hommes. Mais il n'en est cependant pas ainsi dans la très grande majorité des cas. Il en résulte que leur relation au désintéressement fait l'objet de deux appréciations également fausses. D'un côté, à maints égards en liaison directe avec Kant, tout détachement du désintéressement est jugé comme une rupture avec le principe de l'esthétique, et d'un autre côté, comme on l'a déjà montré, est apparu un ensemble de conceptions diamétralement opposées qui ne voient de justification sociale de l'art en général que dans la pratique sociale directe suscitée par l'œuvre d'art. La fausseté de ces deux extrêmes est facile à voir. Les deux conceptions négligent que toute œuvre d'art émerge des expériences sociales des hommes, les reflète et les travaille, et d'une manière telle, en vérité, comme nous l'avons déjà montré, que la prise en compte de l'objet est déjà indissociablement liée à son approbation ou à son refus. Cela concerne naturellement dans une mesure encore plus large l'œuvre dans son ensemble. Si donc l'œuvre exerce un impact évocateur, il faut que celui-ci éveille en même temps cette prise de parti – que cela soit conscient ou reste inconscient, que cela soit direct ou fasse éventuellement l'objet de très larges médiations. La force et la profondeur véritables de l'évocation artistique portent cependant avant tout sur l'intimité de l'homme, c'est-à-dire qu'elles vont avant tout éveiller en lui de nouvelles expériences vécues, qui élargissent et approfondissent son image de lui-même, du monde auquel il a affaire – au sens le plus large du terme. Depuis la catharsis de l'antiquité, cet

effet de l'art est reconnu par la saine sensibilité sociale des hommes ; la catharsis au sens strict ne désigne certes qu'un type défini de ces effets qu'exercent certaines œuvres d'art ; leur champ d'action véritable est incomparablement plus étendu, il est extraordinairement varié selon les circonstances sociohistoriques, selon les types d'art. Mais le trait commun essentiel est que ce genre d'effet esthétique fait partie de l'*après* de l'artistique proprement dit ; des cas limites, comme *la Marseillaise* que nous avons évoquée, où la transformation du plaisir artistique en un *après* social-éthique se produit immédiatement ne peuvent rien changer à ce caractère de fond. Cela a d'un côté pour conséquence l'idée que, en opposition aux deux extrêmes mentionnés ci-dessus – en supposant qu'il s'agisse de véritables œuvres d'art – il ne peut pas y avoir d'œuvre d'art que l'on pourrait apprécier en restant dans une contemplation véritablement désintéressée. D'un autre côté, – à nouveau en supposant qu'il s'agisse de véritables œuvres d'art – que même celles qui directement ne visent qu'à un changement matériel d'un état de fait concret et qui en tirent leur force émotive, vont en tant que productions esthétiques au-delà de ce cas individuel et évoquent des choses davantage et plus profondément liées à l'évolution de l'humanité, à l'essence du genre humain que cela n'était inclus dans leurs finalités immédiates, d'une manière directement exprimée. Si ce trait fait leur fait défaut, alors elles disparaissent rapidement de la mémoire de l'humanité (Pensons au théâtre de tendance qui a eu autrefois du succès, mais qui est maintenant totalement oublié, de Dumas fils, Augier, Sardou, etc.)<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Alexandre **Dumas fils** (1824-1895) romancier et dramaturge français, connu principalement pour son roman *La Dame aux camélias*, ainsi que pour ses deux pièces de théâtre *Le Fils naturel* et *Un père prodigue*. NdT.

Le point de vue défendu ici, à savoir que ce qu'on appelle *désintéressement* ne constitue qu'un élément, même s'il est indispensable, de l'esthétique, qu'il ne s'agit donc pas du désintéressement comme essence du comportement esthétique, mais simplement d'une suspension nécessaire, mais cependant seulement provisoire, des finalités immédiates de l'homme, ce point de vue n'est pas aussi diamétralement opposé à la véritable intention de Kant qu'il y paraît à première vue. Kant exagère assurément le poids de ce concept, parce qu'en idéaliste subjectif, il veut par principe éliminer du domaine de la philosophie l'homme matériel véritable, total, actif. La sphère esthétique soit prendre une dignité philosophique précisément par sa séparation métaphysiquement nette, sans transitions dialectiques, de toutes les extériorisations vitales du quotidien.<sup>38</sup> En même temps, la sphère esthétique, en tant que quelque chose de par trop immanent et matériel par rapport à l'éthique, doit prendre dans la hiérarchie du système le rang modeste qui lui convient.<sup>39</sup> La place intermédiaire que le désintéressement esthétique prend dans le système de Kant, au-dessus des vils intérêts du quotidien, mais en dessous de ceux de l'éthique, seuls vraiment dignes de l'homme, est un lieu défini par une hiérarchie rigide ; aucun terme intermédiaire d'un mouvement dialectique n'y est toléré ; seul Schiller a tenté de dissoudre cette rigidité dans un mouvement dialectique. Ce n'est que dans le rapport à la nature qu'il y a présent chez Kant un début de ramener dialectiquement l'esthétique dans la vie humaine, et de la relier aux intérêts supérieurs de l'humanité. C'est ainsi que Kant dit en ce qui concerne l'expérience émotionnelle de la nature que « non

---

Émile **Augier** (1820-1889) poète et dramaturge français, auteur de nombreuses comédies de mœurs. Valentin **Sardou** (1868-1933) comédien, humoriste et entrepreneur de spectacle français. NdT.

<sup>38</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., § 3, pp. 183-185.

<sup>39</sup> Ibidem, § 4, pp. 185-187.

seulement le produit de la nature lui plaît par sa forme, mais aussi que l'existence de celui-ci lui plaît, sans qu'aucun attrait sensible ait part à ce plaisir ou qu'il y associe une fin quelconque. »<sup>40</sup> Il ne serait pas inintéressant d'examiner de plus près la défiance presque rousseauiste de Kant à l'égard de l'art. Elle découle certainement des luttes de classes du 18<sup>ème</sup> siècle, du refus de la civilisation absolutiste féodale qui a pris en Allemagne une forme particulière par suite du caractère misérable et dévoyé de son avatar allemand, ainsi qu'en raison de l'impuissance de la bourgeoisie allemande. Dans le chapitre sur la beauté de la nature, nous discuterons en détail des conséquences philosophiques concrètes de cette hypothèse de « l'intérêt intellectuel se rapportant au beau ». <sup>41</sup> Cet aspect – extrêmement important de son point de vue – de l'esthétique de Kant devait être mentionné ici, déjà parce que, involontairement, y est posée une auto-abolition du simple désintéressement puisqu'est visée une pratique transformée par sa suspension en pratique universelle (chez Kant : morale). D'une manière assurément par trop spécifiée. Quand Lessing par exemple interprète la catharsis aristotélicienne en disant que « cette purgation consiste simplement dans la transformation des passions en dispositions vertueuses. » <sup>42</sup> ; il restreint certes aussi le problème à la pure moralité, mais il est cependant dans sa problématique largement plus universel que Kant.

Nos considérations jusqu'ici montrent provisoirement deux types de comportement étroitement liés entre eux, à savoir un rétrécissement de l'orientation vers le monde extérieur, sa concentration sur ce qui peut être ressenti par l'un des sens, ou tout au moins sur ce qui est perceptible sous un angle

---

<sup>40</sup> Ibidem, § 42, p. 284.

<sup>41</sup> Ibidem, § 42, p. 283.

<sup>42</sup> Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, op. cit., n°LXXVIII, 29/01/1768, p. 365.

précisément défini, et d'un autre côté la suspension des fixations d'objectifs pratiques immédiats. L'un et l'autre sont là et coopèrent pour rendre possible la perception d'objets d'une manière qui serait inaccessible à l'homme total normal du quotidien. Le milieu homogène doit sa possibilité à ce mode de comportement. Mais s'il doit en arriver à une matérialisation féconde, il faut que le rétrécissement se change en un simple acte introductif, il lui faut à nouveau faire parler l'homme total, certes sous une forme modifiée pour l'essentiel par rapport au quotidien. Nous avons affaire ici au reflet esthétique de la réalité. (Nous avons déjà parlé en détail de cette transformation du comportement dans le reflet scientifique.) Ici, c'est tout autant le *quoi* que le *comment* de ce qui est perçu et à plus forte raison de ce qui est figuré qui est indissociablement lié au sujet qui le produit. L'authenticité de l'objectivité esthétique est directement fonction de son ampleur et de sa profondeur. Si, au cours de ces considérations, nous avons aussi critiqué quelques théoriciens qui défendaient l'importance décisive pour tout art du milieu homogène, nous l'avons fait surtout parce qu'ils restreignaient de manière inacceptable ses caractéristiques et sa sphère d'action, parce que – comme surtout Fiedler – ils sacralisaient souvent l'acte de production du résultat, la contraction et la concentration de la réception du monde, et réduisaient toute la question du milieu homogène à ce seul acte. Si dès la pratique du quotidien, il apparaît une division du travail des sens telle que nous percevions visuellement, spontanément, d'une manière tout à fait évidente, des propriétés des choses qui étaient originellement des sensations tactiles, et si l'observation de l'activité scientifique nous contraint à reconnaître que même dans le reflet désanthropomorphisant de la réalité, l'imagination par exemple joue un rôle considérable, comment pourrions-nous en esthétique en rester

au simple acte de réduction de l'attention au milieu homogène ?

Tout ce qui a été exposé jusqu'ici a au contraire clairement montré, sans ambiguïté, comme caractéristique de l'esthétique, que pour le contenu et la forme de ses productions, l'être tel qu'il est de l'homme total du moment, de sa singularité individuelle pure jusqu'à la part qu'il prend à la constitution de l'humanité (avec toutes les déterminations intermédiaires nécessaires) est d'une importance décisive. Et pas seulement, à vrai dire, d'un point de vue génétique, comme dans le quotidien ou en science, où très souvent ce qui pour sa création a exigé une imagination fertile n'en a plus besoin dans sa reproduction théorique et devient une partie intégrante normalement utilisable de la sphère théorique ou pratique. En esthétique en revanche, les impulsions de l'homme total créateur passent dans l'œuvre d'art, elles en deviennent les éléments constitutifs objectifs, les déterminations du *quoi* et du *comment* de son objectivité, de sorte qu'aucun impact, aucune réception quels qu'ils soient ne sont possibles sans une reproduction de ces impulsions, qui se condensent dans l'œuvre en une totalité, en une unité. En se transposant donc dans le milieu homogène de son type d'art, l'homme total ne perd rien de sa richesse en déterminations et en tendances, il prend seulement une forme nouvelle dans la concentration sur la genèse et la préservation du milieu homogène, dont la structure devient le vecteur d'un « monde », l'organe du reflet esthétique de la réalité. De cela aussi, il a déjà été question dans d'autres contextes ; nous avons parlé, en opposition à l'homme total du quotidien, de l'« homme dans sa plénitude » dans le rapport créateur et réceptif à l'art. Ce n'est que par ce dernier que le milieu homogène peut remplir sa fonction esthétique.

Comme toujours quand quelque chose dans la sphère esthétique accède à une signification véritable et durable, il s'agit là-aussi d'un perfectionnement, par l'intermédiaire de transpositions de tendances de la pratique quotidienne présentes et opérantes depuis longtemps. La division du travail des sens dans le travail a déjà été mentionnée à maintes reprises, ainsi que le fait qu'il est indispensable pour les échanges des hommes entre eux que des impressions purement visuelles ou auditives figurent comme des signaux pour la vie intime des hommes, et soient sans cesse, en tant que tels, spontanément déchiffrés plus ou moins exactement. Il va aussi de soi et cela se manifeste déjà nettement dans l'art des débuts de la période magique, que des exclamations, des gestes etc. vont être spontanément perçus et interprétés comme des vecteurs de contenus psychiques. Oui, ces premières ébauches du reflet esthétique de la réalité montrent déjà que, par exemple dans le milieu homogène de la danse, la force du rythme, qui assure cohérence et unité, est capable de produire des intensifications, des accroissements, qui restent normalement inaccessibles au langage gestuel de la vie quotidienne. Nous disons *normalement*, parce que naturellement, il peut toujours et encore arriver, comme une exception, que la vie produise elle-aussi des mouvements ascendants de gestes qui déclenchent des émotions, même si en l'occurrence fait obligatoirement défaut le principe ordonnateur, homogénéisateur qu'est le rythme, qui permet ainsi, en même temps, de concilier les contrastes entre eux et de viser l'apothéose, même si pour des émotions qui surgissent spontanément comme auto-expression, leur systématique esthétique peut n'avoir qu'un caractère fortuit. Les formes de transition de la période magique dans laquelle l'esthétique n'est pas encore constituée dans son autonomie, montrent aussi que le milieu homogène se réalise ou non dans

les mêmes domaines, selon que les conditions de sa naissance découlant de la magie influent pour ou contre ; pensons aux extases orgiaques que nous avons traitées, où le milieu homogène de la danse n'est pas subjectivement recherché, et n'est de ce fait atteint que fortuitement, ou aux statuettes dites de Vénus de l'époque paléolithique chez qui les organes sexuels tiennent une place prédominante, et où l'on ne vise donc ni n'atteint aucun milieu homogène de visualité plastique, mais où des motifs complètement indépendants de cela déterminent la « composition » des statuettes. (Il est naturellement possible qu'à des stades plus évolués, des motifs analogues puissent être matérialisés dans un milieu homogène visuel particulier, mais cela n'a plus rien à voir avec le problème abordé ici.)

