

Georg Lukács

*La spécificité de
la sphère esthétique.*

Troisième Chapitre :
Questions préliminaires de principe sur la
séparation de l'art de la vie quotidienne.

Traduction de Jean-Pierre Morbois

GEORG LUKÁCS : QUESTIONS PRÉLIMINAIRES DE PRINCIPE SUR LA SÉPARATION DE
L'ART DE LA VIE QUOTIDIENNE



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

Il occupe les pages 207 à 252 du tome I, 11^{ème} volume des *Georg Lukács Werke*, Luchterhand, Neuwied & Berlin, 1963, ainsi que les pages 191 à 234 du tome I de l'édition Aufbau-Verlag, Berlin und 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, c'est à celui-ci que l'on s'est référé pour en donner une traduction en français.

Troisième chapitre

Questions préliminaires de principe sur la séparation de l'art de la vie quotidienne.

Si nous nous tournons maintenant vers le reflet esthétique de la réalité, le principe le plus général de la différenciation est alors analogue à celui de la différenciation scientifique : les deux se séparent très lentement, de manière contradictoire et inégale, de la vie, de la pensée, du ressenti etc. du quotidien. Il faut une très longue évolution, jusqu'à ce que chacune se constitue en une sphère particulière de l'activité humaine, se rende autonome (dans le cadre évidemment de la division sociale du travail existante), jusqu'à ce que la particularité du mode de reflet spécifique concerné de la réalité objective se dégage, jusqu'à ce que ses lois en tant que telles deviennent conscientes, tout d'abord en pratique, puis ultérieurement aussi en théorie. Naturellement le processus inverse, à savoir le reflux dans le quotidien des expériences rassemblées dans le reflet devenu différencié, fait également partie de notre sujet. Nous avons pu cependant observer, lors de l'analyse du reflet scientifique, qu'un tel impact sur la vie quotidienne, est en général d'autant plus fort, extensivement comme intensivement, que la sphère spécialisée concernée a pu plus énergiquement constituer sa spécificité particulière.

En dépit de cette similitude très générale, les deux processus de différenciation montrent aussi de très grandes différences. Nous ne pourrions naturellement en éclaircir vraiment les raisons qu'au cours des recherches concrètes qui vont suivre sur la spécificité du reflet esthétique. Nous ne mentionnerons ici – par anticipation – qu'un seul point : la perfection précoce surprenante, grandiose même, qui apparaît parfois dans certaines activités artistiques à des étapes tout à fait primitives

(peintures rupestres dans le sud de la France, certaines ornements primitives etc.). Ces faits sont d'autant plus significatifs qu'ils se trouvent en rapport indissociable avec les tendances qui régissent essentiellement l'évolution, à savoir que l'activité artistique se constitue unitairement comme un tout bien plus tard que la science, qu'elle se détache avec bien plus de lenteur et d'hésitations que celle-ci du fonds général de la pratique quotidienne, magique (religieuse).

Cette différence a des causes matérielles très palpables. L'obtention de connaissances sur le monde extérieur environnant, le début de connaissance de ses corrélations, fait partie intégrante de la pratique quotidienne de manière telle que même les hommes les plus primitifs ne pouvaient pas faire autrement, sous peine de ruine, que de s'engager d'une manière ou d'une autre sur cette voie. Cette science à ses débuts a beau être encore profondément imbriquée dans le quotidien de l'ère magique, la conscience sur ce qu'ils font objectivement a beau se développer encore tellement lentement chez les hommes, le mouvement est cependant irrésistible, car il est profondément enraciné dans la protection et dans la reproduction de l'existence-même, toute simple. La nécessité sociale de l'art n'a pas de telles racines d'une évidence absolue. Ce qui est décisif, ce n'est pas que tout exercice de l'art présuppose un certain loisir, une liberté – aussi relative soit-elle – à l'égard des soucis quotidiens, de la nécessité de réagir immédiatement, au quotidien, face aux besoins élémentaires. Un tel loisir est également présupposé par les tout premiers débuts de la science, même s'ils sont bien loin d'être consciemment reconnus comme tels. Mais leur rapport plus étroit et plus évident aux exigences du jour exige ce loisir qui lui est nécessaire en un double sens. Premièrement, parce que la force impérative de ces postulats

quotidiens agit sur la communauté, et impose une division du travail, aussi primitive soit-elle (avec du temps libre pour réfléchir à de tels problèmes) ; deuxièmement parce que la connaissance qui apparaît de la sorte met en marche le début d'une domination sur l'environnement, les choses etc. et surtout sur l'homme lui-même. Cela fait naître une certaine technique du travail, et avec elle une certaine élévation de l'homme au travail lui-même au-dessus de son niveau précédent de maîtrise de ses propres capacités physiques et mentales.

Tout cela – un niveau, même s'il est encore bien modeste, de technique, et d'éducation des hommes qui l'appliquent – est également la condition préalable des tout premiers débuts de l'activité artistique, aussi inconsciente soit-elle au plan esthétique. Pensons à l'âge de pierre. La phase pendant laquelle on a trouvé et conservé des pierres appropriées implique déjà des avancées vers ce reflet de la réalité dont est plus tard issu la science. Car il faut déjà un certain degré d'abstraction, de généralisation des expériences du travail, un dépassement des impressions purement subjectives, peu ordonnées, pour pouvoir voir clairement le rapport entre la forme d'une pierre déterminée et son utilité pour certaines tâches. À ce niveau, une avancée vers l'art est pourtant encore impossible. Pour cela, il faut tout d'abord non seulement que la pierre soit polie et aiguisée en général, transformée en outil par la main de l'homme, mais aussi que la technique appliquée à cette occasion, parvenue enfin à un niveau relativement élevé, puisse permettre un développement tout à fait inconscient de motifs artistiques. Boas prouve très justement qu'une technique relativement développée de polissage ou d'aiguisage est nécessaire pour que la pierre prenne la bonne forme afin que sa surface polie ne soit plus un ensemble désordonné de parties, mais montre leur égalité,

leur parallélisme etc. ¹ Ceci n'implique au début encore aucune intention esthétique ; ce n'est rien de plus que la meilleure adaptation artisanale technique au but pratique immédiat du travail. Mais sans aller plus loin, il est clair qu'avant que l'œil humain soit en mesure de percevoir précisément les formes et les structures, avant que la main puisse imposer précisément à la pierre des parallèles et des intervalles réguliers, toutes les conditions préalables d'une ornementation, même très primitive, font obligatoirement défaut. Le niveau objectif de la technique est donc en même temps un niveau d'évolution de l'homme au travail. Engels donne sur les traits essentiels de cette évolution un tableau très expressif : « Avant que le premier caillou ait été façonné par la main de l'homme pour en faire un couteau, il a dû s'écouler des périodes au regard desquelles la période historique connue de nous apparaît insignifiante. Mais le pas décisif était accompli : *la main s'était libérée*, elle pouvait désormais acquérir de plus en plus d'habiletés nouvelles et la souplesse plus grande ainsi acquise se transmet par hérédité et augmenta de génération en génération. Ainsi la main n'est pas seulement l'organe du travail, *elle est aussi le Produit du travail.* » ² Engels démontre ensuite que l'éducation de la main a eu des répercussions importantes sur le reste de l'organisme. Il a déjà été question de la corrélation entre le travail, l'habileté qui y a été acquise, le niveau supérieur de vie communautaire qui en est issu avec le langage. Il faut encore mentionner ici qu'Engels souligne avec force le raffinement spécifiquement humain et la différenciation des sens. Il ne s'agit pas là en premier lieu d'un perfectionnement

¹ Franz **Boas** (1858-1942), anthropologue américain d'origine allemande, militant communiste. *L'Art Primitif*, (1927), présentation Marie Mauzé, Trad. C. Fraixe et M. Benguigui, Paris, Adam Biro, 2003, p. 49-51.

² Friedrich Engels, *Dialectique de la Nature*, Éditions Sociales, 1961, p. 173.

physiologique. Bien au contraire. À cet égard, de nombreux animaux surpassent largement l'être humain, Ce qui est important en effet, c'est que la capacité de perception des choses s'est qualitativement modifiée, élargie, raffinée, par les expériences du travail. Nous avons déjà dans d'autres contextes mentionné cette question. Là aussi, Engels souligne les interactions de cette évolution avec le travail, avec le langage, avec les capacités d'abstraction et de raisonnement etc.

Une autre précision concrète de ce processus de différenciation des sens qui se produit ici se trouve surtout dans l'anthropologie de Gehlen, dont l'analyse juste de certains faits et rapports est pour nous d'autant plus précieuse que ses présupposés et conclusions sont souvent diamétralement opposés aux nôtres. Mais comme ce qui nous importe ici, c'est exclusivement la constatation d'une tendance concrète d'évolution, nous éviterons toute polémique et toute critique détaillées. De la terminologie de Gehlen, le lecteur pourra déjà retenir où se trouvent, tant dans les principes que dans le détail, les oppositions entre une anthropologie idéaliste moderne et une anthropologie matérialiste dialectique. Gehlen parle de la division du travail des sens, qui apparaît progressivement, et il est pour nous indifférent qu'il observe ce processus dans le cours du développement de l'enfant, tandis que selon notre opinion, le processus essentiel c'est déroulé dans l'enfance de l'humanité ; nous avons en effet considéré – après Hegel et Engels – le « développement de la conscience individuelle à travers ses différentes phases,... comme une reproduction en raccourci des phases historiques parcourues par la conscience humaine... »³ Gehlen dit donc : « Le résultat de ces processus

³ Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, I, Paris, Éditions Sociales, 1946, p. 9.

dans lesquels les mouvements de toute sorte, particulièrement des mains, collaborent avec tous les sens, particulièrement avec l'œil, est que le monde environnant va être "travaillé en profondeur", et précisément dans le sens de la disponibilité et de l'épuisement : les choses vont être manipulées à leur tour, et mises à part, au cours de ces procédés, et insensiblement enrichies par un symbolisme de haut niveau, de sorte que finalement seul l'œil, un sens qui ne demande pas d'effort, les survole et *voit* en elles les valeurs d'usage et d'utilité, qu'il lui fallait auparavant expérimenter péniblement par lui-même. »⁴

Sans émettre ici la moindre critique de la conception et la terminologie idéaliste, il faut seulement remarquer que derrière ce que Gehlen entend par symbolisme se cache un problème essentiel de l'apparition de la capacité de vision spécifiquement humaine, et de son prolongement dans l'art plastique. Il faut de plus encore remarquer que le concept et le mot de « symbolisme » n'est pas du tout un « ajout » du sujet au phénomène objectif des objets, mais qu'il est un prolongement, un perfectionnement, un raffinement de leur reflet. S'il est par exemple question de ce que la vue humaine bien éduquée peut visuellement évaluer le poids, la structure matérielle etc. sans devoir recourir au sens du toucher, la raison en est que les signes distinctifs visuels de ces propriétés ne sont certes pas immédiatement évidents, et ne sont de ce fait pas perceptibles par l'œil au stade primitif, et c'est pourquoi ils doivent généralement être d'abord appréhendés par le toucher. Mais ce sont pourtant objectivement des parties intégrantes d'une possibilité d'appréhender visuellement les objets. De telles découvertes que le procès de travail, que la division du travail des sens qui en découle, réalisent, sont exprimées par l'idéalisme par le terme « symbolisme », rétrécissant par là le domaine du reflet visuel,

⁴ Gehlen, *Der Mensch*, Bonn, Athenäum-Verlag, 1950, p. 43.

base objective de cette division du travail. Les possibilités de conquête dans le domaine plus étroit de l'esthétique vont naturellement beaucoup plus loin encore. Nous verrons plus tard lorsque nous traiterons des théories influentes, comme celle de Konrad Fiedler,⁵ que l'idéalisme philosophique rétrécit le domaine de la perception par les sens afin de pouvoir créer de l'espace pour ses constructions subjectivistes. Le plus important dans les exposés de Gehlen, c'est qu'il souligne énergiquement la division du travail entre le sens de la vue et le sens du toucher dans le travail. La valeur d'une telle analyse réside aussi bien dans le principe que dans le détail. Dans le principe parce que l'écart entre les hommes au travail et qui continuent de développer les expériences du travail et les animaux les plus évolués s'y exprime clairement, et précisément dans cette division du travail et coopération entre les sens. Gehlen fournit à ce sujet de bonnes descriptions, qui doivent avant tout être complétées en ce que la différence [entre l'homme et l'animal] n'apparaît pas comme un abîme métaphysique, donné de toute éternité, et que le rapport entre l'essence anthropologique de l'homme et l'animal qui lui est confronté n'apparaît pas non plus comme produit du travail, c'est-à-dire que les résultats du travail – de l'hominisation de l'homme – ne sont pas présentés comme les résultats de ce processus, mais comme ses conditions préalables.