La source directe de l'afflux de toutes les capacités, particularités qui constituent l'homme total dans sa vie habituelle dans le milieu homogène d'un type d'art, découle de sa double caractéristique. À savoir qu'il est à la fois et d'une manière indissociable d'un côté extrêmement personnel jusqu'à la singularité subjective, de que l'autre côté, c'est un système de lois autochtones, supra-individuelles, du type d'art considéré, qui doivent être respectées si l'on ne veut pas que le projet esthétique échoue totalement. L'indissociabilité que nous soulignons ici, on ne pourra jamais assez se représenter combien elle est rigoureuse et intime. Il s'agit toujours d'un seul et même acte unitaire. Il est par principe impossible de se projeter dans le milieu homogène d'un quelconque type d'art, de s'y mouvoir de manière libre et féconde, si cette projection, ce mouvement ne sont pas de part en part de caractère personnel, si tous les éléments ne portent pas en eux le sceau manifeste de l'individualité qui s'exprime. Mais il est tout aussi impossible que la personnalité créatrice parvienne à s'exprimer dans le milieu homogène d'un type d'art si sa

manifestation ne coïncide pas directement, en suscitant de l'évocation avec le respect des lois objectives que prescrit le milieu homogène. Nous pouvons à nouveau toucher ici du doigt deux particularités de l'esthétique. La nécessité de cette convergence absolue indique en effet, à nouveau, que les lois esthétiques ne peuvent être respectées que par leur extension. Une loi dont la substance est purement fondée sur des rapports objectifs va être réalisée, va connaître une approximation, sera ratée etc. Cela se produit dans des actes subjectifs donc le vecteur est l'homme total, mais la décision, tant au sens positif que négatif, n'en dépend que génétiquement, mais pas matériellement. Si en revanche le respect objectif même de la loi est lié à la personnalité, si l'essence de l'homme total n'y disparaît pas, alors aucun respect ne peut égaler un autre, chacun ne peut avoir qu'un caractère, non seulement empirique, de fait, mais aussi d'une manière qui détermine sa valeur, un caractère personnel.

Si donc on ne veut pas que cette liaison du principe esthétique à l'individualité incarnée dans l'œuvre fasse naître un nihilisme total, ni l'anarchie d'une égalité sans critères de n'importe quelles expressions de la personnalité, il faut assurer théoriquement comme échelle de mesure, comme principe de classement esthétique, le respect des postulats de chaque type d'art (et parmi eux de l'art en général). Mais l'étalon de la réussite ou de l'échec ne peut alors être recherché et trouvé que si et dans la mesure où une telle émanation de la personnalité incarnée dans l'œuvre élève ou rabaisse ces postulats, les approfondit ou les aplatit, les élargit ou les restreint etc. La nécessité d'une conception comme celle-là, qui met en relation les lois d'un type d'art (et parmi elles celles de l'art en général) avec l'expression de la personnalité créatrice, a les racines les plus diverses. Elle se montre ici sous l'angle que nous venons d'indiquer ; sa base

la plus forte est cependant le caractère mimétique fondamental de tout art. Même les lois du type d'art et avec elles celui-ci même tomberaient dans un arbitraire sans limites si elles n'étaient pas des médiations nécessaires pour appréhender aussi adéquatement que possible le monde de l'humanité d'un point de vue déterminé et essentiel pour celle-ci. Et cette base perd tout de suite son abstraction (et avec elle les restes d'un arbitraire dogmatique, qu'elle porte encore en elle dans une version purement abstraite), quand on pense à son historicité, à savoir au fait que toute concrétisation du milieu homogène non seulement matérialise et fait ressentir l'individualité du créateur, mais aussi *uno actu* le stade d'évolution historique donné de l'humanité (et dans celui-ci le point de vue d'une classe sociale, d'une nation etc.) de même que cette perspective qui s'objective dans les lois du type d'art concerné et qui, à partir de là permet d'éclairer certains éléments de la réalité en rapport à l'homme et au développement de l'espèce humaine, plus complètement et plus en profondeur que l'homme total n'est capable de le faire dans sa pensée du quotidien.

Ces considérations conduisent à prendre en compte plus précisément le rapport de « l'homme total » à « l'homme dans sa plénitude ». Pour cela, il faudrait dire en tout premier lieu qu'il ne s'agit pas là d'un tournant vers l'intérieur, pas d'une intensification unilatérale de l'intériorité, pas le moins du monde d'un genre comme la poésie lyrique, comme on le prétend si volontiers dans les théories modernes. Qu'il nous soit permis de rappeler nos exposés précédents sur l'extériorisation et sa réappropriation par le sujet.<sup>43</sup> On y a montré qu'en art – tout comme dans la vie – richesse et profondeur de la subjectivité ne sont atteignables que par une

---

<sup>43</sup> Voir le chapitre VII du présent ouvrage. NdT.

conquête du monde extérieur. Et même la poésie lyrique la plus intime, une poésie qui – directement – ne permet l'expression que d'états d'âme, ne pourrait absolument pas se cristalliser en une forme sans s'appuyer sur un reflet du monde extérieur, sans évoquer son image, même si ce n'est que comme un prétexte ou un horizon lointain (disparaissant parfois dans l'abstraction). L'expression *introversion* empruntée à la psychopathologie est trompeuse, non seulement pour la raison générale qu'on ne peut comprendre rationnellement l'homme malade – même au sens et dans le domaine de l'esthétique – qu'à partir de la compréhension de l'homme normal et pas l'inverse, mais aussi par suite de la structure concrète de l'esthétique. Même si le sujet lyrique semble reposer orgueilleusement sur lui-même, s'il pense éliminer le monde extérieur en paroles explicites ou par le langage méprisant tacitement ses images, et ne reconnaît comme véritable et authentique que sa propre intériorité autocentrée, ce n'est qu'une apparence, certes non inessentielle. Dans la teneur, dans l'essence, et pour cela aussi dans la forme de cette apparence, est contenue une relation profonde et intime – souvent négative, assurément – au monde extérieur, et même, encore que cela ne soit souvent pas exprimé ouvertement, au monde extérieur social réel de sa propre époque, à son passé et à son futur. Seule une telle richesse relationnelle hautement intensive peut conférer à la poésie lyrique expressivité et profondeur. L'introversion véritable, en revanche, telle qu'elle se présente chez les malades mentaux, est une déformation de la personnalité, qui dans les faits – et pas seulement sous forme polémique, utopique, etc. comme dans la poésie lyrique « introvertie » – coupe les fils qui relient l'ego à son environnement, et conduit la vie intime dans une désolation et un vide total. La spécificité du reflet lyrique de la réalité, le rôle actif

spécifique – comparé à la poésie épique et à plus forte raison à l’art dramatique – qu’y joue l’ego en reflétant le monde extérieur, devait naturellement être analysés et conceptualisés précisément. Comme ce n’est pas ici le lieu de traiter ce sujet à fond, ni même allusivement, qu’on me permette premièrement de citer une strophe de T. S. Eliot, qui certainement fait partie de ceux sous l’égide desquels on nie le caractère de reflet de la poésie lyrique, pour montrer que même la plus grande intimité ne peut être figurée que par le reflet du monde extérieur.

This is the dead land  
This is cactus land  
Here the stone images  
Are raised, here they receive  
The supplication of a dead man's hand  
Under the twinkle of a fading star. <sup>44</sup>

Deuxièmement, je m’autorise pour une brève illustration théorique de l’état de fait, de l’orientation en matière de problématique et de réponse, de citer les conclusions d’une tentative, certes sommaire elle-aussi, de formuler l’essence du reflet en poésie lyrique : ce qu’il y a de spécifique dans la forme lyrique consiste en ce qu’en elle, le processus de reflet de la réalité « se manifeste aussi artistiquement comme processus ; la réalité figurée se développe devant nous d’une certaine façon au stade embryonnaire, tandis que les formes de la poésie épique et de la poésie dramatique – également sur

---

<sup>44</sup> T. S. Eliot, *The hollow men* [les hommes creux]. In *La terre vaine et autres poèmes*, édition bilingue, Trad. Pierre Leyris, Paris, Seuil, 2006, pp. 113 & 115.

C’est ici la terre morte  
Une terre à cactus  
Ici les images de pierre  
Sont dressées, ici elles reçoivent  
La supplication d’une main de mort  
Sous le clignotement d’une étoile pâlisante.

la base de l'efficacité de la dialectique subjective – représentent seulement la dialectique objective du phénomène et de l'essence dans la réalité poétiquement reflétée. Ce qui en poésie épique et dramatique est développé comme *natura naturata* dans sa dynamique dialectique objective se trouve mis au monde devant nous dans la poésie lyrique comme *natura naturans*. »<sup>45</sup>

Mais nous n'avons ainsi défini tout au plus qu'une délimitation négative, même si elle est importante. Car le rejet réalisé ici de l'intériorité purement tournée en soi comme un représentant de « l'homme total » et comme base de sa transformation en « homme dans sa plénitude » de la sphère esthétique est aussi dans sa négativité un indicateur de direction dans la mesure où il fait à nouveau de la liaison au monde, de l'enracinement dans le monde la condition préalable à la construction d'un monde de l'art. Les glorifications à la mode de l'introversión négligent précisément que ce qu'ils visent, l'intensification de l'intériorité humaine constitue directement l'opposé radical de la véritable introversion, l'introversión pathologique. Le point de confusion réside dans le fait qu'à la base de ces tendances modernes, il y a objectivement une opposition à certaines tendances sociales de capitalisme développé. Ce tournant vers l'intérieur est par conséquent l'expression du refus de configurations ou de faits sociaux concrets, même quand

---

<sup>45</sup> Georg Lukács, *Bechers Lyrik* [La poésie lyrique de Johannes Becher] in *Schicksalswende* [Tournants du destin], Berlin, Aufbau-Verlag, 1956, p. 231. Johannes Robert Becher (1891-1958) écrivain et poète allemand, membre du SED, il fut ministre de la culture de la RDA.

La *Natura naturata* [Nature naturée] est un concept philosophique utilisé par Baruch Spinoza. Il se situe à l'inverse de la *Natura naturans* [Nature naturante]. André Lalande définit cette opposition en ces termes : « La nature naturante est Dieu, en tant que créateur et principe de toute action ; la nature naturée est l'ensemble des êtres et des lois qu'il a créés. » NdT.

ceux-ci sont mystifiés dans la conscience subjective en un rapport humain éternel entre intériorité et monde extérieur. Et la véritable intensité artistique de l'expression, l'incarnation esthétique d'une intériorité authentique ne peut apparaître que si – même avec une fausse conscience – cette relation au monde de l'objectivité, qui suscite ce tournant vers l'intérieur, peut d'une manière ou d'une autre être vécue dans l'œuvre, quelle que soit la passion animant le rejet. La supériorité de Franz Kafka sur ses contemporains ayant les mêmes aspirations trouve ici son fondement.<sup>46</sup> Dans de tels cas, l'intériorité en tant que trait fondamental de la subjectivité artistique en général n'a donc plus aucune relation avec le concept esthétiquement confus et fallacieux d'introversion.

Si nous voulons donc comprendre la transformation effective de l'homme total en « homme dans sa plénitude » et sa relation féconde au milieu homogène des types d'art, nous devons nous retourner un instant vers ces faits de la vie quotidienne d'où partaient nos considérations et regarder d'un peu plus près aussi bien les similitudes que les différences d'avec la situation en esthétique. Nous avons vu que la restriction de la conscience à l'observation visuelle ou auditive d'un phénomène déterminé était liée à une forte concentration. Toutes les qualités de l'homme concerné, toutes ses perceptions et connaissances antérieures apparaissent agglomérées dans cet acte, afin non seulement que le phénomène placé dans ce faisceau de lumière soit compris le plus exactement possible dans sa consistance réelle, mais aussi que puisse avoir lieu simultanément son classement dans le système des expériences de l'homme concerné. Indubitablement, l'engagement de tels actes n'est

---

<sup>46</sup> Georges Lukács, *Franz Kafka ou Thomas Mann*, in *La signification présente du réalisme critique*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960, p. 79 ss., p. 150 ss.

pas dissemblable du comportement que nous examinons maintenant, tout particulièrement quand toutes les possibilités de relation de l'homme sont concentrées sur cette attention, dans une certaine mesure unidirectionnelle, et lui sont subordonnées. La différence qui ici est encore plus importante consiste en ce que dans le quotidien, une fois appréhendé le phénomène recherché, la structure normale de l'homme total reprend ses droits, tandis que l'instauration du milieu homogène en esthétique d'un côté n'est pas simplement orientée d'emblée sur un objet déterminé et isolé par sa détermination ; la perception des particularités, essentiellement affûtée en comparaison du niveau moyen du quotidien, ne se rigidifie jamais en une isolation des phénomènes, bien au contraire, le détail gagne son expressivité et sa signification justement de sa place dans un contexte tendanciellement multiple. D'un autre côté, cet acte de restriction et de concentration est pérennisant. Mieux dit : C'est à l'homme dans sa plénitude que convient précisément ce mode de comportement qui découle de l'association de toutes les capacités, sensations, connaissances, expériences etc. dans la concentration sur le milieu homogène d'un type d'art donné. Tandis donc que dans la vie quotidienne, l'homme total préserve tendanciellement son unité et sa totalité, même s'il engage (ou tient en réserve) ses propres forces de la manière la plus variée selon les tâches de la vie les plus variées, l'homme dans sa plénitude ne se réalise jamais qu'en rapport au milieu homogène d'un type d'art déterminé. La justification d'un tel comportement est fondé sur le fait que grâce à lui est reflétée la même réalité, à laquelle l'homme doit se confronter dans toutes ses manifestations vitales, en dernière instance en vertu de cette pratique globale largement différenciée, mais pourtant que par le passage à ce type de comportement, de nouveaux traits et rapports importants

apparaissent dans le reflet de la réalité, qui sans lui seraient restés inaccessibles à l'homme total du quotidien.