À l'intérieur de ces limites que nous venons de montrer, Gehlen donne donc des observations et des descriptions excellentes et extrêmement fécondes sur le caractère de la capacité de vision humaine. Nous reviendrons plus tard sur leur importance pour l'art. Contentons-nous maintenant de citer un passage essentiel, pour bien éclairer la division du

⁵ Konrad Fiedler (1841-1895), théoricien allemand de l'art, auteur notamment de *Sur l'origine de l'activité artistique*, trad. Danièle Cohn, Paris, Rue d'Ulm, 2008

travail des sens par le travail, la reprise par l'œil des fonctions du toucher. Gehlen écrit : « Nous avons ainsi l'habitude pour une part de négliger complètement les éclats lumineux et les ombres ainsi que les ornements d'un objet, une tasse par exemple, et pour une part, l'œil les prend comme indications pour percevoir l'espace et la forme, de sorte que les côtés opposés et les portions de l'espace qui ne sont pas orientés vers nous vont être indirectement "appréhendés". De même, les recouvrements vont être exploités. En revanche, la structure matérielle ("la porcelaine fine") et le poids vont être totalement vus, mais sous un mode autre et pour ainsi dire plus d'"adjectif attribut" que le caractère de "récipient" qui vient au premier plan, c'est-à-dire le creux et la rondeur, ainsi encore que d'une autre manière certaines données optiques, comme par exemple l'anse ou la maniabilité de la forme globale, suggérant les mouvements de son utilisation. Mais toutes ces données, l'œil les saisit en *un seul* regard. Il faut immédiatement ajouter que notre œil est extrêmement indifférent à l'ensemble de ce que les sens peuvent inventorier, à savoir à tout ce qui peut être ressenti en arrière-plan, mais qu'il est revanche extrêmement sensible aux allusions hautement complexes. »⁶ Gehlen voit aussi très bien le rôle de l'habitude dans ce processus, mais certes là non plus sans prendre le travail en considération (ni à une étape ultérieure celui de l'art.)

Là-aussi, nous avons largement anticipé l'évolution réelle, et nous devons poursuivre cette anticipation des résultats finaux aux fins d'éclairer les stades initiaux – inconnus et sans doute jamais réellement connaissables – de la différenciation, de la séparation progressive du reflet artistique de celui de la vie quotidienne, son autonomisation non seulement par rapport à

⁶ Gehlen, *Der Mensch*, op. cit., p. 67.

celle-ci, mais aussi par rapport à la science (et de l'autre côté de celui de la magie et de la religion). Il s'agit à nouveau de la méthode marxiste selon laquelle « l'anatomie de l'homme est une clef pour l'anatomie du singe », ⁷ les stades initiaux en soi inconnaissables, et impossibles à étudier scientifiquement doivent être reconstruits dans leur qualité, leur orientation, leur tendance, etc. au travers des conséquences que l'on peut connaître, à l'aide des impulsions qu'ils ont suscitées, rendues visibles seulement à des stades plus développés, si nous suivons l'évolution jusqu'à son point final atteint jusqu'ici, en prenant en compte les étapes intermédiaires qui se trouvent devant nous, en prenant la direction inverse, et en tirant du mode de différenciation des déductions sur l'état primitif indifférencié, sur sa dissolution, sur les germes du futur qu'il recèle.

Le processus de différenciation du reflet artistique que l'on peut suivre ainsi – de manière très problématique – présente des difficultés tout à fait particulières, en comparaison de celui de la science. Cela réside avant tout dans la prise de conscience beaucoup plus tardive. Nous avons déjà pu voir dans l'évolution grecque que la forme consciente du comportement scientifique qui prend le plus la nature d'une conception du monde, celle de la philosophie, joue directement un rôle pionnier à l'égard des sciences particulières proprement dites. Il faut naturellement un certain degré de développement des forces productives et avec elles de la technique des sciences particulières pour que puisse se produire en général une telle réflexion et prise de conscience. Mais une fois qu'il est là, alors cela dépasse largement, surtout en Grèce, comme généralisation des expériences, le niveau des techniques et des sciences particulières qu'il était

⁷ K. Marx, *Manuscrits de 1857-1858, dits « Grundrisse »*, éd. J.-P. Lefebvre, Paris, *Les Éditions Sociales*, 2011, p. 62.

possible d'atteindre dans le cadre des rapports de production d'autrefois. Oui, même dans le période d'essor pendant et après la Renaissance, cette fonction de la philosophie ne cesse pas. Sur le rôle de la philosophie concernant le développement des sciences de la nature, Engels dit la chose suivante : « C'est un grand honneur pour la philosophie de ce temps qu'elle ne se soit pas laissé induire en erreur par l'état limité des connaissances qu'on avait alors sur la nature et qu'elle ait persisté, – de Spinoza jusqu'aux grands matérialistes français, – à expliquer le monde lui-même en laissant à la science de la nature de l'avenir le soin de donner les justifications de détail. »⁸ Un tel rôle, la philosophie de l'art, l'esthétique, n'a jamais pu le jouer pour la réflexion de l'art sur lui-même. Elle ne s'est jamais manifestée, même chez des figures aussi importantes qu'Aristote, que *post festum*,⁹ et ses résultats les plus importants ont été, justement chez Aristote, de constater conceptuellement un degré déjà atteint du développement de l'art. Ce n'est pas par hasard. Car bien que le processus de détachement du reflet scientifique par rapport à celui du quotidien (et de celui de la magie et de la religion) se déroule peu à peu et de manière contradictoire, l'abîme entre eux est pourtant suffisamment évident pour devenir – dans des conditions sociales favorables – capable de manière rapide et essentiellement juste d'une généralisation philosophique. La spécificité du reflet artistique se détache cependant – à première vue – bien moins radicalement de cette base commune, elle produit des phénomènes de transition de longue durée, et elle peut encore, à un degré élevé de développement, conserver une liaison très étroite avec le quotidien, la magie et la religion, se fondre en apparence extérieure, immédiate, totalement à eux.

⁸ Friedrich Engels, *Dialectique de la Nature*, op. cit., p. 34.

⁹ *Post festum* : littéralement, *après la fête*. Après coup, trop tard.

Il est à nouveau instructif d'étudier cette configuration à une étape plus avancée de développement. Pensons à l'évolution grecque. Nous voyons d'un côté que la littérature et l'art (en comparaison à l'orient) peuvent se développer de manière relativement autonome à l'abri des prescriptions théocratiques. Mais c'est justement par là que l'on peut voir combien se produit tardivement le détachement de l'art à l'égard de la religion, sa mise en place sur ses propres bases. Si l'on veut la fixer à une date reculée, on peut remonter à Sophocle,¹⁰ mais une véritable conscience de la séparation n'existe que chez Euripide.¹¹ Nous avons déjà dans d'autres contextes mentionné que c'est là la base intellectuelle de l'attitude de rejet critique de la philosophie primitive cherchant à se libérer et à libérer la science de l'art et des artistes (Héraclite,¹² etc.) Ces philosophes voient dans le principe esthétique – non sans raison – un principe anthropomorphisant, et comme ils considèrent l'anthropomorphisme de la religion, du mythe etc. comme leur ennemi idéologique principal, l'esthétique se trouve dans ce contexte – tout à fait à tort – étiquetée comme alliée, comme instrument de la superstition anthropomorphisante. La difficulté d'une autonomisation résolue comme celle-là, telle qu'elle a été conquise pour la philosophie et la science, réside justement en ce que le principe esthétique – dont il sera question très en détail dans la suite – a dans les faits un caractère anthropomorphisant. Si cela n'a déjà pas été facile, il aura fallu un processus englobant plusieurs millénaires, pour séparer le principe désanthropomorphisant du reflet scientifique de la réalité de tout anthropomorphisme, quels efforts a dû coûter la

¹⁰ Sophocle [Σοφοκλῆς] (-495, -406) dramaturge grec.

¹¹ Euripide [Εὐριπίδης] (-480, -406), dramaturge grec.

¹² Héraclite [Ἡράκλειτος ὁ Ἐφέσιος] (vers -544, vers -480), philosophe présocratique grec.

compréhension de ce que le principe esthétique était certes, dans sa nature, anthropomorphisant, mais qu'il représente une particularité de ce principe telle qu'elle se distingue radicalement – matériellement et méthodologiquement, intrinsèquement et formellement – tant du reflet de la vie quotidienne que de celui de la magie ou de la religion ?

Qu'on nous permette ici simplement une remarque pour éclaircir les concepts. Comme nous l'avons déjà souligné à maintes reprises, pour nous, l'opposition du principe désanthropomorphisant et du principe anthropomorphisant joue un rôle essentiel. L'essence du premier est déjà définie sans ambiguïté ; nous avons également parlé de la dialectique des questions de conception du monde qui lui sont liées. Dans le cas de l'anthropomorphisation, les équivoques sont beaucoup plus possibles. Il y a par exemple des chercheurs qui ne reconnaissent une anthropomorphisation que là où l'homme projette expressément et directement dans le cosmos ses propres formes et qualités. Ainsi, sur cette question, dans une époque récente, Gehlen dit la chose suivante : « La magie est fondamentalement caractérisée par un égoïsme de groupe et même par un égocentrisme, et elle n'a pour sa technique en aucune façon besoin d'êtres anthropomorphes humanisés. Les signes prémonitoires ne sont presque jamais humains, on utilise volontiers pour la magie des esprits animaux, on recherche la pluie, les nuages, le gibier, les emblèmes des chamanes sont l'oiseau, le cheval, l'arbre de vie etc. Ce n'est qu'au stade du polythéisme que cela change, et dès que les dieux prennent forme humaine, ils deviennent alors seulement vraiment des dieux, c'est-à-dire qu'il est certain que ce sont *eux* qui gouvernent... Le dieu anthropomorphe est justement celui qui n'agit plus de façon anthropocentrique... »¹³ Gehlen

¹³ Arnold **Gehlen**. *Urmensch und Spätkultur* [Homme primitif et culture tardive] ; 1956, Bonn, p. 274.

intervertit l'objet de l'anthropomorphisation et sa méthode. (Nous ne pouvons pas aborder ici les raisons de cette interversion, qui découle de toute sa philosophie de l'histoire.) Il est indubitable que les religions déistes, et tout particulièrement le monothéisme, représentent des formes, supérieures de l'anthropomorphisme plus évoluées que la magie. Si le monde est régi par Dieu ou par des dieux, alors l'influence imaginaire directe de la magie sur le cours du monde s'en trouve sans nul doute restreinte, et le fonctionnement de celui-ci indépendamment de l'homme établi dans la conception du monde. Mais la « conception du monde » de la magie en est-elle pour autant vraiment dépassée ? Gehlen lui-même est contraint, à la suite d'Eduard Meyer et de Jacob Burckhardt, ¹⁴ d'admettre le contraire : « Partout, l'approfondissement éthique va main dans la main avec une régression dans les formes les plus primitives de la religion, qui paraissaient déjà totalement surmontées. » ¹⁵ Cette conservation d'éléments importants de la magie dans les religions n'est pas un hasard. Cela ne vaut pas seulement pour le polythéisme antique et oriental, mais aussi pour les religions monothéistes ; c'est seulement avec le calvinisme qu'il y a eu une tentative sérieuse de liquider radicalement les reliquats de la magie. Ainsi les « régressions » constatées par Meyer et Burckhardt ne le sont que de manière quantitative ; plus tôt aussi, de nouveaux reliquats de la magie survivaient le plus souvent dans une harmonie pacifique avec les nouvelles représentations théistes. On voit donc que Gehlen non seulement surestime l'opposition de la magie et de la religion, mais y importe aussi, précisément en ce qui concerne le principe anthropomorphisant, une opposition qui n'existe pas.