Cette fécondité du milieu homogène, par l'intermédiaire de l'homme dans sa plénitude tourné vers lui, se voit dans une série de contradictions motrices qui constituent ici le rapport productif entre sujet et objet. Le premier ensemble complexe de contradictions nous est déjà bien connu, sauf qu'il apparaît maintenant sous une forme plus concrète qu'auparavant. Tout milieu homogène naît du besoin des hommes d'appréhender le monde qui leur est objectivement donné d'un certain point de vue essentiel, de manière plus proche et plus concrète, plus intensive et plus profonde, plus globale et plus détaillée que cela n'est possible dans la vie quotidienne, un monde qui est à la fois le monde de leurs joies et de leurs peines, mais avant tout le monde de leur activité, de la structuration de leur propre vie intime et de leur maîtrise de la réalité, et de s'en approcher dans une problématique que méthodologiquement, le reflet désanthropomorphisant doit obligatoirement laisser de côté. Cette détermination trace naturellement les contours d'une situation où les modes de comportement humains à l'égard de la réalité commune à laquelle ils sont confrontés sont déjà parfaitement différenciés. Mais comme nous avons déjà décrit les tendances spontanées qui, dans la période de l'unité magique indifférenciée, poussaient à une activité esthétique, comme la relation historique de l'art à la religion sera traitée dans un chapitre propre, il n'est pas utile ici d'aller plus loin dans la différenciation historique de cette situation. Ce qui est décisif, c'est de mentionner, dans une perspective nouvelle, la grande stabilité historique de ces modes de comportement et des milieux homogènes qui en sont nés en conséquence. Naturellement la poésie lyrique de Rimbaud se différencie qualitativement de celle de Sappho, la peinture de

Cézanne <sup>47</sup> de celle des paysages chinois etc., mais toute vision impartiale qui ne se laisse pas égarer par un historicisme exagéré, constatera malgré tout spontanément cette communauté générale du milieu homogène donné et de ses lois. (Que l'évolution historique produise un enrichissement ininterrompu, certes de manière inégale et contradictoire, cela va pour nous déjà de soi.) Que l'homme dans sa plénitude se consacre à son milieu homogène donné a donc pour conséquence que d'un côté ; apparaît dans cette relation sujet-objet un puissant vecteur de conquête de la réalité. Des choses, relations, rapports, etc. que personne n'avait perçus auparavant, deviennent visibles – pour rester sur l'exemple de la peinture. Et tandis que ces découvertes deviennent, plus lentement ou plus rapidement, le bien commun de l'humanité, le monde dans lequel ils vivent et agissent s'élargit et s'approfondit pour eux. La possibilité de la découverte naît de cette relation sujet-objet, de la concentration sur un cheminement bien défini par la conception du monde, de l'élimination radicale de toutes les bifurcations et déviations auxquelles l'homme total est sans cesse exposé au quotidien, voire même abandonné. Il n'est certainement pas nécessaire d'étayer cette constatation par des exemples ; chacun sait ce que représente la période de la Renaissance pour la découverte de la structure et de la mobilité du corps humain, le 19<sup>ème</sup> siècle pour la relation entre la lumière et la couleur des choses. Leur richesse artistique inépuisable peut être illustrée par les souvenirs de Condivi sur Michel-Ange : « Bien qu'il ait déjà produit plusieurs milliers de dessins, il n'a jamais fait deux fois le même, ni utilisé deux

---

<sup>47</sup> Arthur **Rimbaud** (1854-1891), poète français.

**Sappho** [Σαπφώ], poétesse grecque de l'Antiquité qui vécut aux VII<sup>ème</sup> et VI<sup>ème</sup> siècle av. J.-C., à Lesbos

Paul **Cézanne** (1839-1906), peintre français. NdT.

fois la même attitude ; je l'ai entendu dire qu'il n'avait jamais tracé une ligne sans se souvenir immédiatement d'avoir déjà tracée la même ou non, et dans le premier cas il la modifiait si elle était destinée à être vue du public. »<sup>48</sup>

Ces tendances sont parfois vues comme trop proches des tendances scientifiques ; c'est compréhensible, car les efforts scientifiques d'artistes de la renaissance comme Piero della Francesca ou Léonard de Vinci<sup>49</sup> sont bien connus de tous, mais malgré tous inadéquats à leurs œuvres d'art. Chaque découverte artistique en effet, même si dans son contenu abstrait, elle converge avec les résultats scientifiques, a quelque chose de spécifique qui va bien au-delà et c'est précisément cela qui fait de la simple perception d'un fait jamais observé jusque-là une innovation artistique. L'aspect décisif de cette configuration en terme de contenu est très complexe ; la teneur de telles découvertes va de nouveaux éclairages sur l'âme de l'homme jusqu'à la vision de nouvelles voies de développement de l'humanité. Déjà nos considérations précédentes ont assez souvent souligné cette diversité, cette multiplicité, et celles qui suivent vont aussi se saisir à maintes reprises de cet ensemble complexe. C'est pourquoi une unique mention peut suffire à expliciter quelque peu la teneur sociohistorique, relative à l'homme, des innovations apparaissant à première vue comme purement artistiques. Naturellement, sans aller plus loin, cela est aussi éclairant pour la richesse du mouvement de Michel-Ange. Qu'il nous soit permis de citer une observation de R. M. Rilke sur la nature morte de Cézanne. Avec Emil Preetorius, ils

---

<sup>48</sup> Ascanio Condivi (1525-1574), *Vie de Michel-Ange*, Paris, Climats, 2006, chap. LXVIII, p. 178. **Michel-Ange** (1475-1564), sculpteur, peintre, architecte, poète et urbaniste florentin.

<sup>49</sup> Piero Della **Francesca** (vers 1416-1492), artiste peintre et mathématicien, **Léonard de Vinci** (1452-1519). NdT.

avaient vu ensemble une de ses natures mortes de pommes : « Rilke considéra longuement, pensivement, cette peinture grandiose et fit ensuite brusquement la remarque suivante : mais cette pomme, on ne pourrait plus la manger. Quand je demandai plaisamment si l'on pouvait, en général, manger une pomme d'une peinture à l'huile, il répondit, doucement comme toujours, mais néanmoins déterminé, sérieux, et sans hésiter : celles de Chardin, sûrement, et encore aussi celles de Manet, mais avec Cézanne, on est au bout. »<sup>50</sup>

La remarque de Rilke, à première vue d'apparence grotesque et erronée, projette une lumière crue sur tous les problèmes sociohistoriques qui entourent chez ce grand artiste qu'est Cézanne le combat pour la nouveauté : sur ses tentatives d'éviter aussi bien toutes les tendances subjectivistes que celles qui conduisent à une dissolution de l'unité du tableau chez ses contemporains les plus importants. Elle éclaire la tragédie du combat de Cézanne, son travail de Sisyphe pour appréhender l'objet à la fois de manière plus vraie et naturelle, et plus composée que cela n'était possible chez ces derniers en raison de leur vision et de leur méthode. Avec son observation d'apparence naïve, Rilke montre l'impasse historique que Cézanne a cherché en vain à transformer en une large voie : l'éloignement de l'humanité qui lui a été imposé par l'époque, les débuts d'un art inhumain, qu'il a initié contre sa volonté profonde, dans des luttes internes, profondément humanistes d'un point de vue subjectif. Il y a ainsi contenu, dans toute découverte que l'homme accomplit en se dédiant totalement au milieu homogène de son art,

---

<sup>50</sup> Rainer Maria **Rilke** (1875-1926), écrivain autrichien. Emil **Preetorius** (1883-1973) illustrateur, graphiste, et scénographe allemand. NdT.  
*Der Monat* [Le mois] n° 81, janvier 1955, p. 248.  
Jean-Baptiste Siméon **Chardin** (1699-1779), Édouard **Manet** (1832-1883) peintres français. NdT.

quelque chose de nouveau découvert dans la réalité objective elle-même qui constitue l'environnement matériel de l'homme, et en même temps et indissociablement dans les relations de l'homme à cette réalité. Cette relation dialectique réciproque, dont l'efficace est objectivement à la base de la vie de chaque homme, peut désormais prendre par ce dévouement [au milieu homogène] une expression d'une évidence sensible, devenir le patrimoine évocateur spontanément efficace de tous les hommes, le vecteur du développement de leur autoconscience.

Jetons maintenant un œil sur l'autre aspect de la contradiction, que nous n'avons jusqu'à présent considéré que sous un seul angle. Cet autre aspect s'incarne dans les lois internes du milieu homogène lui-même, dans la manière dont il impose une confrontation avec la volonté de l'individu créateur. La conséquence la plus simple de cette relation réciproque, nous avons pu l'observer à l'instant. Mais cette indication pour découvrir un nouveau territoire est en même temps une délimitation féconde de frontières. Contre des théoriciens qui veulent limiter l'ampleur du contenu du milieu homogène à son immédiateté purement sensible, il fallait que soit montré quelle richesse infinie des relations possibles de l'homme à sa réalité globale peut entrer par exemple dans la figuration picturale, purement visuelle d'une pomme ; que sa reproduction picturale, sans franchir les limites du pictural, peut révéler des situations sociohistoriques et idéologiques décisives de l'homme et sa prise de position à leur égard. Cet afflux du contenu vital multiple de l'homme total dans le monde d'expression de l'homme strictement clôturé par les lois du milieu homogène va cependant être par ce dernier tout autant favorisé qu'assigné dans des limites bien définies. Le fait que ces limites se repoussent au cours de l'évolution, que puissent enfin s'articuler de nombreuses choses dont on

n'avait autrefois pas même une connaissance intuitive, ou qui ne pouvaient tout au plus être exprimées qu'en bégayant, n'abolit ni l'existence des limites ni leur effet bénéfique sur l'ampleur et la profondeur de la teneur artistique et de la forme artistique. Le talent authentique que l'on définit de manière erronée si on le cherche dans les qualités singulières de l'homme généralisées (et dans leur synthèse) est en effet la juste relation de l'homme dans sa plénitude à son milieu homogène, la capacité à trouver, dans le choix du contenu vital total qui veut s'exprimer, ce *quoi* et ce *comment* dont le contenu et la forme sont constitués de telle sorte que ce soit précisément ce milieu homogène qui puisse devenir la base de sa forme concrète propre.

Les lois singulières qui, à partir du milieu homogène, régissent ces relations réciproques entre sujet et objet, entre contenu et forme, entre richesse et unité etc. sont naturellement différentes dans chaque type d'art, dans chaque genre, elles ne peuvent donc être traitées que dans la théorie de ceux-ci, et pas dans la théorie des principes du reflet esthétique. Cependant, la caractéristique la plus générale de ce milieu, à savoir son homogénéité doit déjà, si l'on veut bien la comprendre, ne pas être conçue comme une propriété abstraite, négative, mais au contraire comme quelque chose de positif, et concrètement efficace. Là aussi, il ne s'agit pas d'un état de fait, d'une structure qui serait exclusivement propre à l'esthétique, que l'on aurait « inventée » pour elle, mais d'un problème général du reflet de la réalité, mais qui prend ici une forme particulière, spéciale, connaît un accroissement qualitatif. Dans la logique hégélienne, le rôle que joue la négation dans ce processus est, pour le développement dialectique, de la plus haute importance. Une corrélation véritable, concrète, et dynamique, ne peut surgir que si affirmation et négation, détermination et définition négative,

entrent dans une relation intime telle que pour la détermination, la négation devient visible comme sa propre négation. (Hegel part ici de la célèbre définition de Spinoza, qu'il a utilisée à maintes reprises : « Omnis determinatio est negatio ».) Ainsi par exemple dans le rapport de l'Un avec le Vide : « Le Vide n'est *la raison du mouvement* qu'en tant que rapport *négatif* entre l'Un et son *Négatif...* »<sup>51</sup> Cette conception dialectique sans laquelle on ne pourrait absolument pas parvenir à une négation de la négation, Engels l'a souvent exposée sous une forme populaire, dans une formulation expressive, tout particulièrement dans une polémique contre la conception métaphysique vulgaire de la négation. Celle-ci s'élève contre la juste définition hégélienne du négatif, propre et valide pour tout objet. On a l'habitude, dit Engels, de dire en ce sens : « Je nie la proposition : la rose est une rose en disant : la rose n'est pas une rose. » Dans ses exposés ultérieurs, il présente ces états de fait extrêmement simples dans la réalité et dans leur juste reflet qui doivent nécessairement conduire à la conception hégélienne de la négation dialectique. (Il n'y a pas lieu de nous préoccuper à cet instant de ce qu'ainsi soit posé le problème de la négation de la négation.) Engels dit : « Nier, en dialectique, ne signifie pas simplement dire non, ou déclarer qu'une chose n'existe pas, ou la détruire d'une manière quelconque... Et en outre, le genre de la négation est ici déterminé d'abord par la nature générale, deuxièmement par la nature particulière du processus... Chaque genre de choses a donc son genre original de négation de façon qu'il en sorte un développement, et de même chaque genre d'idées et de concepts. Dans le calcul infinitésimal, on nie autrement que dans l'établissement de puissances positives à partir de racines négatives. »<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Hegel, *Science de la Logique*, op. cit., t. 1, *Logique de l'être*, p. 172.

<sup>52</sup> Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, Paris, Éditions Sociales, 1963, p. 172.

L'explication hégélienne de la négation dialectique, tout particulièrement dans ses illustrations par Engels, montre une différenciation du rapport des pôles *Oui* et *Non* (conserver et détruire) dans la réalité même et dans son approche la plus adéquate possible par le juste reflet. Pour nous, le plus important dans tout ça, c'est que la négation dialectique constitue un cas particulier de la négation générale abstraite produite par la réalité même. La vie quotidienne déjà est sans cesse contrainte de se confronter à cette différence, car ses conséquences pratiques sont de très grande portée. La tendance spontanée du reflet scientifique de la réalité, qui n'est en aucune façon simplement identique avec la clarté philosophique sur l'importance fondamentale de la méthode dialectique, laquelle dans des cas isolés, même dans des affirmations méthodologiques scientifiques, peut très bien apparaître, et apparaît souvent, même là où la pensée philosophique en reste à la métaphysique et rejette strictement la dialectique, vise à élaborer concrètement, pour chaque domaine, de la manière qui lui correspond, la relation réelle entre détermination et négation. De la connaissance du développement de la vie jusqu'au rôle du négatif (du « mal ») en éthique, en histoire etc., la connaissance de ces rapports est indispensable pour une juste reproduction de la réalité telle qu'elle est en soi. Dans la séparation précise des deux types principaux de négation, le reflet esthétique lui-aussi doit donc parcourir le chemin que le quotidien et la science ont pris indépendamment de lui. Comme partout par ailleurs, cette similitude repose là-aussi sur le fait que ces modes de comportement sont tous les trois confrontés à la même réalité, que la condition indispensable pour qu'ils remplissent leur fonction sociale est justement la juste compréhension des déterminations essentielles de cet objet commun.

### 3. Le milieu homogène et le pluralisme de la sphère esthétique.

Nous avons déjà pu voir jusqu'ici dans quelle direction particulière le reflet esthétique va au-delà de cette base commune constatée ici – et retenue dans sa pratique. La teneur décisive de cette différence consiste en ce qu'au contraire de la tendance, moniste en dernière analyse, du reflet scientifique (unité tendancielle et finalement connexion de toutes les sciences) le reflet esthétique est pluraliste dans son essence même. Ce caractère trouve son apogée dans l'autosuffisance de chaque œuvre d'art, dont l'effet normatif n'a besoin ni de l'aide ni du complément d'aucune autre œuvre ; c'est aussi pourquoi, comme nous l'avons vu, ce système catégoriel plus ample, le milieu homogène que nous traitons maintenant, est subordonné à la pluralité, justement, des types et genres d'art esthétiquement autonomes. Mais cela fait apparaître la contradiction fondamentale de l'esthétique qui nous est déjà bien connue, à savoir que ce qui est partiellement pris en compte par les œuvres d'art, tant au plan du contenu que de la forme (une portion, un extrait de la totalité de la réalité, figuré d'un point de vue « unilatéral » d'un milieu homogène concret) élève et matérialise nécessairement la prétention de représenter un « monde », une totalité parfaite et close. Le véritable dépassement de cette contradiction consiste – encore de manière contradictoire – dans le caractère évocateur des œuvres d'art, qui suscite des émotions vécues, où la circularité formelle, l'autosuffisance de chaque production esthétique devient le vecteur d'une considération du monde du point de vue du genre humain, le vecteur de l'autoconscience du genre humain. Ces problèmes ont déjà été traités et doivent ultérieurement être encore concrétisés. Mais il fallait au moins y penser ici brièvement ;

afin que la concrétisation conceptuelle du milieu homogène apparaisse dans la juste perspective.

Si l'œuvre d'art doit être une totalité intensive de ces déterminations essentielles qui résultent de l'aspect du milieu homogène, il est alors indispensable d'écarter de la reproduction de la réalité esthétiquement reflétée, axée sur la totalité intensive, tous les rapports fortuits, périphériques, transitoires, dont les interactions complexes dans la vie constituent la ligne tendancielle de la nécessité. Seul le jeu conjoint de cette accentuation et de cette élimination font un « monde » de la production esthétique isolée, limitée dans sa forme comme dans son contenu. Si l'art applique ces principes au problème étudié à l'instant de la définition et de la négation, alors on voit très précisément par rapport à la vie une intensification vers une nouveauté qualitative qui est réalisée en esthétique : comme toute négation qui survient est essentiellement liée, dialectiquement, aux positivités figurée, qu'elle est leur propre négation et rien d'autre, il apparaît un système d'éléments exclusivement essentiels, quelque chose qui dans la vie même ne peut par principe pas avoir lieu, et qui cependant énonce sur la vie tout ce qu'il y a de plus essentiel. On voit à nouveau ici – soit dit en passant – que le reflet esthétique de la réalité n'a rien à voir avec une photocopie mécanique. C'est dans la musique que la situation décrite à l'instant est la plus évidente : le rapport des notes les unes aux autres, la négation comme négation propre de toute détermination concrète, ne peuvent être construits que sur ce principe, et la musique devrait inmanquablement sombrer en un simple bruit, et même en vacarme, s'il s'y réalisait une rupture avec ce règne absolu de l'essentiel, avec cette interconnexion stricte et exclusive des essentialités. Ce n'est pas un hasard si Hegel, en traitant de la dialectique d'Héraclite, et répondant à des objections à son encontre, fait

appel à l'essence de l'harmonie musicale. Contre l'Eryximaque du *Banquet* de Platon, qui conçoit l'harmonie comme une homogénéité plate sans négation ni contradiction, il dit : « Le simple, la répétition d'un seul son n'est pas une harmonie. À l'harmonie appartient la différence ; il faut essentiellement, absolument qu'il y ait une différence. Cette harmonie est précisément l'absolu devenir, l'absolu changement, – et non pas un devenir-autre, maintenant ceci et ensuite autre chose. L'essentiel est que chaque terme différent, particulier, soit différent d'un autre, – non pas abstraitement de n'importe quel autre, mais de *son* autre ; chacun est seulement dans la mesure où son autre est en soi contenu dans son concept... Il en va de même pour les sons, ils doivent être différents, mais de telle sorte qu'ils puissent être aussi en accord, – et c'est là ce que sont en soi les sons. L'harmonie veut une opposition déterminée avec son opposé, comme dans l'harmonie de couleurs. »<sup>53</sup>

Dans un certain sens, on pourrait assurément dire que pousser ce problème au paroxysme sur la négativité propre, c'est justement le pousser tout simplement au paroxysme. Au sens le plus strict du mot, c'est également juste. Mais il s'agit pourtant du paroxysme de tendances réellement efficaces. De même que dans le reflet scientifique (c'est également une découverte importante de Hegel), un accroissement continu mène, certes avec des sauts qualitatifs, de la simple différence à la contradiction et à l'opposition, de même on va en esthétique de la nuance au contraste. Avec la constatation que même les termes les plus opposés sont profondément connectés, on répond donc aussi à notre problème actuel en ce qui concerne l'homogénéité en dernière instance des termes moins éloignés. Qu'il s'agisse là d'un principe universel de

---

<sup>53</sup> Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, t. 1, *De Thales à Anaxagore*, Paris, Vrin, 2019, p. 154.

chacun des types d'art, c'est pour autant que je sache mon ami Léo Popper, décédé jeune, qui l'a exprimé le premier. À l'occasion de l'analyse du type de figuration de Peter Brueghel l'ancien, il parle du rôle de l'action conjointe de la corporéité et de l'air, « qui isole totalement le corps du monde, tout en le liant très intimement à lui... Mais la force avec laquelle ces corps ont ingéré l'air les a aussi attirés l'un vers l'autre, ils se sont mangés, se sont digérés et mangés à nouveau jusqu'à ce qu'ils deviennent une matière, tous deux de même nature. La fleur avait quelque chose de l'eau, l'eau de la route, l'airain du ciel, et tout semblait être né de tout. C'est ainsi que naquit la matière primitive de cette peinture. Tout à fait homogène, totalement produite à partir des choses, et pourtant, à la fin, comme un morceau de la matière dont le peintre lui-même était fait. Chaque peinture a toujours produit, non pas la diversité de matières de pesanteur inégale, mais un matériau d'un poids spécifique unique : une matière lourde ou légère, à qui est échu arbitrairement le rôle mystique d'unir ce que Dieu avait séparé mais qui, quand elle était belle, pouvait assumer cette tâche avec une immense gravité, et en tant qu'"omnimatière" ["Allteig"], exprimer toutes les matières. »<sup>54</sup>

Léo Popper décrit ici de manière juste et pittoresque un fait fondamental de l'art. Sans aller plus loin, il est en effet clair – nous reviendrons encore là-dessus – que dans cette « omnimatière » les différences de matière n'ont pas disparu sans laisser de trace, que ce soit dans l'intention ou dans le résultat. Bien au contraire : cette homogénéité qui est la sienne en dernière instance n'abolit pas les différences jusque et y compris les oppositions, elle se limite à donner une évidence sensible à une affinité très profonde, une cohérence

---

<sup>54</sup> Léo Popper (1886-1911), *Peter Brueghel l'ancien*, in *Pesanteur & abstraction [Essais]*, trad. Sibylle Muller, Belval, Circé, 2009, pp. 58-59.

interne à des choses qui dans la vie sont les plus étrangères et crée ainsi pour toutes les relations figurées dans une œuvre jusqu'au drame tragique, une atmosphère unitaire qui n'est pas étrangère aux objets et ne les entoure pas d'indifférence, mais rend visible l'atmosphère fatidique particulière de leur consistance, de leur essence la plus intime. C'est précisément l'art le plus grand et le plus authentique qui révèle cette tension entre l'unité la plus extrême et la diversité la plus extrême, où la préservation de l'homogénéité finale de ce qui est fortement divergent reste artistiquement l'élément prédominant. C'est devenu un lieu commun de souligner la richesse du monde shakespearien en êtres humains de types les plus divers. Mais justement, on ne pourrait pas mettre en scène la profondeur de son art tragique si derrière cette multiplicité ne transparaissait une homogénéité de ce genre, une homogénéité qui, des oppositions d'Othello, Desdémone, et Iago, fait un accord réciproque, une homogénéité de la pluralité infinie qui correspond esthétiquement dans le reflet cognitif de la réalité à l'unité de la multiplicité.

Le caractère unitaire qui naît de la sorte – le plus intime et le plus organique que connaisse la conscience humaine – est, comme on peut le voir ici, de nature contradictoire, une unité faite de contraires qui s'excluent réciproquement, dont les oppositions restent préservées en elle. Cette caractéristique objective qui est la sienne a pour conséquence nécessaire que le processus créateur subjectif qui la produit doit être également contradictoire. C'est justement dans l'homogénéité du type d'art (de l'œuvre d'art) que cet aspect subjectif du caractère contradictoire apparaît le plus nettement. Nous avons cité l'excellente description, par Léo Popper, du résultat du processus créatif dans l'œuvre de Brueghel. Popper voit clairement que ce résultat – même dans le cas de Brueghel, avec sa grande conscience artistique – ne pouvait absolument

pas être l'objet de son intention, mais naissait au contraire directement de son échec. Il écrit, à nouveau à juste titre : « Ce à quoi songeait le peintre, c'était tout le contraire : prendre en compte librement la nature des diverses matières. Nous le voyons comprendre les cheveux, la neige, le velours et le bois dans leur singularité, avec un immense amour, et tout faire pour leur rendre justice à chacun. Mais nous voyons aussi que tout est vain, parce que l'air, et le matériau propre de la peinture, la couleur, créent une unité, qui noie jusqu'aux ultimes différences. » C'est ainsi que l'incomparable grandeur de cette peinture naît d'une contradiction insoluble. Léo Popper synthétise ainsi, à juste titre également, le principe de l'unité ultime : « Et jamais le peintre n'y serait parvenu sans cette intention profonde et désespérée : rendre cette singularité absolue. »<sup>55</sup> Le cas de Brueghel est naturellement un cas spécial et particulier. Rien ne serait plus erroné que d'appliquer sans autre forme de procès le point de vue adopté ici à d'autres grands artistes, à la relation entre leurs intentions et les réalisations de leurs œuvres. Car en raison de la multiplicité des comportements subjectifs à l'égard du monde et de l'art ; en raison de leurs différences de niveau, de la simple individualité jusqu'à l'autoconscience du genre humain ; en raison de la pluralité de principe des arts, qui naturellement n'est pas simplement une pluralité de forme ou même de matériau, de matière, mais agit aussi, indissociablement de ses lois spécifiques, comme celle de la teneur artistique, de la vision du monde, de la forme ; en raison du conditionnement sociohistorique de toute activité artistique qui implique dans l'accomplissement de l'œuvre sa propre genèse historique et sa signification pour l'évolution du genre humain : il naît dans toute œuvre importante une unité particulière et unique en son genre des oppositions

---

<sup>55</sup> Ibidem, p. 59.

déterminées – qui sont à chaque fois les plus importantes. Et il est évident après tout ce qui a été dit jusqu'ici que le principe de la synthèse artistique, que cette unité et ce dépassement des contradictions – aussi au sens de la préservation et de l'élévation à un niveau supérieur –, que justement le milieu homogène des types d'art singulier, doivent être incorporés à chaque fois dans la qualité personnelle de l'œuvre singulière.