¹⁴ Eduard Meyer (1855-1930) historien, égyptologue et assyriologue allemand. Jacob Burckhardt (1818-1897), historien suisse de l'art et de la culture.

¹⁵ Arnold Gehlen, op. cit., p. 274.

Admettons que les objets de la magie se focalisent sur des phénomènes naturels (animaux, forces etc.) – d'où la magie tire-t-elle sa conception de leur essence ? Indubitablement des expériences de l'homme sur lui-même, sur ses relations à la nature environnante. Que celles-ci soient moins ouvertement « personnifiées » que celles des religions ultérieures résulte simplement de ce que la personnalité humaine était encore bien moins développée, bien moins consciente d'elle-même. Si par exemple la figure du démiurge n'apparaît que plus tard, cela vient simplement de ce qu'à l'époque de la simple cueillette, de la prédominance de la chasse, de la pêche etc. dans l'auto-entretien de l'homme, on conférait nécessairement en idée aux « puissances impersonnelles » un bien plus grand rôle qu'aux stades ultérieurs, dans lesquels une bien plus grande part revenait au travail. Cela ne change pourtant que les objets qui vont être projetés dans le monde extérieur comme causes, leurs caractéristiques, leur nature etc., mais pas l'acte de projection des expériences intimes de l'homme dans la réalité objective. L'anthropomorphisation et la désanthropomorphisation se scindent justement là : est-ce que l'on part de la réalité objective, dont les contenus, catégories etc. existant en soi accèdent à la conscience, ou est-ce qu'a lieu une projection de l'intérieur vers l'extérieur, de l'homme dans la nature. De ce point de vue, le culte des animaux ou des forces de la nature est tout aussi anthropomorphisant que la création de dieux semblables à l'homme.

Cette question de l'anthropomorphisation, compte tenu de son importance, va jouer, dans nos considérations ultérieures, un rôle crucial. Nous n'en parlerons ici par anticipation, d'une manière forcément encore très abstraite, que pour pouvoir montrer ainsi, dans ses grandes lignes, certaines propriétés de ce processus de séparation. Premièrement, la difficulté et la complexité du processus objectif de séparation, à savoir

comment – sans se préoccuper de quelle prise de conscience il s'accompagne – naît dans la pratique artistique une objectivité artistique spécifique qui, bien qu'elle soit également anthropomorphisante, se différencie dans sa nature qualitativement des formes d'objectivité du quotidien, de la magie, et de la religion. Deuxièmement, ce que nous avons avancé plus haut du caractère *post festum* de la prise de conscience de ce mode de reflet se trouve par là un peu mieux confirmé dès ce niveau abstrait de nos considérations. On commence à comprendre que le principe général de la pratique à ses débuts, à savoir « ils ne le savent pas, mais ils le font »¹⁶ se manifeste ici à des degrés particulièrement élevés. Le type spécifique d'objectivité esthétique, le comportement spécifiquement esthétique à son égard, s'est déjà constitué pratiquement depuis longtemps avant qu'on puisse remarquer dans la pensée une avancée quelque peu sérieuse pour séparer radicalement l'une de l'autre dans les concepts, de manière théoriquement fondée, les différentes formes de reflet anthropomorphisant de la réalité, comme cela s'est produit pour les contradictions de la désanthropomorphisation en philosophie. Il a fallu en effet – à quelques exceptions près auxquelles appartient assurément Aristote – une évolution qui aura duré un millénaire pour écarter des critères des « vérités » esthétiques les éléments des vérités scientifiques, pour ne pas apprécier la « vérité » du reflet esthétique – positivement ou négativement – selon les normes des vérités scientifiques.

La difficulté s'accroît encore du fait que les premières formes d'expression du reflet scientifique et philosophique de la réalité apparaissent également fortement mélangées à des éléments esthétiques. Ceux-ci proviennent sans nul doute

¹⁶ Karl Marx, *Le Capital*, Éditions Sociales, 1962, livre 1, tome 1, page 86.

directement de la période magique, dans laquelle les tendances qui se différencieront plus tard se présentent encore indissociablement imbriquées entre elles. Pensons à la poésie orientale antique, dans laquelle cette tendance – inorganique dans sa nature matérielle – s’est conservée encore très longtemps. Mais même en Grèce, où la séparation des contenus, et même l’objectivité s’est constituée relativement tôt, on trouve une masse de productions scientifiques ou philosophiques qui ont été écrites en langage poétique, parfois avec une intuition poétique ; il en est ainsi des poèmes philosophiques chez les présocratiques, ainsi des premiers dialogues de Platon. Indubitablement, il en résulte une double évolution, une différenciation très lente et inégale : d’un côté le poème philosophique comme genre particulier au sein de la poésie lyrique (Schiller), de l’autre la disparition de l’expression poétique dans la science et la philosophie. Pourtant, même des œuvres aussi puissantes que *De natura rerum*, de Lucrèce ¹⁷ n’ont pas encore clairement réalisé la différenciation, et même chez Dante, on trouve encore des traces du passage l’un dans l’autre de reflets scientifique et poétique.

Cette non-séparation originelle se conserve encore opiniâtement dans de nombreuses manifestations des sciences sociales et de la vie publique. Il suffit, pour cette dernière, de mentionner la rhétorique antique. Les anciens l’ont indubitablement considérée comme un art. Ce n’est pas ici le lieu de discuter en détail toutes les contradictions qui en résultent. Il suffit probablement de mentionner que d’un côté, la rhétorique prend par cette conception fondamentale un caractère formaliste qui dégénère parfois en maniérisme ; car il y manque obligatoirement un traitement formel qui part du

¹⁷ Lucrèce [Titus Lucretius Carus], poète philosophe latin du 1^{er} siècle av. J.-C. (-98, -55), auteur d'un seul ouvrage, le *De rerum natura*.

contenu, qui est objectivement présent dans la poésie, même s'il n'est pas toujours reconnu consciemment, qui assure la détermination des problèmes concrets de forme par la détermination du contenu concret conforme au genre. D'un autre côté, la conception « esthétique » purement formaliste qui apparaît de la sorte conduit obligatoirement à ce que ses éléments d'argumentation « scientifique » prennent un caractère sophistique, puisqu'ils sont considérés unilatéralement du point de vue de leur impact immédiat (émotionnel), puisque son contenu de vérité proprement dit, sa coïncidence précise avec les faits est repoussé au second plan, voire même disparaît parfois totalement.

Sur cette question, il n'est pas difficile de voir que dans ce domaine, une différenciation théorique précise n'a pas encore été totalement réalisée jusqu'à ce jour. Cela représente une difficulté pour toute esthétique qui veut délimiter très nettement son domaine, sans aucun point de passage, – et donc métaphysiquement – par rapport aux phénomènes de la vie situés en dehors de sa sphère. En revanche, dans notre conception, jusqu'ici exprimée encore de façon très abstraite, mais qu'il nous faudra préciser concrètement, conception qui accepte le va et vient constant des interactions entre le quotidien et l'art, dans laquelle les problèmes de la vie sont mués en des formes esthétiques spécifiques et résolus artistiquement conformément à celles-ci, et dans laquelle les acquis de la conquête esthétique de la réalité affluent constamment dans la vie quotidienne et l'enrichissent objectivement comme subjectivement, ces contradictions se résolvent aisément. Il devient ainsi clair que les plaidoiries, de même que le journalisme, le reportage etc. constituent des parties intégrantes importantes de la vie quotidienne pratique. Leur appartenance à la vie quotidienne, leur incapacité à se consolider, à se cristalliser dans les lois d'un genre esthétique,

même si elles sont constamment changeantes, repose sur le fait que la cohérence immédiate entre théorie et pratique est ici l'objectif décisif pour la construction de l'ensemble et pour la figuration des détails. Un discours doit avant tout atteindre un but particulier, déterminé, concret : amener les auditeurs à ce que X soit condamné ou relaxé, à ce que le projet de loi Y soit adopté ou rejeté etc. Cela est en opposition, aussi bien à la jurisprudence scientifique, qui examine ces règles générales auquel un tel cas particulier doit être soumis, ainsi qu'au drame ou au roman qui, dans la figuration d'un cas particulier, sont enclins à faire ressortir artistiquement dans les personnages et les situations le typique qui y est inclus. Cet abîme qui sépare doublement ne peut être surmonté par une application de moyens ni artistiques, ni scientifiques. Le principe ordonnateur déterminant pour l'essence de l'ensemble reste l'objectif : la mobilisation directe des moyens les plus divers, les plus hétérogènes entre eux, pour un but pratique, immédiat.

Depuis toujours, le fait que l'art ait pour but un impact immédiat a entraîné des confusions sur cette question. Nous pouvons pourtant facilement voir que le sens de l'immédiateté est extrêmement différent dans les deux cas. En rhétorique, le but suprême est d'obtenir quelque chose d'immédiatement pratique ; peu importe si les moyens en appellent toujours directement à l'immédiateté. En art en revanche, l'accent est justement mis sur l'impact immédiat visé par les moyens de figuration ; leur traduction en quelque chose de pratique – l'effet éducatif de l'art, dont nous parlerons en détail ultérieurement – est en revanche quelque chose faisant l'objet de médiations très complexes et inégales. Ces délimitations n'excluent naturellement pas du tout les cas intermédiaires. D'un côté, dans un discours, dans un article journalistique, il se peut que la méthode scientifique, la matière qu'il

appréhende et articule scientifiquement, soit à ce point prépondérante, si foudroyante et pionnière au sens scientifique, que la prestation soit scientifique et que sa forme rhétorique ou journalistique apparaissent comme quelque chose d'accessoire et de secondaire. D'un autre côté, une œuvre rhétorique, un écrit journalistique, peut travailler l'aspect typique du cas traité avec une force telle que – rendue par cette occasion largement indépendante – elle déclenche un effet artistique. Mais il est clair qu'il s'agit là de cas limites dans lesquels, – et c'est là l'essentiel – l'échelle de valeur est empruntée à la méthodologie de la science ou de l'esthétique ; ces résultats sont atteints par un franchissement des limites normales de la rhétorique, mais pas par le respect de leur règles. Ils ne suppriment donc pas l'opposition en question, ils indiquent seulement – justement en tant que cas limites –, à nouveau, le fait fondamental que nous avons souligné, à savoir qu'entre le quotidien et la science comme avec l'art, prévaut sans cesse une interaction réciproque.

C'est avec une lenteur analogue qu'a lieu la constitution du mode proprement scientifique du reflet dans l'écriture de l'histoire. Pendant toute l'antiquité, les frontières par rapport à une figuration esthétique restent extrêmement fluctuantes, et il se manifeste même sans cesse une certaine prévalence de l'esthétique. L'articulation et la narration romancée et anecdotique qui prédominaient au début (par exemple chez Hérodote)¹⁸ s'estompe certes de plus en plus, mais l'effet d'éléments pseudo-rhétoriques et esthétiques reste – comme nous l'avons vu – extrêmement importants. La constitution résolue de l'histoire en science ne se produit que plus tard, dans les Temps Modernes. Elle repose sur le fait que la tendance renforcée au reflet scientifique de la réalité est de

¹⁸ Hérodote [Ἡρόδοτος] (-480, vers -425), historien et géographe grec.

plus en plus énergiquement orientée vers une reproduction fidèle des faits de l'histoire telle qu'elle se déroule dans ses grandes lignes, mais aussi vers sa compréhension dans sa consistance historique, telle qu'elle doit être, sans interférence de la subjectivité de l'historien considéré.¹⁹ Comme on peut le voir aisément, s'exprime là-dedans la victoire du principe de désanthropomorphisation dans le reflet de la réalité : à savoir l'effort de restituer les faits de la réalité, autant que possible tels qu'ils sont objectivement en soi, en déconnectant le plus possible la subjectivité humaine dans la recherche, le choix et l'ordonnancement des faits. Cette tendance repose sur l'idée qui se renforce selon laquelle c'est précisément derrière le changement qualitatif des faits de la vie, de la relation des hommes entre eux, des conditions de leur action, de leur psychologie, de leur morale, sont à l'œuvre des forces objectives, susceptibles d'être découvertes et expliquées scientifiquement, à savoir la structure de la formation sociale considérée, ses bouleversements et leurs causes. La consistance qualitative de ces faits n'apparaît donc plus comme simple donnée immédiate, comme existence abstraite, mais comme point nodal, comme interaction de lois objectives. Ces deux éléments, l'historiographie antique les a peu reconnus et en a de ce fait à peine tenu compte. C'est pourquoi les éléments artistiques jouent un si grand rôle dans la représentation de la consistance des faits et des événements. La liberté artistique dans l'« imagination » des discours de personnalités historiques n'est qu'un symptôme flagrant de cette situation. La comparaison que fait Aristote en ce qui concerne la généralisation entre littérature et histoire en

¹⁹ Des avancées dans cette direction sont naturellement présentes aussi dans l'antiquité ; Thucydide,* surtout, anticipe largement, dans son histoire de la guerre du Péloponnèse l'évolution ultérieure. (G. L.)