C'est dans cette situation que l'on voit le pluralisme sans limite de la sphère esthétique. Cela ne signifie assurément pas que font défaut des déterminations générales pour le domaine dans son ensemble, sauf que dans leur application à un type d'art ou même à une œuvre individuelle, ce caractère pluraliste constitue toujours obligatoirement la base. C'est le cas, maintenant, pour la relation de la subjectivité créatrice au milieu homogène. Cette distorsion entre intention et résultat obtenu sur laquelle, à la suite de Léo Popper, nous avons attiré l'attention, est un phénomène général commun à toute création artistique, dans lequel l'objectivité, les lois objectives des types d'art (de l'art) prévaut à l'encontre de la volonté individuelle. L'envers de la médaille est bien connu, à savoir l'échec au sens littéral du terme, là où une aspiration – quelles que soient son élévation et sa respectabilité humaine, éthique, sociale etc. – produit, en raison de sa nature antiartistique ou de ses composantes antiartistiques, quelque chose qui sort totalement ou partiellement du domaine de l'esthétique. Là aussi, il s'agit de la relation de la subjectivité créatrice aux lois du type d'art (de l'art). Mais il y a cependant le simple rapport du talent insuffisant, des fausses intentions etc. à l'objectivité esthétique, et c'est aussi pourquoi de telles réalisations ratées ne se distinguent pas dans leur principe de celles de la vie quotidienne et de la science. Naturellement, on connaît bien la situation déjà analysée en détail par Hegel selon laquelle l'action sociohistorique des hommes produit

quelque chose d'autre, d'un niveau souvent quantitativement et qualitativement supérieur à ce qui était compris dans les objectifs conscients, et il est tout aussi évident que des lois objectives du devenir social sont à la base de ce rapport. D'un point de vue abstrait, il ne revient donc à la sphère esthétique aucune position privilégiée. On voit cependant, du côté subjectif, la différence qui n'est pas inessentielle, que la « ruse de la raison », <sup>56</sup> pour employer l'expression de Hegel, a toujours pour conséquence une purification et une élévation de la subjectivité, ce qui dans les phénomènes parallèles de la vie ne fait en aucune manière partie de l'essence de l'événement, bien que cela puisse naturellement arriver, exceptionnellement, fortuitement du point de vue historique.

Cette élévation est avant tout l'effacement de ce qui n'est que purement individuel dans la personnalité, mais sans que de ce fait on s'engage sur la voie d'un écrasement de ce qui est personnel. Bien au contraire : on voit justement que laisser de côté ces velléités individuelles permet de renforcer le cœur de l'individualité, de la rendre plus expressive. Le processus qui s'engage ainsi, qui écarte les préjugés, les vues et les émotions devenues routinières, les idées et les sentiments que l'on ne peut qu'entretenir si l'on n'a pas la volonté d'en tirer les conséquences ultimes etc. : tout cela naît de la résistance du milieu homogène aux demi-mesures, à la sclérose. C'est une réaction chimique de dissociation : ce qui est sain s'y développe, s'élève à une vitalité insoupçonnée d'avance, tandis que ce qui est malade dépérit, disparaît. Mais tout ceci ne doit cependant pas être conçu comme un conflit entre le moi et le monde extérieur étranger au moi. Une relation réciproque entre le créateur et le milieu homogène n'est possible que si au conflit, à l'incapacité d'imposer quelque

---

<sup>56</sup> Hegel, *La Raison dans l'Histoire*, Paris, UGE 10/18, 1971, p. 129. NdT.

chose d'intentionnel à l'encontre de ce milieu, est immanent un appel à une strate plus profonde et plus vaste de la personnalité elle-même. La dialectique de l'intention et du résultat est celle d'un mouvement ascendant, animé par des contradictions, de l'individualité créatrice elle-même. Il en est ainsi dans un exemple aussi significatif que celui de Brueghel que nous venons de citer. Ce qu'il voulait est déjà une variété de haut niveau de la compréhension authentique de l'objectivité ; mais en échouant, il a fait naître un paradigme rare de l'expression idéologique la plus profonde dont la peinture en général est capable : le paradigme de l'unité du monde rapportée à l'homme, mais cependant objective, fondée sur la nature des choses. Dans cette unité, tout ce qui est joyeusement chatoyant et nonchalamment fortuit dans la réalité apparente la plus immédiate va être préservé ; elle ne doit pas comme chez Rembrandt, au nom de ce caractère unitaire pénétré par l'âme, être condensée en un matériau de moralité spirituelle. Et néanmoins, son caractère unitaire n'est pas quelque chose de premier, pas un début, ni un simple livre d'images superficielles, mais au contraire une montée à la surface des forces et rapports les plus essentiels, qui peut faire un bien de l'humanité de la naïve joie de vivre, tout comme chez Rembrandt de la chaîne sans fin des tragédies les plus profondes et les plus effroyables.

D'un point de vue éthique, cette élévation du sujet est la voie de l'aptitude au génie, du talent originel à l'affirmation pérenne d'une étape du développement de l'humanité. Mais tandis que la contradiction entre intention et résultat est un fait généralement reconnu, le mouvement vers le haut est très souvent déformé par des mythes romantiques. La cause est facile à voir. Comme les sommets authentiques de l'art révèlent des moments importants du cheminement du genre humain, il faut qu'existe la conviction de l'existence de ce

chemin pour comprendre comme une ascension la direction qui mène ici ; là où manque cette compréhension, la contradiction est obligatoirement comprise – de manière romantique – comme abstraite et suscitant dans son abstraction des dissonances grossières et affreuses. Ce n'est sûrement pas un hasard que ce mode d'approche de l'art trouve sa plus puissante expression chez Kierkegaard. Il dit : « Qu'est-ce qu'un poète ? Un homme malheureux qui cache dans son cœur de profondes souffrances, mais dont les lèvres sont ainsi faites qu'elles transforment le soupir et le cri qui en jaillissent en une musique belle. Il partage le sort des malheureux, torturés lentement, à petit feu, dans le taureau de Phalaris <sup>57</sup> – leurs cris n'arrivaient pas à l'oreille du tyran pour l'épouvanter, mais résonnaient en elle ainsi qu'une douce musique. Et les gens de se presser autour du poète, et de dire : "Chante, chante encore", ce qui veut dire : "Que de nouvelles souffrances tourmentent ton âme et que tes lèvres restent inchangées, car le cri nous angoisserait, mais la musique nous charme." Et les critiques s'approchent et disent : "Très bien, ainsi ordonnent les règles de l'esthétique." » <sup>58</sup> Il y a déjà là-dedans, à proprement parler, en idées anticipatrices, tous les thèmes d'une époque qui se ressent comme inhumaine. Sauf que le goût artistique concret particulier de Kierkegaard reste lié à la « période de l'art », <sup>59</sup> au classicisme et au romantisme. Mais comme il transforme le caractère contradictoire réel et de ce fait fécond entre l'expression subjectivement intentionnée et celle objectivée dans l'œuvre en une

---

<sup>57</sup> Le taureau d'airain est un instrument de torture utilisé par Phalaris, tyran d'Agrigente, dans lequel on enfermait les suppliciés avant de le porter au rouge. NdT.

<sup>58</sup> Søren Kierkegaard (1813-1855), *Ou bien.. Ou bien...*, Trad. F. et O. Prior et M. H. Guignot, Paris, Gallimard, 1965, p. 17.

<sup>59</sup> Heinrich Heine a vu, dans la disparition de Goethe, la fin de toute une époque, la fin de la « période de l'art. » NdT.

opposition rigide, insurmontable, la genèse dialectique des œuvres d'art devient chez lui un mythe irrationaliste de l'abîme, l'esthétique dans l'œuvre devient une énigme contraire à la raison.

Le mouvement contradictoire ascendant que nous avons examiné mène à l'œuvre efficace, mais il ne peut être compris comme significatif que si l'œuvre elle-même et son impact prennent dans la totalité des activités humaines une place significative dans la ligne d'évolution de l'espèce humaine. Cela sera sans cesse présupposé dans ces considérations, connu et reconnu comme un fait, et en même temps, on cherchera également sans cesse à le démontrer théoriquement. C'est pourquoi nous pouvons maintenant nous contenter d'enregistrer tout simplement la conception de Kierkegaard comme symptôme d'une tendance influente, et pouvons à nouveau nous tourner vers le problème proprement dit du milieu homogène. Mais cette fois, nous ne le considérons plus comme but d'aspirations subjectives et comme objet de leur dialectique interne, mais tel qu'il accède objectivement à l'efficacité dans ses réalisations totales ou partielles, quelles que soient les voies pour y parvenir. Si, à partir de l'être et de la fonction du milieu homogène qui est à la base de toute œuvre, on veut ici définir son essence de manière tout à fait générale, alors on en arrive au concept de « guider ». Une œuvre d'art ne peut être reconnue comme telle que si elle recèle en elle, en permanence, la possibilité de guider le spectateur vers sa réception. Les courants prônant « *l'art pour l'art* »\* de la décennie passée récente ont assurément montré une tendance à considérer la « beauté » objectivement existante (les caractéristiques esthétiques) comme indépendante de tout impact. Il y a là-dedans un refus – très largement compréhensible subjectivement, et même légitime – du jugement moyen contemporain ; la grandeur de

Michel-Ange ou de Beethoven ne doit pas dépendre du goût du philistin X ou Y. Aussi légitimes que puissent être de tels sentiments, leur justification repose cependant sur de maigres analogies. Car inconsciemment, l'exemple des vérités scientifiques plane dans ces raisonnements. Pourtant, quand on dit que la vérité, par exemple de la théorie de Copernic, est indépendante de sa reconnaissance (et de l'époque de celle-ci), on entend objectivement par là que la terre tourne vraiment autour du soleil indépendamment du fait que les hommes perçoivent ou admettent cet état de fait. Mais le fondement de l'objectivité en esthétique ne peut pas s'effectuer avec de tels arguments. La relation, par exemple, d'une Vénus du Titien à la réalité qui y est reflétée ne peut pas se comparer au rapport de la reproduction à l'original dans l'exemple de Copernic. Cette théorie est scientifiquement vraie parce qu'elle a transformé avec une approximation maximale un existant en soi en un existant pour nous. Cette œuvre-là est une matérialisation du principe esthétique parce que la façon dont elle reflète la réalité, en tant que totalité des déterminations artistiques, donne une reproduction fidèle de cette totalité de déterminations qui, dans ce cas, sont significatives pour l'évolution du genre humain ; parce que ce type de reflet est par principe en mesure d'évoquer chez les hommes cette totalité. Alors donc que l'objectivité scientifique est fondée sur l'indépendance de l'être en soi lui-même à l'égard de la conscience, l'objectivité esthétique ne peut pas être séparée, même conceptuellement, de l'homme, de ses pensées, de ses sentiments etc. On sait déjà, dans les grandes lignes, qu'en l'occurrence, l'opinion et le goût du philistin X ou Y ne sont pas décisifs, et que cette liaison fait davantage prévaloir son objectivité en tant qu'autoconscience de l'humanité. <sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Un traitement détaillé des problèmes concrets qui en résultent ne pourra avoir lieu que dans la deuxième partie de cet ouvrage.

C'est pourquoi le *comment* de l'expression en esthétique a une importance qualitativement autre qu'en science. Personne ne niera que là-aussi, l'exposé du *pour nous* peut être clair ou embrouillé, élégant ou laborieux, et qu'il peut en conséquence accélérer ou faire obstacle, ralentir la pénétration d'idées nouvelles. Mais il est erroné de voir ici une analogie avec l'esthétique, comme il n'est pas rare – cette fois en opposition à un sentimentalisme creux – que ce soit le cas de nos jours. L'esthétisation de la science et de la philosophie dans le romantisme à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle a des motivations diamétralement opposées, mais elle passe de manière analogue à côté du problème proprement dit. Bertolt Brecht exprime dans son *Petit Organon* la pensée dominante aujourd'hui de la manière suivante : « On pourrait même d'ailleurs écrire aujourd'hui une esthétique des sciences exactes. Galilée parle déjà de l'élégance de formules déterminées et du piquant des expériences. Einstein attribue au sens du beau une fonction de découverte et le physicien atomiste Oppenheimer célèbre l'attitude scientifique qui "a sa beauté et semble bien adaptée à la place de l'homme sur la terre". »<sup>61</sup> Ce type d'analogies crée des confusions parce qu'il déforme la relation contenu-forme en esthétique. Car si on la pensait en en tirant les conséquences ultimes – ce que Brecht, dans la maturité de sa pratique artistique évite heureusement le plus souvent – cela ferait obligatoirement naître une conception du contenu artistique qui considère celui-ci comme indépendant dans sa nature de l'expression formelle, et rabaisse ainsi la fonction de la forme à quelque chose de véritablement utile, mais finalement secondaire. Il est cependant évident – et même Brecht en pratique suit pour l'essentiel cette voie – que l'expression artistique est

---

<sup>61</sup> Bertolt Brecht, *Prologue au petit Organon sur le théâtre*, in *Écrits sur le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1979, t. 2, p. 10.

inséparable du contenu esthétique. Même là où ce dernier est de type profondément conceptuel, comme dans les poèmes philosophiques de Goethe ou de Schiller, comme dans la peinture du dernier Rembrandt, etc., nous ne pouvons – au sens esthétique – accomplir aucune séparation de ce genre. Ces mots là, justement, ces rapports-là de lumière et d'ombre, précisément, constituent aussi la profondeur conceptuelle de ces productions esthétiques. Il suffirait ici du changement dans une suite de mots, d'une variation d'une nuance de couleur, pour faire de la profondeur une banalité. Tandis que la teneur des théories de Galilée ou d'Einstein ne perd ou ne gagne en influence par l'expressivité plus ou moins grande de leur formulation, par la simplification ou la complexification de leurs déductions, que si son approche de l'état de fait existant en soi, indépendamment de la conscience, s'en trouve modifié. La teneur d'une production esthétique – même si elle est essentiellement de type conceptuel – ne consiste pas simplement dans un tel rapport à l'en soi, mais elle est en même temps et indissociablement de cela une prise de position personnelle à l'égard de cet ensemble complexe reflété. L'ébranlement tragique, la foi optimiste, la critique ironique qu'elle implique, n'ont pas une significativité moindre que le contenu conceptuel. L'objectivité n'est pas abolie par-là, elle prend seulement une accentuation nouvelle : ce qui est important, c'est quel poids possèdent pour l'évolution de l'humanité la teneur et la prise de position à son égard, et comment les deux peuvent s'intégrer au patrimoine du genre humain.