* [Θουκυδίδης] (vers -465, vers -397), homme politique et historien athénien.

faveur de cette dernière illustre l'étape antique de la différenciation. Nous n'aborderons pas ici les problèmes de la relation entre philosophie de l'histoire et histoire, qui jouent un grand rôle comme transition, car elles forment pour l'essentiel un problème au sein du domaine du reflet scientifique de la réalité. L'écriture de l'histoire ne se constitue en science conséquente que quand, comme mentionné plus haut, les faits ne sont pas seulement respectés comme tels – et non plus esthétiquement typisés ou stylisés – mais reflétés et représentés comme des phénomènes, des points nodaux, des relations réciproques etc. des lois de l'évolution historique. Le fait que l'expression littéraire de tels rapports recoure souvent aussi à des moyens artistiques confirme sous un angle nouveau le principe des interactions réciproques que nous avons déjà souligné. (Dans le deuxième volume, lors du traitement de l'œuvre d'art et des types de comportement artistique, nous parlerons en détail du rôle d'éléments scientifiques en art.)

Mais ces interactions ne suppriment pas le détachement réciproque, structurellement décisif, des sphères entre elles. La science historique peut tout autant rester purement scientifique (c'est-à-dire désanthropomorphisante) malgré une large utilisation dans l'exposé littéraire de moyens d'expression esthétique, que l'art en tant que tel ne doit en rien être perturbé dans la pureté de ses effets si son appropriation de sa matière vivante s'appuie aussi sur la méthode et les résultats des sciences. La première possibilité, nous pouvons la voir dans les œuvres historiques, mais aussi économiques de Karl Marx, qui dans la théorie méthodologique a fait le maximum pour fonder et imposer pratiquement le principe objectif de la désanthropomorphisation dans les sciences sociales. Pour la deuxième possibilité, l'œuvre tardive de Thomas Mann fournit un

exemple caractéristique. Il nous fallait aborder ici, tout au moins allusivement, la complexité de cette situation afin que la difficulté de la séparation de la sphère esthétique du quotidien, de la religion, ainsi que de la science apparaisse clairement.

Nous avons essayé, non sans un dessein précis, d'éclairer par des exemples d'expression verbale à un niveau relativement développé les considérations sur ces relations réciproques et zones intermédiaires. La difficulté de la séparation conceptuelle des différentes sphères apparaît certes très grande, là-aussi, mais pourtant, la conscience accrue, tout particulièrement sur la science et la pratique guidée par la science, rend possible de les démêler. C'est justement cette constatation qui indique très nettement la difficulté de cette tâche aux stades primitifs de l'évolution. Évidemment, les idées de principe auxquelles nous sommes parvenus doivent nous conduire, avant tout, à percevoir objectivement la séparation effectuée de facto, même là où la conscience de la différence fait encore totalement défaut. Il faut en l'occurrence, au moins par une remarque, nous reporter à des indications antérieures : à savoir qu'il est largement plus facile de réaliser, tout au moins intellectuellement la séparation, en dépit de tous les mélanges, des principes scientifiques et artistiques produits par la vie sociale, que dans le cas de l'imbrication de l'art et de la magie ou de la religion. Car dans le premier cas, comme on l'a déjà montré, les modes désanthropomorphisants et anthropomorphisants du reflet de la réalité se font face, tandis que dans le deuxième cas, il s'agit de variétés de l'anthropomorphisation, qui certes sont opposées les unes aux autres dans leur principe ultime, mais qui restent cependant dans la pratique mêlées les unes aux autres pendant des millénaires, et dont la séparation progressive n'est qu'un processus lent, contradictoire, inégal,

mais aussi un processus qui, pour ce qui est de l'art, ne se déroule pas sans problèmes, ni sans crises internes.

Avant que nous ne passions de ces remarques introductives à l'analyse philosophique du processus de séparation de l'art de la pratique humaine originelle, indifférenciée, il faut encore faire une remarque préliminaire de principe. Comme nous l'avons déjà souligné, nous n'avons pris pour exemples que des formes d'expression verbales, sachant bien que nous n'avions pas, loin de là, circonscrit de la sorte l'ensemble du domaine de l'esthétique. Mais sur ce terrain artificiellement restreint, on peut déjà voir quel obstacle représente pour la compréhension philosophique de l'essence et de la naissance de l'art le principe constant de la plupart des esthétiques : l'essence de l'esthétique serait à concevoir comme originelle, et d'emblée unitaire ; à plus forte raison si nous pensons en l'occurrence à l'ornementation et aux arts plastiques, à la musique et à l'architecture.

Il ne faut absolument pas, en exprimant une telle idée, nier l'unité de principe, ultime, de la sphère esthétique. Bien au contraire. Le résultat final de nos considérations vise précisément à bien fonder cette unité de principe, plus sûrement que par une acceptation *a priori* supra-historique d'une capacité esthétique « originelle » de l'homme. Naturellement, cette acceptation prédomine obligatoirement dans toutes les conceptions idéalistes de l'esthétique. Tout idéalisme part de manière nécessaire et acritique de l'état de conscience contemporain de l'homme, considère celui-ci comme « éternel », et même s'il concède sa naissance effective, historique, l'évolution construite de la sorte n'est qu'apparente. D'un côté, elle est purement extérieure : le processus historique, dans le meilleur cas, est là pour « réaliser » empiriquement ce qui avait déjà été constaté *a priori* dans l'analyse de la conscience ; il est superficiel et

fortuit par rapport à la déduction *a priori*. Comme l'idéalisme subjectif – quelle que puisse être sa terminologie – part de l'opposition de l'être et de la valeur, comme il conçoit celle-ci comme intangible et indépendante de l'évolution historique réelle, aucune interaction entre les deux ne peut avoir lieu dans le sens de la constitution et de la modification de la valeur. D'un autre côté, l'idéalisme objectif lui-aussi – même si, comme chez Hegel, il place le devenir historique, l'hominisation de l'homme au cœur de sa méthodologie – part obligatoirement dans l'examen de la science et de l'art du concept achevé d'homme (au sens d'aujourd'hui, ou tout au moins au sens de l'homme déjà advenu socialement et historiquement. Chez Hegel, la prétendue période symbolique est certes postulée comme étant le prologue du développement proprement dit de l'art. Mais là aussi, toutes les catégories de l'art ultérieur achevé sont déjà implicitement supposées comme présentes, le développement consiste seulement en leur explicitation, il est donc – selon justement le concept dialectique général hégélien de développement – un mouvement purement apparent, qui ne peut rien produire d'essentiellement, de qualitativement nouveau. Et le matérialisme mécanique travaille avec un concept supra-historique tel qu'en lui, des problèmes de genèse ne peuvent pas du tout émerger. Quand, comme chez Darwin, les catégories achevées de la sphère esthétique sont déjà présentes chez les animaux les plus évolués et deviennent donc pour l'homme un héritage de son passé pré-humain, cela ne change rien à cette situation. Comme nous l'avons vu, ce dogme est si fortement ancré dans la pensée esthétique jusqu'à ce jour que bien que, comme nous allons le voir tout de suite, le marxisme effectue justement la rupture avec lui, même un Franz Mehring voit comme « première exigence d'une esthétique scientifique » de « prouver que l'art est une

capacité propre et originelle de l'humanité. »²⁰ Ce n'est certainement pas un hasard si Mehring en l'occurrence se réfère à Kant.

La cause de telles conceptions a longtemps résidé dans la méconnaissance de l'hominisation de l'homme et en rapport avec cela dans la stylisation de l'époque primitive, des débuts de l'évolution de l'humanité en un « âge d'or ». Ce n'est pas ici le lieu de traiter les diverses bases sociales de ces conceptions – différentes entre elles, et même opposées. Pour nous, il est surtout important de jeter un œil sur ces conceptions qui très souvent sont nées de l'opposition au caractère hostile à l'art des sociétés capitalistes, et qui de ce fait ont projeté dans les débuts de l'humanité un « âge d'or » esthétique originel. C'est pourquoi la civilisation née de sa dissolution a pour son propre monde contemporain la tâche de matérialiser consciemment les principes qui autrefois étaient éclos spontanément et inconsciemment. Il suffit comme illustration de nous référer à l'aphorisme devenu célèbre de *Ästhetica in nuce* de Hamann : « La poésie est la langue maternelle du genre humaine ; de même que l'horticulture est plus vieille que l'agriculture ; la peinture que l'écriture ; le chant que la déclamation ; les paraboles que les raisonnements ; le troc que le commerce ; nos ancêtres dormaient d'un sommeil plus profond ; et leur mouvement était une danse titubante. Ils passaient sept jours dans le silence de la réflexion ou de l'étonnement ; – et ouvraient la bouche – pour en sortir des sentences ailées. »²¹

Il n'est pas trop difficile de démontrer l'illusion de Hamann. S'il était vrai, par exemple, que le jardinage est plus ancien que l'agriculture, alors il ne s'agit, que de façons différentes

²⁰ Mehring, *Gesammelte Schriften und Aufsätze*, Berlin 1929, tome II p. 260.

²¹ Johann Georg **Hamann** (1730-1788) philosophe et écrivain allemand. *Aesthetica in nuce*, trad. Romain Deygout, Paris, Vrin, 2001, p.

de travailler la terre ; ce jardin n'a encore rien à voir avec le jardin au sens esthétique. La peinture selon Hamann (les hiéroglyphes, etc.) est une expression d'idées en images, un ensemble magique de signes, et donc bien loin d'être les ancêtres de la peinture ultérieure etc. Même si certaines analogies apparaissent en image dans le langage et la pensée, ils contiennent en eux les germes, tant des paraboles que des conclusions logiques, mais en aucune façon la « poésie » comme mode d'expression dominant d'une période « prélogique », esthétique. Nous avons déjà parlé du caractère spontanément imagé en apparence des langues primitives (bien que nous ne les connaissions qu'à un stade relativement évolué.) Voir en elles une langue maternelle poétique de l'humanité revient à projeter nos sensations ultérieures devant des expressions pittoresques dans les paroles anciennes qui, dans leur nature sont tout aussi abstraites que les ultérieures, sans pourtant être déjà capables d'une synthèse véritablement universelle. La simple et grande beauté des vieux chants populaires que nous admirons à juste titre comme exemplaires, fait partie d'une étape largement plus évoluée ; une étape où déjà la proposition, le rapport, domine le mot isolé – qui a atteint la perfection de l'universalité conceptuelle – et produit des effets poétiques, pittoresques etc. grâce à l'atmosphère globale.

Dans les considérations d'Hamann, on décèle un écho lointain de Vico.²² Mais chez ce dernier, la stylisation de l'époque primitive est largement plus critique. Vico parle certes, lui-aussi, d'une ère « poétique » dans l'évolution de l'humanité ;

²² Giambattista Vico, (1668-1744) Philosophe italien.

Pour autant que je sache, on ne peut pas prouver philologiquement de rapport entre Vico et Hamann, bien que les intuitions de Vico aient très bien pu être connues d'Hamann, par exemple au travers des recherches anglaises sur l'antiquité. (G. L.)

sa conception oscille entre une reconnaissance réaliste de son caractère primitif véritable, de son indifférenciation en comparaison des stades ultérieurs, et une identification de la forme sensible sous laquelle s'exprime ce caractère primitif avec la poésie et l'art développé. Il demande que les philosophes et les philologues partent de « *ces premiers hommes* » authentiques, et donc « *stupides, insensés et horriblement livrés à la brutalité.* » Et il cite à titre de comparaison avec l'antiquité primitive les récits de voyage sur les indiens et les récits de Tacite sur les anciens germains.²³ Il y a dans tout cela de très sérieuses avancées vers une compréhension dans leur vérité des débuts de la civilisation chez l'homme. Vico voit aussi que dans sa période primitive, les formes ultérieures d'activité ne sont contenues qu'en germe, mais qu'elles sont pourtant contenues. Ainsi naît la conception qu'a Vico de l'époque primitive : « Il résulte donc de tout ceci que nous devons faire commencer la SCIENCE POÉTIQUE par une *métaphysique* également poétique, *rude* et *grossière*. De cette métaphysique, comme du *tronc* d'un arbre vigoureux, sortiront d'une part la *logique*, la *morale*, l'*économie* et la *politique poétiques* ; de l'autre, la *physique poétique*, mère de la *cosmographie* et de l'*astronomie*, qui engendreront à leur tour la *chronologie* et la *géographie.* »²⁴ Il n'en reste cependant pas moins comme obstacle insurmontable pour Vico lui-aussi, qu'il est contraint de déduire l'évolution dialectique de l'activité humaine du changement structurel de la subjectivité. On en arrive alors à une opposition exagérée entre les réactions abstraites, raisonnables, des époques ultérieures et celles des « *premiers hommes, incapables de raisonnement* et entièrement dominés

²³ Vico : *La Science nouvelle*, trad. Christina Trivulzio, Paris, Gallimard, 1993, p. 130-131.

²⁴ Ibidem p. 125.

par des *sens* vigoureux »²⁵ On voit aisément que cette opposition fondée sur la pure subjectivité conduit aussi à une idéalisation de l'état primitif, théorie dont Vico – et disons-le, c'est tout à son honneur – ne tire assurément pas autant les conséquences ultimes que par exemple Hamann plus tard, chez lequel ce qui chez Vico était une idée géniale de périodisation de l'histoire de la civilisation humaine sombre dans la mythisation, dans la méthode subjectiviste. Ainsi dans les *Sokratischen Denkwürdigkeiten* : « Peut-être cependant toute l'histoire est-elle [davantage de la mythologie], comme le pense ce philosophe (Bolingbroke²⁶ G. L.), et comme la nature un livre scellé, un témoignage dissimulé, une énigme que l'on ne peut résoudre, sans que l'on puisse labourer avec un autre veau que notre raison. »²⁷ Que chez de très nombreux philosophes, la proclamation de l'esthétique comme « bien originel de l'humanité » n'implique aucune expression d'idées consciemment mythifiantes ne change rien au fait que la thèse dans son ensemble est – objectivement – un mythe.

Seule la découverte du travail comme vecteur de l'hominisation de l'homme peut entraîner ici un tournant essentiel vers la réalité. On sait que c'est Hegel qui, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, est apparu le premier avec cette conception.²⁸ Mais chez lui, à cause de ses préjugés et limites idéalistes, cette conception ne peut pas déployer toute sa fécondité. Marx dit de cette théorie hégélienne, dans laquelle il voit assurément une raison de la grandeur de la

²⁵ Ibidem p. 130-131.

²⁶ Henry St John, vicomte **Bolingbroke** (1678-1751), homme politique et philosophe britannique.

²⁷ Hamann, *Sokratischen Denkwürdigkeiten* [Mémoires socratiques], in *Sämtliche Werke*, 1950, Vienne, t. II, p. 197. La phrase d'Hamann citée par Lukács est tronquée des mots que nous restituons entre crochets.

²⁸ Voir à ce sujet mon livre, *Le jeune Hegel*, Paris, Gallimard, 1981, t. 2 p. 77.

Phénoménologie de l'esprit : « Le seul travail que connaisse et reconnaisse Hegel est le travail *abstrait de l'esprit*. »²⁹ La plupart des confusions hégéliennes sur cet ensemble complexe de questions peuvent être renvoyées aux préjugés idéalistes fondamentaux de son point de vue. La genèse, le développement et le déploiement de l'activité humaine ne peuvent être compris que dans la relation réciproque avec le développement du travail, avec la conquête du monde environnant l'homme, avec la transformation de l'homme lui-même par elle. Nous avons déjà brièvement tracé les principes des relations réciproques qui en découlent, où l'on voit bien qu'aujourd'hui, même des anthropologues et des psychologues qui sont restés à l'écart du marxisme ou même le rejettent, doivent admettre de plus en plus cette fonction du travail formatrice de l'homme, même s'ils ne sont pas capables – justement par suite de leur position à l'égard du marxisme – de comprendre complètement cet ensemble complexe dans sa totalité historiquement dynamique. Il suffit donc ici de mentionner que Marx souligne expressément cette conception de l'hominisation, du développement humain de l'homme jusqu'à son niveau actuel, y compris en ce qui concerne la sphère esthétique. Il dit par exemple ce qui suit en ce qui concerne la musique : « D'autre part, en prenant les choses subjectivement c'est d'abord la musique qui éveille le sens musical de l'homme ; pour l'oreille qui n'est pas musicienne, la musique la plus belle n'a *aucun* sens, [n'] est [pas] un objet, car mon objet ne peut être que la confirmation d'une de mes forces essentielles, il ne peut donc être pour moi que tel que ma force essentielle est pour soi en tant que faculté subjective, car le sens d'un objet pour moi (il n'a de signification que pour un sens qui lui correspond) s'étend exactement aussi loin que s'étend *mon* sens. Voilà pourquoi

²⁹ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, Paris, Éditions Sociales, 1962, p. 133.

les sens de l'homme social sont *autres* que ceux de l'homme non-social ; c'est seulement grâce à la richesse déployée objectivement de l'essence humaine que la richesse de la faculté subjective de sentir *de l'homme* est tout d'abord soit développée, soit produite, qu'une oreille devient musicienne, qu'un œil perçoit la beauté de la forme, bref que les sens deviennent capables de jouissance humaine, deviennent des sens qui s'affirment comme des forces essentielles de *l'homme*. Car non seulement les cinq sens, mais aussi les sens dits spirituels, les sens pratiques (volonté, amour, etc.), en un mot le sens *humain*, l'humanité des sens, ne se forment que grâce à l'existence de *leur* objet, à la nature *humanisée*. La formation des cinq sens est le travail de toute l'histoire passée. Le *sens* qui est encore prisonnier du besoin pratique grossier n'a qu'une signification *limitée*. Pour l'homme qui meurt de faim, la forme humaine de l'aliment n'existe pas, mais seulement son existence abstraite en tant qu'aliment ; il pourrait tout aussi bien se trouver sous sa forme la plus grossière et on ne peut dire en quoi cette activité nutritive se distinguerait de l'activité nutritive *animale*... Donc l'objectivation de l'essence humaine, tant au point de vue théorique que pratique, est nécessaire aussi bien pour rendre *humain* le *sens* de l'homme que pour créer le *sens humain* qui correspond à toute la richesse de l'essence de l'homme et de la nature. »³⁰

Si nous avons cité aussi longuement les réflexions de Marx, c'est avant tout parce qu'elles contiennent une attitude claire, sans équivoque, sur notre problème actuel, sur le développement socio-historique des sens et des activités mentales humaines et adoptent par-là une position contre toute conception d'un sens artistique « originel », « éternel » etc. de l'homme. Elles montrent que toutes ces capacités et les

³⁰ Ibidem pp. 93-94.

objets qui leur correspondent ne sont historiquement nées que peu à peu. Et il faut même tout particulièrement souligner – et c'est une différence très importante par rapport au reflet scientifique – que non seulement la sensibilité, mais aussi ses objets mêmes sont des produits de l'évolution sociale. Les objets de la nature existent en soi, indépendamment de la conscience humaine, de son évolution sociale ; l'activité de cette dernière formatrice de la conscience humaine est assurément nécessaire pour que les objets soient connus, transformés dans le reflet scientifique d'objets existants en soi en objets existants pour nous. La musique, l'architecture, etc. ne naissent également – même objectivement – qu'au cours de ce processus. Leur relation réciproque à la conscience productive et réceptive doit donc aussi montrer d'autres traits que ceux qui caractérisent la simple transformation en un pour nous de l'existant en soi. La connaissance scientifique de la société a certes également un objet socialement constitué, mais une fois qu'il est né, il a tout autant un caractère d'en-soi que les objets de la nature. Aussi diverses que puissent être leur structure objective, les lois de leur efficacité, par rapport à celles de la nature, leur reflet scientifique suit également le droit chemin de l'en-soi au pour-nous. Le fait qu'une forme pure d'objectivité soit beaucoup plus difficile à atteindre, que les déviations par rapport à celle-ci soient également déterminées par l'évolution sociale, ne change rien d'essentiel à cette situation. Le marxisme met ici en avant avec la même insistance les deux aspects, ce qu'il y a d'identique comme ce qu'il y a de différent. D'un côté, toute la méthodologie des écrits de sciences sociales de Marx montre qu'elle conçoit ses objets comme des processus fonctionnant de manière totalement indépendante de la conscience humaine. D'un autre côté, Marx indique, – en se référant à Vico – que « l'histoire des hommes se distingue de l'histoire de la nature

en ce que nous avons fait l'une et pas l'autre. »³¹ Dans la mesure où les produits de l'activité artistique sont purement considérés comme des produits de cette évolution, ce qui correspond indubitablement aux faits, c'est-à-dire dans la mesure où ils sont considérés exclusivement comme faisant partie de l'être social des hommes, les mêmes lois que nous venons de mentionner sont valables pour le reflet scientifique de cet être.

Au sein de cet être social, considéré pour soi, ils montrent pourtant des traits entièrement nouveaux et spécifiques, dont la détermination va être précisément la tâche principale de ces considérations. Les énumérer maintenant voudrait dire anticiper abstraitement des raisonnements qui ne peuvent être vraiment compris dans tout leur sens que concrètement, dans un contexte théorique et historique juste. Nous ne pouvons ici – par anticipation – mentionner seulement que les relations réciproques entre objectivité et subjectivité font partie de l'essence objective des œuvres d'art. Ce n'est pas l'impact sur X ou Y qui est important, mais la structure objective de l'œuvre d'art comme ayant tel ou tel effet. Ce qui dans tout autre domaine de la vie humaine serait un idéalisme philosophique, à savoir qu'aucun objet ne pourrait exister sans sujet, est en esthétique un trait essentiel de son objectivité spécifique. (Naturellement, le bloc de marbre travaillé en sculpture existe comme morceau de marbre tout aussi indépendamment de la conscience comme avant d'avoir été travaillé, comme tout objet dans la nature ou dans la société. Mais ce n'est que par le travail de sculpture et exclusivement en rapport avec lui qu'existe la relation sujet-objet que nous avons mise en évidence et qu'il faudra traiter dans le détail ultérieurement.)

³¹ Karl Marx, *Le Capital*, Livre I, chap. XIII, Paris, PUF, 2009, p. 418 (note).

Les explications de Marx que nous avons citées éclairent justement cette objectivité spécifique du domaine esthétique ; sa relation réciproque spécifique à la naissance d'une subjectivité esthétique. Au contraire de l'historicisme bourgeois qui tout au plus admet un développement historique de l'intelligence humaine, Marx souligne avec insistance que le développement de nos cinq sens est justement le résultat de toute l'histoire universelle jusqu'à ce jour. Cette évolution comporte naturellement – et cela se voit clairement comme fondement des considérations de Marx – bien plus que le développement d'une sensibilité pour l'art. L'exemple du manger montre justement qu'il s'agit tout d'abord de manifestations élémentaires de vie, dont le développement objectif comme subjectif est de la même façon de produit de l'évolution du travail. Ce n'est pas un processus linéaire ; les exemples de Marx montrent comment les rapports de production, la division sociale du travail, peuvent aussi, à des degrés supérieurs, devenir des obstacles à des rapports subjectifs justes aux objets. L'histoire de la genèse de l'art, tant de l'esprit productif que de la réceptivité de l'art, ne peut donc être traitée que dans ce cadre, dans celui de l'histoire universelle des cinq sens. Mais ainsi, l'ensemble du principe esthétique est devenu le résultat de l'évolution sociohistorique de l'humanité.