C'est par là que l'impact devient une marque essentielle, objective et centrale de l'œuvre ; oui, d'un point de vue immédiat et de ce fait abstrait, c'est la marque essentielle spécifique de son existence esthétique. C'est de là que provient la caractéristique et l'importance de ce que nous

avons appelé « guider », à savoir la puissance de systématisation, de mise en ordre évocatrices des expériences vécues du récepteur : sa composition. Il est possible que cette identification de la composition avec la capacité de guider les expériences de réception puisse à première vue paraître étrange, exagérée. Mais la composition d'un drame ou d'une symphonie est pourtant une corrélation objective close sur elle-même, visant à une totalité intensive. Et il n'est pas douteux que cette corrélation existe objectivement, c'est-à-dire indépendamment de ce que X ou Y le perçoive ou le reconnaisse ; que des lois objectives, précisément formulables, lui soient sous-jacentes, qui également prévalent indépendamment de l'opinion de X ou Y. Mais si l'on regarde cette corrélation et ses lois d'un peu plus près et plus concrètement, alors surgit à nouveau le problème que nous avons constaté à l'instant, comme différence de la relation du contenu et de la forme dans le reflet scientifique et le reflet esthétique. On voit immédiatement que l'on ne peut pas du tout comprendre sans équivoque ni concrétiser rationnellement le rapport et les lois dans les œuvres d'art sans se référer à l'impact esthétique. De telles lois formulées ou appliquées abstraitement – c'est-à-dire indépendamment de leur puissance évocatrice – peuvent en effet être parfaitement respectées, sans que les productions créées de la sorte aient cependant quelque chose à voir avec une activité esthétique. Combien de drames, nombreux, ont été écrits selon les – justes – prescriptions d'Aristote et d'autres classiques, combien d'œuvres musicales ont été composées en observant très strictement et très précisément les codes de la théorie, sans pour cela produire de véritables drames ou symphonies. Car non seulement cela fait naître dans la pratique artistique un académisme sans âme, mais cela détruit aussi théoriquement le juste rapport esthétique de la forme et

du contenu. Dans une épigramme ouvertement dirigée contre Emanuel Geibel, Théodore Storm a formulé de manière précise la croisée des chemins sur cette question :

*Lyrische Form*

Poeta laureatus:

Es sei die Form ein Goldgefäß,  
In das man goldnen Inhalt gießt!

Ein anderer:

Die Form ist nichts als der Kontur,  
Der den lebend'gen Leib beschließt. <sup>62</sup>

Ce qui différencie ici l'esthétique authentique du succédané, c'est justement la puissance évocatrice : la composition, non seulement comme assemblage correct et abstrait d'éléments indifférents du point de vue de l'évolution de l'humanité, mais aussi comme suscitatrice de profondes émotions qui – par la médiation des relations essentielles entre homme et société, entre société et nature – remuent et réveillent le cœur de l'existence humaine par les voies les plus diverses, de façons infiniment diverses.

Une composition ne peut donc, au sens esthétique c'est-à-dire pas seulement au plan formel abstrait, parvenir la perfection que si elle a en propre cette emphase de l'évocation, dans l'ensemble et dans tous les détails. C'est pourquoi la capacité de guider les émotions du récepteur fait partie de l'essence de

---

<sup>62</sup> Theodor Storm (1817-1888)

*Forme Lyrique :*

Poeta lauratus :

Que la forme soit un récipient en or  
Dans lequel on verse un contenu en or !

Un autre

La forme n'est rien d'autre que le contour  
Qui enserre le corps vivant.

Emanuel Geibel (1815-1884), poète allemand du romantisme et du classicisme. NdT.

la composition artistique ; elle n'est pas uniquement un simple phénomène résultant des prémisses de la composition, mais elle détermine ontologiquement – pour employer un terme à la mode – la composition. La vie intellectuelle et émotionnelle de l'homme va naturellement être sans cesse guidée, aussi dans la réalité. Il vit en effet dans un environnement existant indépendamment de sa conscience, qui suscite sans cesse ses pensées et ses émotions, et les guide aussi par suite de leur continuité. La différence décisive entre la vie et l'art consiste, de ce point de vue, en ceci : premièrement, la continuité à l'œuvre dans la vie est aussi bien en soi qu'à plus forte raison du point de vue de la conscience individuelle, dépourvue de projet, tandis que l'œuvre d'art a pour projet l'éveil d'une telle continuité. Deuxièmement, l'homme est contraint dans la vie – sous peine de ruine – de réagir activement à l'afflux des impressions, tandis qu'il est confronté à l'œuvre d'art comme à quelque chose d'immuable, comme à un monde objectif par rapport auquel il ne peut et ne doit adopter qu'un comportement réceptif. (Du problème de la suspension de l'activité, du « désintéressement », de l'importance de l'expérience vécue artistique pour son propre *après*, nous en avons déjà parlé et reviendrons encore un certain nombre de fois sur cette question.) Troisièmement – et ceci est d'une grande importance pour le problème à traiter maintenant – l'homme du quotidien se trouve dans un tourbillon de tendances hétérogènes, tandis qu'ici, le milieu homogène de l'œuvre d'art (du type d'art, de l'art) qui agit sur lui, canalise d'emblée ses expériences dans une direction déterminée, leur assigne un champ déterminé d'attention et d'expression. Il se transforme donc temporairement d'homme total de tous les jours en homme dans sa plénitude dont les capacités actives et passives, au travers d'une telle concentration par la médiation du milieu homogène, par l'afflux de toutes les émotions dans

un canal unique, par leur réélaboration là-dedans, sont guidées dès le tout début dans une direction déterminée

C'est indubitablement un mérite de Nicolai Hartmann que d'avoir dans son *Esthétique* accordé une large place à cette question, et indiqué dans sa description concrète ses déterminations importantes. Il souligne ainsi, au sujet de la musique, que dans l'écoute, il se crée nécessairement une unité, en dépit de la dispersion des notes dans le temps : « la phrase a besoin de temps, elle passe devant notre oreille, elle a sa durée ; à chaque instant seul un fragment est présent pour l'auditeur. Néanmoins, elle ne va pas être conçue par l'auditeur comme brisée, mais au contraire comme une cohérence, comme un tout. Ainsi, tout au moins dans une écoute "musicale" authentique : elle va pourtant être comprise, malgré sa dispersion dans le temps, comme une présence d'ensemble – non pas dans une simultanéité temporelle, il est vrai, mais quelque chose de cohérent, comme une unité. Et cette unité est certes toujours et encore une unité dans le temps, mais pas une existence simultanée. »<sup>63</sup> Et plus loin : « L'œuvre musicale contraint l'auditeur à anticiper et à mémoriser son écoute, à être à chaque stade de l'audition dans l'attente de la suite, à anticiper la suite déterminée, musicalement requise. Cela vaut aussi là où la suite réelle du morceau se révèle alors différente. Car le dénouement de la tension provoquée peut toujours être différent de celui qui est attendu ; et l'utilisation de la possibilité musicale inattendue (nouvelle) est précisément, en l'occurrence, un signe caractéristique de la surprise et de l'enrichissement. Ce n'est pas en musique différent de l'écriture (autre suite de l'action dans le roman ou dans le drame... Car musicalement, chaque phrase renvoie au-delà d'elle-même, aussi bien vers l'avant

---

<sup>63</sup> Nicolai Hartmann (1882-1950), philosophe allemand. *Ästhetik*, Berlin, de Gruyter, 1953, p. 117.

que vers l'arrière. »<sup>64</sup> De même au sujet de l'architecture : « La totalité de la composition n'est pas donnée à partir d'un point quelconque – tout au moins pas de manière sensible. L'observateur a néanmoins une conscience intuitive de cette totalité ; et elle se développe de manière très rapide et évidente quand on marche le long des différents corps de bâtiment, ou quand on change de point d'observation de l'espace unitaire interne ou de la forme externe, et que l'on appréhende ainsi l'une après l'autre les différentes perspectives, les différents côtés et formes partielles. Certes, la suite est ici arbitraire, ce n'est pas comme en musique une exécution dans un ordre donné objectif ; mais cela reste toujours une succession dans le temps d'images isolées, même si elles sont très différentes. Mais le regard esthétique consiste en ce que, des aspects visuels, changeants, ressort un tout avec une structure objective, une composition objectivement unitaire, qui en tant que telle n'est pas donnée visuellement, et qui n'est pas non plus visible d'un seul point quelconque, mais qui n'apparaît que dans un travail de représentation synthétique, et qui est dans cette mesure "dépourvu de réalité sensible." »<sup>65</sup> Mais l'idéalisme de Hartmann – déterminé en dernière instance par Kant, en dépit d'efforts objectivistes – embrouille très souvent ses observations justes, ses explications théoriques le plus souvent intelligentes. Avant tout parce qu'il ne veut reconnaître ni dans l'écoute musicale, ni dans la contemplation d'une œuvre architecturale, une synthèse sensible des perceptions singulières immédiates des sens. Le problème esthétique se déplace par là dans un extérieur à l'art ; ainsi par exemple, quand Hartmann, à la suite du deuxième passage que nous avons cité, écrit que la totalité du bâtiment est certes « ontiquement réel », mais qu'il

---

<sup>64</sup> N. Hartmann, op. cit., p. 119.

<sup>65</sup> N. Hartmann, op. cit., p. 125 s.

n'est pas sensiblement visible d'un seul regard. Si la dernière remarque est certes immédiatement exacte, mais l'unité esthétique d'une architecture n'est malgré tout pas de nature ontique, mais visuelle. La composition consiste justement en ce que des aspects du tout, différents mais poussant toujours plus loin, naissent de différents points de vue pour l'observateur qui se déplace et qui justement, en passant l'un dans l'autre, en se référant l'un à l'autre, en se recoupant entre eux etc. sans cesse, permettent une synthèse sensible, un vécu sensible du tout. Une synthèse purement imaginaire peut certes apporter des compléments importants, qui sont importants et utiles tant pour une préparation de la vision directe que comme synthèse des impressions, *a posteriori*, dans la mémoire ; mais elle ne peut pas remplacer la synthèse qui s'effectue, fondée sur les sensations, même si elle n'est jamais qu'approximative. L'architecture évoque des expériences vécues d'espaces dont la succession nécessaire, par suite justement de leur préservation ininterrompue dans le changement, est plus qu'une simple succession d'images d'espaces singulières, sensibles, autonomes. Hartmann sous-estime le caractère dialectique de la réceptivité par les sens, de la même façon qu'Edgar Poe – pour des raisons tout autres, presque opposées – qui nie l'existence esthétique de longs poèmes : « Ce que nous appelons un long poème n'est, en réalité, qu'une succession de poèmes courts, c'est-à-dire d'effets poétiques brefs. »<sup>66</sup>

C'est aussi pourquoi Hartmann n'a raison que pour la première immédiateté, quand il dit que la succession est arbitraire. Il est exact que dans aucun art spatial, l'ordre n'est donné par la forme de manière aussi strictement univoque qu'en musique, littérature, danse ou cinéma, où le

---

<sup>66</sup> Edgar Poe *Philosophie de la composition*, Trad. Charles Baudelaire, Épinac, Denis éditions, p. 18

déroulement temporel lui-même est un élément constitutif de la composition. Il est également juste que le déroulement d'un parcours du regard en peinture et en sculpture paraît davantage prescrit, guidé, qu'en architecture. Mais là aussi, pour chaque œuvre, il y a là un optimum à trouver à nouveau, et il en existe aussi un, certes plus difficile à découvrir, pour l'architecture. Les aspects isolés ont beau être de simples aspects, ils sont cependant dans leur nature des aspects de ce tout particulier, et leur consistance dépend directement de la consistance de ce tout. Mais cette liaison au tout particulier ne subsiste pas seulement pour les aspects singuliers, mais aussi pour leurs passages des uns dans les autres, pour leur succession. C'est en réalité l'œuvre architecturale donnée qui assure ici la fonction de guider, de pousser peu à peu à la synthèse qui s'opère, à la perception du tout.