Dans tout cela, on voit qu'il ne peut pas être question d'une faculté originelle de l'humanité pour l'art. Cette faculté – comme toutes les autres capacités de l'homme – s'est historiquement constituée peu à peu. Maintenant, après une longue évolution culturelle, on ne peut déjà plus la penser en dehors de l'image anthropologique de l'homme. Pourtant, la rupture avec l'idéalisme philosophique consiste entre autres aussi en ceci : ne pas exagérer les caractéristiques de l'homme

devenues aujourd'hui, évidemment, « naturelles » en en faisant des essentialités abstraites, supra-historiques.

L'enseignement pour nous dans les développements de Marx va donc bien au-delà de cette simple reconnaissance de l'historicité radicale de l'art, de la sensibilité artistique etc. Quand Marx dégage dans son travail cette relation réciproque entre les sens de l'homme et leurs objets, il n'oublie pas d'attirer notre attention sur le fait que les sens qualitativement différents entre eux ont obligatoirement des relations (et de ce fait aussi des relations réciproques) qualitativement différentes au monde des objets. « Pour l'*œil* », dit Marx « un objet est perçu autrement que pour l'*oreille* et l'objet de l'*œil* est un autre que celui de l'*oreille*. »³² Le fait lui-même, personne ne va le nier. Mais il faut en tirer les conséquences nécessaires. Et celles-ci se focalisent autour du problème que les points et les sources de genèse de l'art doivent nécessairement être diverses. Là-aussi, tous les rapports en esthétique sont mis la tête en bas par l'idéalisme philosophique. Pour celui-ci, il semble que le principe esthétique unitaire, « originel » (a priori) se différencierait conceptuellement dans un système des arts et ainsi se systématiserait, tandis que dans la réalité, à partir de rapports à elle qualitativement différents, à la base desquels il y a d'un côté une réalité objective unitaire et de l'autre côté des organes des sens qualitativement différents et leurs développements sociohistoriques, naissent des activités, des objectivités, des réceptivités etc. artistiques diverses. Que ces fonctions par suite de l'unité de la réalité objective de même que par suite de leurs bases, fonctions sociales, etc. convergent historiquement si fortement que leurs principes résolument communs puissent être compris comme des

³² Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, op. cit., p. 93.

principes esthétiques communs ne change rien d'essentiel à cet état de fait. Nous restons impuissants face à la compréhensibilité philosophique de la genèse de l'art si nous ne partons pas des faits décrits ci-dessus.

Cette question a aussi surgi parfois dans la philosophie idéaliste de l'art, mais là-aussi avec les déformations typiques d'un problème dialectique en problème métaphysique. Konrad Fiedler, qui fut à un certain moment très influent dans l'esthétique allemande, écrit dans la remarque préliminaire à son œuvre principale *Sur l'origine de l'activité artistique* : « L'art n'existe pas en général, il n'y a que des arts. C'est dans le domaine particulier d'un art déterminé qu'il convient de s'interroger sur l'origine d'un pouvoir. »³³ Fiedler laisse ici ouverte la question de savoir si les résultats de sa recherche autorisent des conclusions dans d'autres domaines ; la manière dont il traite le sujet indique cependant qu'il nie cette possibilité. Il opère là deux abstractions qui, en raison de leur nature antidialectique idéaliste, embrouillent le problème et le rendent insoluble, ou mieux dit le détournent vers une solution apparente. Premièrement, il conteste le reflet de la réalité objective par nos sens et notre pensée ; il y voit un préjugé à surmonter : « Dans la vie courante, mais aussi dans de nombreux domaines hautement intellectuels, on s'en tient à l'idée que des désignations d'objets correspondent à des objets dans la réels. »³⁴ Chez Fiedler, ce n'est donc pas le monde extérieur qui compte, ni l'interaction de celui-ci avec notre organe des sens, mais exclusivement la subjectivité pure : « Mais si l'on a pris conscience qu'il est absurde de chercher dans le monde extérieur quelque chose que l'on n'a

³³ Konrad Fiedler (1841-1895), savant allemand, théoricien de l'art. *Sur l'origine de l'activité esthétique*, trad. Danièle Cohn, Paris, Rue d'Ulm, 2008, p. 6.

³⁴ Ibidem, p. 15.

pas tout d'abord trouvé en soi-même... »³⁵ La polémique concrète de Fiedler s'oriente ici contre l'insuffisance inévitable de l'expression verbale quant au concret des phénomènes. Même si, par endroits ses regrets sur certains éléments partiels peuvent ne pas être totalement injustifiés, il néglige complètement le processus par lequel le langage s'approche asymptotiquement d'un reflet toujours plus adéquat de la réalité, et par là l'interaction entre le monde des objets et la subjectivité qui cherche à l'appréhender et à le maîtriser. L'expression se trouve par là non seulement subjectivée, mais aussi fétichisée. Le langage, dit Fiedler, ne signifie pas un être (ne reflète pas un être), mais un sens. « Et comme ce qui est créé dans la forme verbale n'existe pas hors de cette forme, le langage ne peut signifier que lui-même. »³⁶ Comme Fiedler utilise ces considérations pour opposer radicalement, sans intermédiaire et de manière exclusive, l'expression visuelle et l'expression verbale, cette isolation et cette fétichisation de cette dernière impliquent également celles de la première.

Deuxièmement, – et en relation la plus étroite avec ce qui a été dit jusqu'ici – Fiedler tente de délimiter, aussi strictement que possible, la visualité comme base de l'art plastique du reflet de la réalité par d'autres sens comme la pensée, le ressenti etc. et de découvrir pour l'art plastique (chez Fiedler moins pour l'art que pour l'activité artistique isolée elle-aussi) un monde isolé de visibilité pure. Cette séparation et cette isolation vont surtout être opérées en ce qui concerne le toucher. Fiedler exige surtout un rejet radical de tout ce dont l'homme pourrait prétendument prendre conscience par de telles médiations. Si cette isolation est effectuée par l'homme, Fiedler pense alors : « C'est une toute autre position qui est la

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem, pp. 16-17.

sienne face à ce qu'il a coutume de nommer réalité. Toute solidité corporelle lui est retirée, puisqu'elle n'est rien de visible, et la seule matière dans laquelle sa conscience de la réalité peut prendre forme, ce sont les sensations de lumière et de couleur, qu'il tient de son œil. L'immense empire du monde visible tout entier se révèle dépendre de la matière la plus délicate, pour ainsi dire la plus incorporelle, et ses formes sont liées aux formations que l'individu crée en tissant cette matière. »³⁷ Nous voyons là tant le subjectivisme extrême de Fiedler, puisque l'image visuelle qui naît de la sorte n'est pas un traitement réalisé par le sujet, une synthèse etc. de la réalité objective reflétée par le sens, mais le produit, dans l'esprit de la gnoséologie kantienne, de la « pure » activité du sujet, que la réduction du reflet visuel à ce que Fiedler conçoit précisément comme visualité pure (épurée). En ce qui concerne ce dernier point, il suffit pour bien montrer le point de vue extrêmement antidialectique de Fiedler, de mentionner nos explications précédentes sur la division du travail des sens – née du travail. Visualité et sens du toucher ne sont en effet métaphysiquement séparés l'un de l'autre que du point de vue d'une « psychologie rationnelle » pré-kantienne et kantienne. L'importance du travail consiste dans cette perspective – déjà à un niveau quotidien, par encore, et de loin, esthétique – justement en ce que l'œil prend largement en charge des fonctions du toucher. Des propriétés comme le poids, la matière etc. vont ainsi être perçues visuellement, elles vont être des parties intégrantes organiques du mode visuel de reflet de la réalité. Il va de soi, on le comprend, que l'activité artistique accentue qualitativement ces tendances nées dans le travail et les prolonge. C'est de là que naît l'universalité, le caractère global de la vue et de la figuration artistique, tandis que Fiedler est devenu le héraut théorique de

³⁷ Ibidem, p. 47.

l'appauvrissement objectif et idéal des arts plastiques. Il est clair en effet que Fiedler trace ici des frontières encore plus nettes ; il prétend « que nous devons renoncer à toute conscience de quelque chose de global et d'universel... »³⁸ afin de pouvoir « ne serait-ce qu'approximativement » revivre le mode d'intuition purement visuel de la sphère artistique.

La conception matérialiste-dialectique doit rompre de la même manière avec les deux extrêmes métaphysiques, tant avec la déduction *a priori* des arts singuliers d'une prétendue source originelle, de l'« essence » de l'homme, que de leur stricte isolation entre eux, afin de bien comprendre le phénomène véritable de la sphère esthétique dans son devenir et son essence. Si donc dans le traitement philosophique de la genèse de l'art, nous partons d'une multiplicité des origines réelles, et considérons l'unité de la sphère esthétique, ce qu'il y a de commun dans cette multiplicité, comme le résultat de l'évolution sociohistorique, alors nous en arrivons à une conception, tant en ce qui concerne l'unité de la sphère esthétique qu'en ce qui concerne la différenciation, l'autonomie des arts singuliers, (et au sein de leur domaine, du genre) totalement différente de la philosophie idéaliste.

En ce qui concerne surtout l'unité, nous avons déjà exprimé notre rejet résolu de tout principe *a priori*. Engels souligne à juste titre cette thèse fondamentale du matérialisme dialectique : « Les résultats généraux de l'étude du monde se dégagent à la fin de cette étude ; ils ne sont donc pas des *principes*, des points de départ, mais des *résultats*, des conclusions. »³⁹ Dans notre cas, cette thèse fondamentale est encore bien plus valable. Dans le passage cité, Engels pense en effet avant tout aux problèmes généraux des sciences de la

³⁸ Fiedler, *Schriften über Kunst* [Écrits sur l'art], Munich 1913, t. I ; p. 307.

³⁹ Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, Travaux préliminaires, Trad. Émile Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1963, p. 388.

nature, où les principes à découvrir par la conscience humaine existaient en soi depuis très longtemps, et étaient à l'œuvre avant que la pensée n'ait été en mesure de refléter, d'expliquer, de systématiser leur rapports, leur unité, etc. Mais dans notre cas, le principe n'a pas seulement de caractère *a posteriori* pour nous, mais aussi en soi : le caractère unitaire du principe ne naît dans la sphère esthétique que peu à peu, au cours de l'évolution sociohistorique, et ne peut donc naturellement être reconnu comme tel qu'*a posteriori*, une fois atteint le niveau réel de l'unité.

Ce fait lui-même signale déjà quelques problèmes de contenu. Même si les sens, les sensibilités etc. semblent hétérogènes entre eux, et le sont en effet dans leur immédiateté, ils ne peuvent cependant pas, comme Kant et les kantien du genre de Fiedler se le représentent, être hermétiquement séparés entre eux. Ce sont toujours des sens etc. d'un homme total, qui vit en société avec ses semblables, dont les manifestations vitales les plus élémentaires se déroulent dans cette société et ont obligatoirement des éléments et des tendances communes avec ces autres hommes. La division du travail des sens, la facilitation et le perfectionnement du travail grâce à elle, la relation réciproque de chacun des sens avec les autres par cette collaboration toujours plus différenciée, la conquête croissante du monde extérieur et intérieur des hommes par suite des coopérations subtiles de ce genre, l'élargissement et l'approfondissement de l'image du monde qui en résulte : tout cela crée d'un côté les conditions préalables matérielles et intellectuelles pour l'apparition et le développement des différents arts ; d'un autre côté, dès qu'ils sont nés, la tendance en chacun, tant à constituer de manière toujours plus particulière leurs caractéristiques immanentes propres, qu'à leur conférer cette universalité, cette force de globalisation qui – nonobstant l'autonomie de chaque art particulier – constitue

peu à peu tout ce qu'il y a de commun, le *medium* de la sphère esthétique.

Les deux tendances sont reliées par une unité contradictoire, l'unité d'une contradiction : l'unité et la différence simultanées de l'homme total qui agit dans une société, qui, au sein de sa propre subjectivité, raffine et spécialise toujours plus énergiquement ses réactions à la nature et à la société, réfère cependant toujours la division du travail interne spécialisée de la sorte à sa propre personnalité globale et rend par-là celle-ci toujours plus ouverte et plus riche. Cette définition quelque peu détaillée est également nécessaire pour délimiter le plus nettement possible notre conception de toutes les théories qui ne considèrent la personnalité pleine et constituée de l'homme que comme une marque des stades primitifs et la voient comme menacée, voire même anéantie par la division du travail en progrès ininterrompu. Que la division capitaliste du travail, tout particulièrement, entraîne souvent des atrophies de la personnalité par des spécialisations par trop importantes, c'est naturellement un fait. Mais que – à l'échelle de l'évolution de l'espèce humaine – la tendance que nous avons mentionnée s'impose, c'est ce que nous avons montré à un autre endroit, en nous appuyant sur des considérations de Marx sur Ricardo.

Tout ce que nous avons dit jusqu'ici ne se rapporte pas encore directement à l'art en tant que tel. Tous ces phénomènes se font clairement jour dans l'histoire de l'évolution de l'humanité bien longtemps avant que le principe esthétique n'affiche son autonomie. (Dans le développement de l'individu, toutes ces tendances apparaissent également souvent, avant que la chose esthétique ne lui vienne à l'esprit. La répétition du développement du genre humain dans celui de l'individu n'est cependant pas une copie ni un résumé mécanique. Le fait de l'existence et de l'impact universel des

œuvres d'art signifie bien davantage qu'un simple raccourci de ce processus.) La sphère esthétique spécifique présuppose d'un côté, comme nous l'avons déjà dit, objectivement et subjectivement, un niveau relativement élevé de développement de ces tendances, mais d'un autre côté, elle se détache lentement, comme mode d'expression social-humain autonome, du fonds commun décrit ici, puisqu'objectivement comme subjectivement, elle possède dans chaque manifestation isolée un caractère total – certes relatif, tendanciel –, une intention vers la totalité.

La base de l'unité de ces tendances ne peut résider que dans la matérialité, dans le substrat de son être. C'est naturellement là la loi générale suprême de toute unité véritable (et pas simplement subjective, imaginaire). Ce qu'Engels dit de l'unité du monde ⁴⁰ vaut également pour ses parties, pour toutes les manières différentes de le maîtriser par le reflet au travers de la conscience humaine. Cela vaut aussi pour l'art. Son mode particulier surpasse les formes générales de maîtrise de la réalité dans la vie quotidienne en ce que le substrat matériel de l'existence et de l'activité humaine est la société dans son « échange matériel avec la nature » (Marx) ⁴¹; qui – en dernière instance – de manière indivise et pourtant évidente, va être reflétée en relation avec l'homme total. L'expression « en dernière instance » doit être tout particulièrement soulignée. Car d'un côté, la reproduction artistique de la réalité reflète en général directement, le plus souvent, les rapports de production donnés d'une société

⁴⁰ Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, op. cit., p. 75 : « L'unité du monde ne consiste pas en son Être, bien que son Être soit une condition de son unité, puisqu'il doit d'abord être avant de pouvoir être un. L'Être est, somme toute, une question ouverte à partir du point où s'arrête notre horizon. L'unité réelle du monde consiste en sa matérialité... »

⁴¹ Marx, *Le Capital*, Livre I, chap. v, op. cit., p. 199. Jean-Pierre Lefebvre traduit *Stoffwechsel* [échange matériel] par *métabolisme*.

donnée, de la façon la plus directe les relations sociales des hommes entre eux qui en découlent. Ce n'est que comme leur cause – et donc en dernière instance – qu'apparaît aussi le reflet de l'échange matériel de la société avec la nature. Plus celui-ci se renforce, tant intensivement qu'extensivement, et plus le reflet de la nature elle-même apparaît nettement exprimé dans l'art. Ce n'est pas le début, mais au contraire le produit d'un niveau hautement développé de cet échange matériel. Mais d'un autre côté, le reflet de l'échange matériel de la société avec la nature est l'objet vraiment ultime, conclusif, du reflet esthétique. En soi, la relation de chaque individu à l'espèce humaine et à son évolution est justement incluse dans cet échange matériel. Ce contenu implicite devient alors explicite en art, l'en soi souvent dissimulé apparaît comme un pour-soi plastique.

C'est naturellement aussi le cas – jusqu'à un certain point d'une façon élémentaire, spontanée – dans la vie quotidienne, et surtout dans le travail. Celui-ci est impensable sans une telle unité dans la double relation à la nature existant indépendamment de l'homme et en même temps à l'homme avec ses objectifs fixés socialement, avec ses capacités développées socialement etc. C'est en effet là que naît, matériellement, cet échange matériel. Dans le travail même pourtant, cette unité est en même temps à l'œuvre en permanence, et sans cesse résiliée ; c'est-à-dire que les composants subjectifs et objectifs acquièrent chacun une efficience – relativement – autonome, continuent de se développer de manière – relativement – autonome, certes dans des interactions ininterrompues. Le développement des composants subjectifs apparaît, sans aller plus loin, compréhensible ; celui des composants objectifs de la nature dans son échange matériel avec la société consiste en ce que cet échange matériel révèle toujours aux hommes de

nouveaux aspects, de nouvelles caractéristiques, de nouvelles lois etc. de la nature, et ainsi implique toujours davantage la nature, extensivement comme intensivement, dans cet échange matériel avec la société. La résiliation de l'unité signifie donc que celle d'un certain niveau de développement est abandonnée, pour être relayée par celle d'un autre niveau plus complexe, faisant l'objet de plus larges médiations, mieux organisé. Ce processus se trouve cependant en interaction la plus étroite avec le développement des composants subjectifs, directement et apparemment animé de l'intérieur. La relation des hommes entre eux, leur coopération sociale dans le travail et dans la vie, directe, ou faisant souvent l'objet de vastes médiations, doit aussi obligatoirement se transformer au cours de la croissance extensive et intensive de l'échange matériel de la société avec la nature, conformément aux besoins de cette croissance. La résiliation de l'unité – considérée – est donc toujours un moment, et à vrai dire un moment moteur de cette unité même. Le reflet scientifique de la réalité est, cela va de soi, un élément important de cette dynamique dialectique ; dans la mesure où il vise à appréhender par la pensée ce processus lui-même, il doit chercher à comprendre les catégories qui sont ici à l'œuvre dans leurs proportions objectives véritables, dans leur vraie dynamique. Le reflet esthétique doit ici suivre d'autres voies. Premièrement, le reflet scientifique est bien loin de toujours s'orienter – directement – sur ce processus d'échange matériel lui-même. Pour autant qu'il détermine – en dernière instance – le développement du reflet scientifique de la réalité, celui-ci, plus il se développe, suit aussi ses propres voies, qui ne débouchent souvent ici qu'après de très larges médiations. Le reflet artistique a en revanche toujours pour base la société dans son échange matériel avec la nature, et ne peut appréhender et figurer la

nature avec ses moyens propres que sur cette base. Aussi immédiate que semble être la relation de l'artiste (et de celui qui reçoit son œuvre et en jouit) à la nature, autant fait elle l'objet de médiations objectives vastes et complexes. Certes, cette immédiateté, dont il faudra plus tard encore parler en détail dans des développements plus concrets, n'est cependant pas une simple apparence, et tout au moins pas une apparence trompeuse. Cette immédiateté fait intensivement partie intégrante du reflet esthétique devenu figuration, de l'œuvre d'art, c'est une immédiateté esthétique *sui generis*. Mais cela ne nie pas ni n'abolit la médiation objective constatée ci-dessus. Il s'agit là de l'une des contradictions internes essentielles, fondamentales, et artistiquement fécondes du reflet esthétique de la réalité. Deuxièmement, ce rapport indissoluble immédiat du reflet esthétique avec sa base existentielle a cependant pour conséquence un contenu et une structure spécifique de l'objet reflété et figuré. Pour autant qu'il peut aussi souvent se limiter à des problèmes particuliers, le reflet scientifique doit toujours viser à s'approcher le plus possible de la totalité, extensive comme intensive, des déterminations générales de son objet en question. Le reflet esthétique en revanche s'oriente directement, toujours et seulement, sur un objet particulier. Cette singularité immédiate s'accroît encore du fait que chaque art – et dans la réalité esthétique immédiate, il n'y a que des arts singuliers, et même des œuvres d'art singulières, et ce qu'ils ont d'esthétiquement commun ne peut être appréhendé que conceptuellement, et pas au plan artistique immédiat – n'est en mesure de refléter la réalité objective que par son moyen propre (la visualité, le mot etc.). Naturellement, les contenus de la réalité dans son ensemble affluent dans ce moyen, et vont faire conformément à ses lois l'objet d'un travail artistique ; nous avons déjà abordé le *comment* de ce

problème lors du traitement de la division du travail des sens, et nous y reviendrons encore en détail. Mais dans une autre perspective aussi, l'objet du reflet esthétique ne peut pas être général : l'universalisation esthétique est la sublimation de la singularité dans le typique, et non, comme dans le reflet scientifique, la découverte du rapport entre le cas individuel et les lois générales. Cela signifie pour notre problème actuel que dans l'œuvre d'art, la totalité extensive de son objet ultime ne peut jamais apparaître directement ; celui-ci ne peut parvenir à s'exprimer dans sa totalité intensive qu'au travers de médiations – et celles-ci vont être mises en mouvement par l'immédiateté esthétique évocatrice. Il en résulte en outre que la base véritable, la société dans son échange matériel avec la nature, qui est au fondement du reflet dans son ensemble, ne peut apparaître que dans ces médiations directes signalées ci-dessus. Qu'en l'occurrence l'immédiateté d'une portion de la nature (comme dans la peinture d'un paysage) ou d'un événement purement et intimement humain (comme dans le drame) soit l'objet concret de la figuration, cette nature se montre de la même manière, car dans les deux cas, la base ultime est la même, sauf que le rapport entre premier plan et arrière-plan, entre ce qui est clairement exprimé ou seulement évoqué etc. se modifie, ou s'inverse.

Tout cela montre que le reflet esthétique développé, justement en ce qui concerne la base de son principe unitaire, la société dans son échange matériel avec la nature, est déjà bien loin de la manière dont cette base apparaît dans le quotidien, surtout dans le travail. En premier lieu, dans celui-ci, la résiliation et le rétablissement mentionné ci-dessus de l'unité fondamentale sont supprimés. Et en vérité, surtout parce que cette nature du travail est très intimement fondée dans sa relation avec le

reflet scientifique.⁴² Certes, cette tendance du travail n'apparaît en pleine clarté qu'à ses degrés les plus évolués, lorsque la science qui se constitue à partir de lui conquiert déjà une forme totalement autonome, et se répercute sur lui. Alors vont agir sur les deux composantes du travail les forces désanthropomorphisantes du reflet scientifique de la réalité : son analyse scientifique, qu'elle soit séparée de la relation réciproque ou qu'elle s'y rapporte, vise l'optimum en efficacité, en valorisation de l'objet en soi, matériellement atteignable à chaque fois, rendu aussi indépendant que possible des caractéristiques, capacités particulières etc. des hommes participant au travail. L'échange matériel entre société et nature est certes à la base de toutes ces analyses du travail en soi, il détermine son développement et son orientation, sa méthode et ses résultats, mais dans ses reflets subjectifs, ce rapport est toujours moins visible directement. Le recul des limites naturelles a nécessairement un effet de ce genre. Cette structure n'apparaît tout à fait nettement qu'à de hauts niveaux de développement, bien que la tendance à une telle désanthropomorphisation s'engage de manière spontanée, inconsciente, avec le travail lui-même. Mais elle est croisée et recouverte sur de larges secteurs par d'autres tendances. Parmi celles-ci, l'artistique joue par moments un rôle éminent. Si l'on veut par la pensée radicalement séparer entre elles les deux tendances, on se heurte souvent à des difficultés non négligeables. Ainsi, les tendances artistiques à l'œuvre dans le

⁴² On voit là, ce qui a déjà été mentionné, que l'opposition radicale, proprement dite, entre l'art et le travail ne s'exprime clairement que dans l'œuvre d'art elle-même. Le processus de création artistique a de nombreux points de contact, tant avec le travail lui-même qu'avec le reflet scientifique de la réalité. Celui-ci est un élément incontournable de ce processus. Concrètement, les problèmes qui surgissent ici ne pourront être examinés que dans la deuxième partie, dans l'analyse des modes de comportement esthétiques.

travail révèlent des propriétés de l'en-soi souvent inconnues jusque-là, elles stimulent les capacités du travail (maîtrise de la matière, raffinement des outils et de leur maniement etc.) de la même façon que celles tournées vers la scientificité. Les deux peuvent d'ailleurs se placer dans une relation d'alliance consciente, comme par exemple à la renaissance.