C'est pourquoi être guidé est, d'une manière différente pour chaque type d'art (et dans leur domaine pour chaque œuvre d'art), la seule possibilité pour le récepteur d'éprouver dans son vécu ce qui est intentionnellement contenu dans la composition, et donc la façon dont la composition elle-même passe du dessein à la réalité, est à même de se manifester. C'est là que l'on voit dans toute sa netteté la fonction formelle du milieu homogène, son caractère dialectiquement contradictoire. Dans ses considérations sur la musique que nous avons citées, Hartmann souligne le moment de la surprise. À juste titre, car une attente qui serait toujours comblée de manière adéquate serait intrinsèquement vide, formelle, linéaire, elle ne pourrait jamais s'élever à la pluri-dimensionnalité d'un « monde » figuré et susceptible d'un vécu. On pourrait même dire que toute œuvre d'art authentique comble toujours et en même temps ne comble pas les attentes qu'elle a elle-même suscitées. Il ne s'agit en effet pas seulement de ce que, comme Hartmann le mentionne, le

résultat figuré soit différent de celui attendu. Il faudrait déjà ajouter ici en complément que chaque type de surprise tant en matière de contenu que de forme, évolue dans le cadre d'une marge de manœuvre impérativement définie par le milieu homogène de l'œuvre (et du type d'art) ; de telle sorte, il est vrai, que cette marge de manœuvre prescrite offre de multiples possibilités aux solutions surprenantes. La déception de l'attente doit donc posséder une certaine qualité qui la relie à l'attente suscitée, malgré sa nature en contraste avec elle. Si elle doit être vécue comme une simple surprise, si – *a posteriori* – en dépit de son éventuelle soudaineté, il n'est pas évoqué un sentiment de ce qui d'une manière ou d'une autre a été attendu, la continuité du guidage est interrompue, l'unité de l'œuvre détruite. Et d'un autre côté, même la satisfaction de l'attente suscitée n'est jamais une simple satisfaction de l'attente, car elle contient dans les œuvres d'art authentiques un élément d'inattendu, une super-satisfaction des attentes. Donc, ce que plus haut nous avons formulé d'une manière catégorielle abstraite, à savoir que toute négation doit être la propre négation, spécifique, de son propre déterminé, se montre ici sous une forme largement plus concrète, bien que la comparaison de l'attente et de la surprise (la négation de l'attente) soit toujours et encore une version largement abstraite des états de fait esthétiques. Cette question ne pourrait être traitée de manière vraiment concrète que dans une théorie du genre, où il faudrait montrer comment cette attitude à l'égard du monde que produit le milieu homogène du genre considéré, détermine concrètement le champ d'action, la qualité, l'intensité, la fréquence etc. des surprises qui y sont possibles. Pour autant, ces considérations abstraites montrent néanmoins aussi que la tension entre l'attente et sa satisfaction dépend de la qualité du milieu homogène. Le caractère individuel propre de chaque œuvre d'art authentique

non seulement délimite précisément cette qualité, mais indique d'emblée de manière sensible – en ce sens, la catégorie de l'intonation est valable pour tous les arts, surtout pour ceux qui se développent dans le temps – le champ d'action et la qualité des satisfactions, des surprises etc. et évoque dans une certaine mesure une atmosphère, qui admet dans cette perspective d'innombrables possibilités, mais toutefois seulement totalement déterminées.

En apparence, il s'agit là de questions purement formelles. Les considérer d'un point de vue purement formel nous confronterait à nouveau à ces antinomies, produirait à nouveau ces déformations du concept esthétique de forme, auxquelles nous avons déjà fait face à maintes reprises. Point n'est besoin d'une réflexion par trop approfondie de ces problèmes pour se rendre compte que les questions que nous venons de traiter étaient déjà en premier lieu des questions de contenu, et que ce n'est qu'en les réglant dans l'esprit des principes esthétiques que la composition artistique peut être féconde. Mais la dialectique du contenu et de la forme va aussi beaucoup plus profondément, non seulement dans la mesure où le matériau brut de la réalité vécue va, à travers le milieu homogène, être tout d'abord transformé en un produit esthétique semi-fini, mais aussi où cette réélaboration concerne aussi les formes les plus générales de son reflet, les catégories. Lors du traitement de quelques problèmes, nous nous sommes déjà heurtés à des transformations de ce genre, et nous devons encore dans des discussions ultérieures nous occuper très en détail de certaines d'entre elles. Nous avons déjà traité en son temps de la base factuelle pour cela : le quotidien, la science et l'art reflètent la même réalité objective ; c'est pourquoi ils ont en commun, non seulement le matériau de la vie (chacun selon leurs besoins, chacun selon l'orientation et le degré de sa capacité de réception), mais

aussi les catégories qui leur donnent forme. Cependant, les tâches particulières qui incombent à chacun de ces domaines (et à chacun de leurs parties) entraînent obligatoirement que les rapports objectifs vont certes être constitués par les mêmes catégories, mais que celles-ci vont connaître dans les différentes sphères une modification de leur manière de se manifester – regroupement, forme développée ou abrégée, rapport proportionnel à d'autres catégories. La transformation que le milieu homogène impose dans le reflet esthétique de la réalité doit donc se rapporter aussi à ces catégories, et même d'une manière tout à fait essentielle. Naturellement, cet acte est tout d'abord, à nouveau, de caractère formel. Mais seulement au sens le plus immédiat, le plus général. Car ses conséquences pour l'élaboration concrète du milieu homogène ont – d'un point de vue esthétique – un caractère de contenu : seule la forme spécifique donnée par des catégories de ce genre, dont le fonctionnement est d'une certaine façon modifié, fait naître le contenu artistique, et la forme donnée à celui-ci reste justement la tâche du processus de création artistique. Assurément, il faut aussi penser à ce propos que cette genèse philosophiquement décrite des formes d'objectivité du contenu esthétique influence au plus profond le genre et l'efficacité des formes en raison de la nature même de l'activité esthétique.

Ce changement de fonction des catégories en esthétique, tout en laissant subsister ce qui correspond à son en-soi dans la réalité objective, ce qu'elles figurent au plan formel général, est une des questions cruciales de la connaissance de ce en quoi consiste la spécificité de la sphère esthétique. La plupart du temps, on confond tout simplement le reflet scientifique par les catégories avec leur en-soi objectif ou – ce qui se produit aussi fréquemment – on se contente d'assigner simplement au domaine esthétique une existence différente

abstraite comparée au monde conceptuel de la science : le niveau de l'intuition chez Hegel, la pensée en images chez Bielski. Comme sur de nombreux autres problèmes, Aristote est là-aussi le seul qui a clairement vu ce problème. Certes – pour autant que nous puissions le savoir précisément, car ses écrits esthétiques n'ont pas été conservés en totalité – seulement pour la différence entre la connaissance et la rhétorique. Mais cela ne change rien à l'importance de principe de sa position, car l'antiquité comptait notoirement la rhétorique parmi les arts, de sorte qu'Aristote s'est senti justifié à dire quelque chose sur la différence des catégories en connaissance pure et en esthétique. Et cela d'autant plus que dans le traitement du passage des simples sentences à leurs liaisons en enthymèmes, (comme il appelle cette forme de syllogisme), il voit la particularité spécifique des premières dans le fait qu'elles portent « sur tout ce qui est action humaine, sur toutes les choses que nous devons rechercher ou éviter dans notre conduite. »<sup>67</sup> Cela définit clairement la ligne de démarcation dans le sens de la nature anthropomorphisante de l'art. Aristote sépare effectivement les deux domaines que sont l'apodictique et la rhétorique (nous n'avons pas besoin de nous préoccuper de la position intermédiaire qu'occupe ici, chez lui, la dialectique), par le fait objectif que la première a affaire au vrai, et la dernière au vraisemblable, et le fait subjectif que la rhétorique « a pour objet le vraisemblable et le crédible pour les caractères et les sentiments des hommes

---

<sup>67</sup> Aristote, *La Rhétorique*, trad. Norbert Bonafous, Paris, A. Durand, 1856, Livre II, Chap. XXI, pp. 235 et 237. Il est intéressant de remarquer que Goethe, lui aussi – sans mettre tout particulièrement en avant la relation à l'esthétique – considère comme une caractéristique de cette catégorie le fait qu'elle définit le général comme « ce qui nous rappelle de nombreux cas, et qui relie ce que nous connaissions déjà isolément ». Maximes et réflexions, in *Werke*, t. XXXIX, p. 111. Goethe vise donc également les fonctions évocatrices de la synthèse qui s'accomplit là.

(ἤδη et πάδη) »<sup>68</sup> De tout cela, il ressort nettement qu'Aristote trace la ligne de démarcation là où, au contraire de l'apodictique désanthropomorphisante, tournée purement vers la vérité objective, la rhétorique a affaire aux caractères et aux opinions des hommes et vise à agir sur eux. Pour nous, il est en l'occurrence clair que cette relation est largement plus directe, plus immédiate en rhétorique qu'en art même. Pour l'antiquité, cette dernière différence paraissait être beaucoup plus restreinte que pour nous ; non seulement parce que la rhétorique passait pour un art, mais aussi parce que les relations de l'art lui-même à la pratique sociale des hommes étaient beaucoup plus immédiates que de nos jours et étaient pensées comme telles. (Si l'exagération dans ce dernier sens a favorisé la conception de la rhétorique comme art, il ne faut cependant pas oublier que cette conception de l'art, même dans cette outrance de ses conditionnements sociaux, appréhende l'art de manière beaucoup plus profonde que l'individualisme fétichisé moderne.) En tous cas, Aristote part de deux formes de raisonnement aussi fondamentaux que l'induction et le syllogisme et applique cette distinction à la rhétorique comme suit : « Or, j'appelle l'*enthymème* un syllogisme oratoire, et l'exemple d'une induction oratoire. C'est à l'exemple ou à l'*enthymème* qu'on demande les preuves qui servent à démontrer ; il n'y a rien, pour ainsi dire, en dehors de ces arguments. »<sup>69</sup>

Pour nous, le plus important en l'occurrence, c'est qu'il s'agit des formes fondamentales des deux domaines qui, tout en préservant expressément leurs racines communes dans l'être objectif – il n'est pas décisif de savoir dans quelle mesure il s'agit chez Aristote de deux cas différents du reflet de la réalité – prennent chacune, selon les besoins sociaux, des

---

<sup>68</sup> Carl Prantl, op. cit., t. 1 p. 103. "*Éde et Páthe*".

<sup>69</sup> Aristote, *Rhétorique*, op. cit., Livre I ; chap. II, p. 17.

formes différentes. Et il est particulièrement important que la transformation en quelque chose d'esthétique soit dans les deux cas orientée sur la capacité à évoquer des sentiments, des passions, etc. Aristote donne de cela, d'une manière *matter of fact* pratique grandiose, une description expressive : « La conclusion de l'enthymème ne doit, ni être tirée de loin, ni tout embrasser ; dans le premier cas, la longueur produit l'obscurité ; dans le second, c'est un pur bavardage, parce qu'on dit des choses évidentes. »<sup>70</sup> Dans le cas de l'exemple (*paradeigma*), la relation directe avec l'esthétique est encore plus évidente. Aristote part là aussi de ce que l'exemple est une forme analogue à l'induction créée par la rhétorique. Mais dans le traitement concret, il va très tôt bien au-delà du genre quelque peu analogisant que l'exemple a dans la vie, et analyse l'utilité de formes poétiques déjà consacrées comme la parabole ou la fable. On voit donc que même des genres poétiques directs peuvent représenter quelque chose qui corresponde esthétiquement à l'induction dans le processus de connaissance. Il est en l'occurrence caractéristique que le *paradeigma* montre un certain mouvement de retour à l'analogie, en raccourcissant le long chemin de l'induction au profit d'une concision sensible, qu'il recherche même, au lieu de son cheminement, au lieu de son processus, ce qu'il y a de commun dans les lois des différents phénomènes isolés, réduit et concentre cette communauté sur un seul cas. Mais c'est pourtant bien plus qu'une analogie. Dans le *paradeigma*, le typique d'un phénomène ou d'un groupe de phénomènes doit être synthétisé, ce qui par sa forme immédiate – qu'elle soit ou nuancée ou contrastée – doit rendre d'une évidence évocatrice ce que lui-même ou une autre figure ont de typique.

---

<sup>70</sup> Ibidem, Livre I ; chap. XXII, p. 243.

De la même façon, l'exposé d'Aristote cité plus haut de l'efficacité de l'enthymème, de l'élimination des médiations logiques dans le raisonnement, de l'objectif d'une concision laconique, explique qu'il soit là aussi important de synthétiser d'un seul coup avec une évidence directe, et donc de manière évocatrice, le typique d'une situation d'un cas, d'une relation, etc. La nature pseudo-esthétique de la rhétorique dans laquelle Aristote s'investit avec énergie comme dans toutes les formes ou domaines objectifs qu'il traite à chaque fois, et qu'il considère toujours de l'intérieur en dépit de toutes les critiques, l'empêche de tirer toutes les conséquences de ce tournant que l'on peut entrevoir déjà dans la rhétorique du discours explicatif, de la recherche de lois, jusqu'à la manifestation immédiate du typique. Cette réserve qui ne concerne absolument pas les intentions d'Aristote, qui dans cet ouvrage n'est pas allé inutilement au-delà de la rhétorique, était seulement nécessaire pour conforter le caractère justifié de notre élargissement de son analyse. Car en rhétorique, *paradeigma* et enthymème ne sont que des moyens, même s'ils sont d'une importance décisive, pour atteindre certains buts concrets au moyen du discours. C'est pourquoi ils ne peuvent pas encore se déployer ici jusqu'aux possibilités ultimes qui leur sont immanentes dans leur cœur. Cela n'est possible qu'en poésie où, comme nous le verrons plus tard dans d'autres contextes, ils existent pour eux-mêmes, ne sont pas exploités au profit d'un objectif étranger à leur caractéristique, et sont de ce fait en mesure et contraints d'exprimer leur essence propre. Cette spécificité esthétique centrale est donc, comme on l'a montré, une impulsion vers le typique immédiatement évident. Cette impulsion mène en esthétique non seulement à l'accomplissement adéquat de tout *paradeigma* ou enthymème singulier, mais aussi à des liaisons en chaîne, à des effets en chaîne, dans lesquels l'un favorise et

accentue l'autre. Cela peut dans certaines circonstances se produire sous la forme de contrastes aigus, mais nous savons déjà que même des contrastes peuvent être des éléments vecteurs d'un mouvement élémentaire unitaire, si ce mouvement vise d'emblée un tel appui réciproque l'un sur l'autre, s'il se déroule dans un milieu homogène, ou mieux dit : si ce mouvement constitue le milieu homogène.

Dans un chapitre ultérieur, nous parlerons en détail de la convergence nécessaire du typique avec les transformations des catégories dans le reflet esthétique, et à ce propos nous aborderons en détail – pour anticiper sur l'essentiel en un seul mot – la convergence de la catégorie centrale de la particularité avec la version esthétique du typique.<sup>71</sup> Nous devons nous contenter ici de souligner un élément important de cet ensemble complexe, sans pouvoir encore démontrer l'importance de la catégorie de la particularité. Il s'agit en l'occurrence de la pluralité du typique en art, à savoir que chaque œuvre – en harmonie avec la structure fondamentale de la sphère esthétique – reproduit spontanément, en ce qui concerne ce problème, le caractère pluraliste du domaine dans son ensemble. Le pluralisme du typique est une forme de reflet de la réalité, un type de cette expression qui oppose nettement l'esthétique au scientifique. Lénine, qui dans l'élaboration du caractère de reflet des catégories a réalisé les avancées les plus radicales jusqu'à maintenant et – pour citer un exemple très significatif – a développé l'intuition hégélienne du caractère objectif du syllogisme par l'affirmation que celui-ci est un reflet de la réalité, souligne aussi avec la plus grande clarté et la plus grande énergie la différence que nous traitons ici du typique en science et en art. Dans une lettre à Zinoviev pendant la première guerre

---

<sup>71</sup> Cf. chap. XII, *La catégorie de l'esthétique*. NdT.

mondiale impérialiste, il met en avant l'idée que dans chaque groupe de phénomènes en science, il ne peut y avoir pour la science qu'un seul phénomène typique. Il parle des conceptions fausses de nombre de ses camarades d'alors, selon lesquelles des guerres nationales seraient impossibles à l'ère de l'impérialisme et ajoute : « C'est une erreur évidente, aussi bien historique et politique que *logique* (car une époque est une somme de divers phénomènes où, en dehors du typique, il y a *toujours* quelque chose d'autre). »<sup>72</sup> Cette constatation dans la sphère de l'empirique de la dualité d'un seul typique à côté de la foule de l'atypique caractérise clairement la juste conception de la science. Hegel a ainsi souligné : « Il n'existe qu'un seul type d'animal, et toute variété n'est que la modification du même. »<sup>73</sup> Et même là où la matière prescrit à la science un certain nombre, limité, de types (types de tempéraments, de maladies etc.) l'opposition formulée à l'instant par Lénine des phénomènes typiques et atypiques reste valide pour la science.

Il en va tout autrement en art ! Là où s'y exprime dans la figuration cette conception des hommes et de leur comportement, nous avons affaire dans le meilleur des cas à un naturalisme engagé, mais la plupart du temps à de simples articles de colportage dans lequel – selon la position sociale de chacun – les caractéristiques propres seront représentées, les bonnes comme typiques, les mauvaises comme atypiques ; et chez l'adversaire, ce sera tout l'inverse. Dans l'art authentique en revanche, tout ce qui a sa place dans la représentation présente un caractère plus ou moins typique. Ce qui donc en science ne peut pas être considéré comme typique apparaît en art comme typique. En cela, l'art se situe

---

<sup>72</sup> Lénine, *lettre à Zinoviev (août 1916)*, in *Œuvres*, Moscou, Éditions du Progrès, 1977, t. 35, p. 227.

<sup>73</sup> Hegel, *Enzyklopädie* § 370, complément.

plus près de la vie quotidienne que de la science, car sa pratique prescrit aux hommes, dans leurs relations entre eux, la nécessité d'une typisation ininterrompue. Sauf que celle-ci va être effectuée, la plupart du temps, de manière subordonnée, et présente de ce fait, la plupart du temps, un caractère schématique qui fait violence à la particularité individuelle. Des courants erronés dans la conception du typique artistique s'appuient de ce fait très souvent sur ces tendances opposées entre elles, mais pareillement hostiles à l'art, qui sont imposées à l'art comme des principes scientifiques directement appliqués ou comme des conceptions correspondant à la pratique quotidienne. Au strict contraire de nombreux de ses prétendus disciples, Lénine s'est abstenu de ces mélanges inadmissibles de domaines hétérogènes. Il est par exemple intéressant de lire que pendant la première guerre mondiale, il eut une discussion de fond avec son amie proche Inessa Armand sur une brochure qu'elle avait en projet, et qui devait traiter de la question sexuelle. Il insistait passionnément sur le fait que l'écrit devait se concentrer sur le typique en termes de classe sociale. Et comme son interlocutrice voulait à tout prix placer au cœur de la discussion l'opposition des baisers sales dans de nombreux mariages à ceux, purs, de maint rapport fugace, il lui conseilla d'écrire un roman. « Car là », dit-il « *l'essentiel* réside dans l'ambiance *individuelle*, dans l'analyse des *caractères* et de la psychologie des types *donnés*. »<sup>74</sup> Il est inclus là une reconnaissance claire de la typisation esthétique en opposition à la scientifique.

Formellement, tout cela est corrélé à la nature évocatrice de la composition artistique. Car le pur cas isolé reste muet du point de vue de toute communication évidente directe. Un écho de

---

<sup>74</sup> Lénine, *lettre à Inessa Armand* (24 janvier 1915), in *Œuvres*, t. 35, p. 180.

ce qui est figuré ne peut être suscité chez le récepteur que s'il se produit un appel au monde de ses propres représentations, sentiments, expériences etc., puisse celui-ci faire encore l'objet de larges médiations, puisse-t-il encore élargir ce cercle, approfondir incommensurablement l'intensité des éléments subjectifs. Cette volonté formelle de l'effet – dont l'orientation et le contenu sont différents suivant le type d'art – pousse à une figuration qui soit régie par le principe du typique. Ces types – et là prévaut la priorité du contenu – sont naturellement extrêmement différents dans le genre et le degré dans la qualité et l'intensité de leur typiques. Néanmoins, aussi grotesque ou extravagante que puisse être une figure en art, son extravagance va toujours être élevée au niveau du typique en suscitant par l'évocation le sentiment vécu qu'elle représente à un stade déterminé certaines tendances dans la vie commune des hommes. Ce n'est qu'ainsi qu'elle peut être comprise – au sens artistique – et seule une compréhension suscitée de la sorte la rend susceptible d'un sentiment vécu. Tandis que de cette manière, dans chaque œuvre d'art qui relie plusieurs figures entre-elles, naît une hiérarchie de types à partir de laquelle leur rang, leur importance, la valeur positive ou négative de leur existence deviennent immédiatement évidents, l'art donne une image synthétique du monde des hommes, elle représente un monde des hommes qui d'un côté est en déterminations compréhensibles de la vie humaine plus riche que celles perçues au quotidien par l'homme du quotidien, et d'un autre côté et en même temps, plus clair, plus ordonné, plus évident. Richesse et ordre sont des déterminations de contenu, qui sont conditionnées par la vision du monde qui irrigue l'œuvre, mais elles ne peuvent former entre elles une hiérarchie bien édifiée de ce genre que placées par le milieu homogène, d'une certaine façon sous un dénominateur commun, une qualité commune. Les principes

généraux de cette transformation, nous les avons déjà démontrés au moyen de l'analyse de Brueghel par Leo Popper. Si nous nous tournons maintenant vers *Hamlet* de Shakespeare, et pensons à la syntonie réciproque, souvent produite par de forts contrastes, entre Hamlet, Horatio, Fortinbras et Laërtes,<sup>75</sup> nous avons là cette synthèse d'ordre et de richesse qui est déterminée dans la forme par le milieu homogène, dans le contenu par la pluralité et l'universalité du typique ; évidemment sur la base de ce pluralisme de l'œuvre qui constitue la marque décisive caractérisant de l'activité esthétique.

Pour autant que nous nous soyons apparemment éloignés des incitations profondes et de vaste portée d'Aristote, il s'agit toujours du même problème : de la transformation de l'objectivité des catégories de la réalité objective en un système d'évocation, où la teneur déterminante de l'objectivité demeure préservée, mais sous une forme qui concerne l'homme sans cesse, directement, qui lui reflète la réalité comme étant son monde. Toute la joie qui va être éprouvée en art a en dernière instance ses racines dans le fait qu'en lui va précisément être vécu ce monde appartenant à l'homme, adapté à lui. Cela n'a – vu objectivement – rien à voir avec la joie directe produite par le contenu représenté. Là où l'art se fixe une telle tâche, voulue ou imposée ; il est – mis à part quelques cas exceptionnels très spécifiques – perdu en tant qu'art : peu importe si le contenu est passé au crible en fonction de ces exigences, ou si un contenu quelconque lui est ajusté. Déjà Aristote<sup>76</sup> a exprimé ailleurs que la joie artistique procurée par un objet, la joie vécue lors de la réception, n'a rien à voir avec la question de savoir si nous approuverions sa

---

<sup>75</sup> Hamlet, prince de Danemark, Horatio, ami d'Hamlet, Fortinbras, prince de Norvège, Laërtes, fils de Polonius, le Lord Chambellan. NdT.

<sup>76</sup> Aristote : *Poétique*, trad. Ch. Batteux, Paris, Delalain, 1874 ; chap. IV, p. 6.

réalisation concrète (qu'il s'agisse d'un homme, d'une situation, d'un événement, etc.) comme réalité dans la vie. Que l'homme accepte dans la figuration artistique, sans résister, voire avec enthousiasme, ce qu'il rejette dans la vie, ce devant quoi il fuit, éprouve du dégoût ou de la peur, etc. constitue ce qu'il y a d'essentiel des productions artistiques et de leur impact. La transformation des catégories reconnue par Aristote est la cause la plus profonde de la capacité des œuvres à guider le récepteur. Elles l'introduisent dans un monde, elles le font s'y mouvoir librement, en apparence, bien que chaque pas de son expérience vécue soit guidé par le milieu homogène de l'œuvre. L'adéquation du contenu figuré à la forme lui apparaît alors comme l'adéquation du monde de l'œuvre à lui-même, aux exigences que l'homme élève involontairement, sans cesse, à l'encontre de son environnement. De là naît la joie de pouvoir participer à la vie d'un tel monde (même s'il est tragique).

Les problèmes les plus profonds de l'art de certaines périodes, et parmi elles la nôtre, consistent en ce que les artistes ne peuvent pas trouver dans le monde quelque chose dont le reflet esthétique rayonne de cette joie de son adéquation, de ce sentiment agréable de pouvoir partager le vécu, et que les récepteurs, eux non plus, n'ont pas les dispositions pour s'abandonner joyeusement à ces possibilités du vécu. Alors, comme ces problèmes sont aujourd'hui glorifiés comme la base psychologique et idéologique d'une conception esthétique radicalement nouvelle, comme il fait ainsi faire de la misère sociale de l'art une nouvelle vertu esthétique, il n'est peut-être pas inutile de citer une remarque autocritique de Robert Musil, célébré justement comme un novateur de ce genre, dans laquelle cet écrivain toujours honnête, qui s'est fait aussi peu illusions que possible, définit les problèmes signalés ici tels qu'ils sont, une faillite artistique des moyens

artistique « modernes ». Dans son journal, il est écrit : « *Technique*. Il y a quelque chose à quoi les romanciers d'autrefois excellaient et que nous avons presque complètement perdu : l'art de *passionner* ! Nous ne faisons que "retenir" nos auditeurs. C'est-à-dire que nous cherchons à écrire avec esprit et à éviter les passages ennuyeux. Nous entraînon l'auditeur partout où nous allons. Mais le passionner, c'est lui faire attendre la suite. Le faire penser avec nous, et le laisser seul sur le chemin qu'on lui a désigné. L'agréable sensation d'"y être". Le roman humoristique en vit. On laisse pressentir une situation à venir, et le lecteur se dit : Que va donc bien pouvoir faire maintenant notre brave X... ? Cela requiert une description minutieuse de types. Si désuet que cela paraisse, cela n'en reste pas moins un exemple d'effet artistique opposé à ceux de la philosophie et de l'essai. »<sup>77</sup> Du point de vue de ce qui est dit là, il est instructif que Musil voie clairement la corrélation entre le juste guidage de la réceptivité et l'expérience vécue de « sensation agréable », et en même temps considère les méthodes contemporaines comme un chute hors de la sphère esthétique dans les effets du domaine de l'essai. Ce n'est que dans le dernier chapitre de cette partie que nous pourrons aborder de plus près les causes plus profondes de ces problèmes qui, sous l'aspect du reflet, sont liés également à des problèmes de catégories. Il s'agit en l'occurrence de l'impact qu'exerce – pour des raisons sociales – sur la conception de l'art, le développement croissant de la nature désanthropomorphisante du reflet scientifique. Au début du siècle précédent,<sup>78</sup> Goethe, et à leur manière les romantiques, se sont prémunis contre les débuts de telles orientations. Actuellement, et dans le passé le

---

<sup>77</sup> Robert Musil, *Journaux*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1981, t. 1, p. 135.

<sup>78</sup> Du XIX<sup>ème</sup>, NdT.

plus récent, se déroule une capitulation de nombreux artistes et de nombreux courants artistiques sur cette question, un renoncement à la spécificité et l'autonomie du reflet esthétique au nom du fantasme de la scientificité à la mode.





*Table des matières*

1. Continuité et discontinuité de la sphère esthétique, (œuvre, genre, art en général). .....	5
2. Le milieu homogène, l'homme total et l'homme dans sa plénitude. ....	38
3. Le milieu homogène et le pluralisme de la sphère esthétique.....	82