Malgré cela, la coupure entre travail et art reste cependant conceptuellement nécessaire et possible, mais on ne peut pas simplement la voir dans les objectivations mêmes, ni dans leurs reflets dans les consciences. La ligne de démarcation est tracée – au degré le plus primitif, par exemple, dans les décorations de l'homme lui-même, l'ornement des outils – là où cesse l'utilité directe. Tandis que le développement du reflet désanthropomorphisant met en place des utilités avec toujours plus de médiations, et élève ainsi l'effet utile direct du travail, les éléments esthétiques représentent un supplément qui n'apporte rien à l'utilité effective, réelle, du travail. (Nous reviendrons plus tard sur ce sujet pour dire quel rôle important jouent les utilités imaginaires, nées de représentations magiques, dans la genèse et le développement des objets d'art ; mais c'est précisément ainsi qu'est dissimulé le caractère esthétique objectif des objets ou des travaux.) C'est déjà la raison pour laquelle on peut expliquer l'apparition relativement tardive de la sphère esthétique par rapport au travail ; elle ne présuppose pas seulement matériellement un certain niveau technique, mais aussi pour la création du « superflu » un certain loisir procuré par l'élévation des forces productives du travail.

Si nous concevons la première apparition – qui est loin d'être esthétiquement sans équivoque – d'un principe apparenté au principe esthétique comme la création d'un produit du travail qui n'est pas totalement ou d'une certaine manière déterminé par l'utilité matérielle, alors il est dès cette étape clair que cela

ne peut absolument pas être basé sur un reflet désanthropomorphisant de la réalité. L'effet d'utilité le plus primitif met déjà en marche un système de médiations qui suspend le rapport à l'homme afin de pouvoir réaliser plus efficacement ses objectifs. Une suspension de ce genre n'a pas lieu ici. Naturellement, cette constatation elle aussi doit être comprise dialectiquement. L'activité artistique conserve, non seulement en architecture, sculpture, ou arts appliqués, certains traits du travail simple lui-même et de l'exploration de la réalité objective qui lui est liée, et pour autant que ce moment se produit, la suspension a nécessairement lieu elle-aussi. Et au-delà de ce moment dans la création subjective des œuvres d'art, le moment de l'utilité reste une base indestructible de nombreux arts, de sorte qu'ils ne peuvent pas obtenir un succès même au plan esthétique pur, s'ils ne satisfont pas en même temps les objectifs de l'utilité pratique. Mais pourtant, plus l'activité esthétique se constitue en tant que telle, et plus ces éléments désanthropomorphisants deviennent des éléments supprimés ; plus ils deviennent de simples moyens pour réaliser des but d'un genre fondamentalement autre.

Cette opposition dans le processus de création et dans le comportement subjectif des participants peut se formuler – très généralement – de la manière la plus simple comme celle entre « conscience sur... » et « autoconscience de... ». Le mot *autoconscience* a dans l'usage commun une double signification, mais il est remarquable que ce double sens, précisément, soit propre à exprimer ce que l'on veut dire ici. Il signifie en effet d'un côté la stabilité, l'assurance de l'homme debout dans son environnement concret, et de l'autre côté la clarification d'une conscience (et de l'être qui en est le fondement) par la force spirituelle concentrée sur celle-ci même. C'est une conception très tardive et totalement obscurcie par l'essence du phénomène que de voir dans

l'autoconscience quelque chose de purement intérieur, faisant abstraction du monde et concernant uniquement le sujet. La première signification que nous avons indiquée, et qui est aussi, certainement, la plus ancienne, est précisément absolument impensable sans référence à un environnement concret. Et il est tout aussi clair que l'autoconscience, dans son deuxième sens aussi, ne peut véritablement se développer que si la réflexion subjective, la réflexion sur soi-même, englobe, aussi complètement que possible, les contenus d'un environnement concret. Goethe déjà, à maintes reprises, a pris position contre l'idée d'autoconscience au sens de « connais-toi toi-même ». ⁴³ Ses formulations dans une conversation avec Eckermann illustrent très bien notre conception de l'autoconscience : « On a dit et répété de tout temps... qu'il faut s'efforcer de se connaître soi-même. Voilà une étrange obligation, à laquelle personne jusqu'à présent n'a satisfait, ni ne saurait d'ailleurs satisfaire. Dans tout ce qu'il pense et tout ce qu'il veut, il n'est rien qui ne ramène l'homme au monde extérieur, au monde qui l'entoure, et ce qu'il aura à faire, ce sera de le connaître et de se l'asservir pour autant que cela lui est nécessaire pour arriver à ses fins. Il ne prend connaissance de lui-même que lorsqu'il jouit ou souffre, aussi est-ce par la douleur et la joie seulement que l'homme est averti de lui-même, de ce qu'il doit rechercher ou éviter. » ⁴⁴

Goethe dans cette polémique pense moins au comportement artistique, qui chez lui est très spontanément un comportement tourné vers le monde, qu'à la vie quotidienne. Il exprime cela très clairement dans un autre passage : « Si nous prenons ensuite ce mot remarquable : *Connais-toi toi-même*, nous ne

⁴³ Γνῶθι σεαυτόν [Gnothi seauton], précepte gravé à l'entrée du temple d'Apollon à Delphes.

⁴⁴ *Conversations de Goethe avec Eckermann*, 10 avril 1829. Traduction Jean Chuzeville, Gallimard, Paris, 1988, pp. 308-309.

devons pas l'interpréter dans un sens ascétique. Ce n'est nullement l'heautognosie de nos modernes hypocondristes, humoristes et heautontimorumènes.⁴⁵ Il veut dire tout simplement fais attention à toi-même, prends une certaine connaissance de toi-même ; afin de savoir comment tu dois te conduire vis-à-vis de tes semblables et du monde. Pour cela il n'est pas nécessaire de se torturer l'esprit pour trouver un sens psychologique profond. Tout homme sensé sait par expérience ce que cela doit signifier ; c'est en effet un conseil salutaire dont chacun peut tirer le plus grand avantage dans la vie pratique. »⁴⁶ Malgré ce rejet radical d'une orientation unilatérale vers l'intérieur, le rapport au sujet, à l'homme véritable, à l'homme total est nettement visible dans la description que fait Goethe de ce comportement dans la vie quotidienne. Dans la vie quotidienne pourtant, cette autoconscience se rapporte également à la pratique immédiate, comme la conscience – qui se désanthropomorphise peu à peu – du monde extérieur. Nous avons donc suivi dans les grandes lignes comment cette dernière se détache de la pratique immédiate, prend une forme propre, constitue ses propres méthodes, assurément pour influencer, transformer la pratique immédiate, la porter à un niveau supérieur par des médiations larges et ramifiées.

La genèse de la sphère esthétique est un détachement de l'autoconscience à l'égard de la vie quotidienne analogue à celui de la « conscience de » dans l'autonomisation du reflet scientifique de la réalité. Après tout ce qui a été dit jusqu'ici, il est clair que ce détachement n'est pas une suppression du reflet anthropomorphisant, mais seulement une variété particulière, autonome, qualitativement différente au sein de

⁴⁵ Du grec ancien *ἑαυτὸν τιμωρούμενος*, [heautòn timōroúmenos] « celui qui se punit lui-même »

⁴⁶ Goethe, *Maximes et réflexions*, Trad. Sigismond Sklower, Œ. O. p. 93

son domaine. Certes – et il y a là, objectivement comme subjectivement (ainsi que pour la compréhension *a posteriori*) l'une des plus grandes difficultés du détachement de la sphère esthétique du fonds de la vie quotidienne – la tendance anthropomorphisante est à ce point générale que seul le reflet scientifique de la réalité effectue une rupture radicale avec elle. « L'homme » dit Goethe « ne comprend jamais combien il est anthropomorphique. »⁴⁷

Anthropomorphisante est la spontanéité de la vie quotidienne, anthropomorphisante est aussi, comme nous l'avons déjà dit, la religion. L'exposé philosophique de ce processus très complexe de détachement sera l'objet principal de nos développements ultérieurs. Il nous est donc impossible d'anticiper ici ses aspects concrets et systématiques ; à ce stade de notre recherche, une nomenclature, sèche, des points de vue, des moments, des étapes essentiels, mettrait plus de confusion que de clarification. Nous voulons seulement – en anticipant autant qu'il est possible sur ce qu'il faudra plus tard préciser concrètement – revenir sur le concept d'auto-conscience que nous venons de définir. Son objet comme nous l'avons également déjà mentionné, est l'environnement concret de l'homme, la société (l'homme dans la société), l'échange matériel de la société avec la nature, avec certes la médiation des rapports de production ; mais tout cela est vécu du point de vue de l'homme total. C'est-à-dire que derrière toute activité artistique, il y a la question : dans quelle mesure ce monde est-il vraiment un monde de l'homme, qu'il est en mesure d'approuver comme le sien propre, comme adapté à sa condition humaine ? (Des analyses ultérieures, plus concrètes, montreront que tant les décorations que l'ornementation, de même aussi qu'une critique amère, acerbe de l'environnement,

⁴⁷ Ibidem, p. 49.

ne contredisent pas cette définition, mais même l'approfondissent et la concrétisent dialectiquement.

Jusqu'à un certain point, des tendances analogues peuvent naturellement se trouver, tant dans la religion que dans le quotidien. Dans le quotidien, elles apparaissent comme des besoins spontanés auxquels la vie donne satisfaction ou fait renoncer. On le comprend, car l'inévitable caractère fortuit de toute vie quotidienne, le caractère fortuit de ses désirs découlant de sa singularité propre, etc. ne peut permettre que fortuitement des satisfactions, bien que – d'un point de vue social objectif dans la moyenne des cas – ce ne soit naturellement pas un hasard si certains types de besoins subjectifs dans une situation sociale concrète peuvent être satisfaits dans une situation de classe déterminée, ou que d'autres doivent rester insatisfaits. (La connaissance objective de ces possibilités objectives, de cette marge de manœuvre de la satisfaction des désirs, ne supprime évidemment pas ce caractère fortuit qui est à l'œuvre chez chaque individu particulier.) Dans le quotidien, désirs et satisfactions sont en conséquence centrés sur l'individu donné ; c'est-à-dire qu'ils naissent d'un côté de son existence individuelle réelle et particulière, et d'un autre côté ils sont orientés vers une satisfaction réelle, pratique, de désirs concrets, personnels. Indubitablement, c'est sur ce terreau que s'épanouit originellement la figuration artistique. La décoration de l'homme, qu'il s'agisse d'un objet autonome ou de peintures de son propre corps, la danse primitive, le chant etc. de la période magique, tout cela est, dans son intentionnalité véritable, fondé sur le désir personnel d'un homme concret ou d'un collectif également déterminé dans lequel chaque homme est directement intéressé, personnellement, à la réussite. L'anthropomorphisme magique, religieux, ne fait que maintenir cette dépendance de la satisfaction – réelle ou

imaginaire – du désir de l'individu comme individu ou comme membre d'un collectif concret. Que la satisfaction – parfois, pas toujours, tout particulièrement au stade primitif – prenne un caractère transcendant ne change rien d'essentiel à cette structure ; car même la fixation, bien plus tard, de l'objectif du salut de l'âme dans l'au-delà est liée à la personne particulière, justement dans sa singularité.

Il résulte donc naturellement de cette structure que les objets, les travaux, les actions, etc. ne peuvent devenir de l'art qu'inconsciemment (au sens que nous avons indiqué plus haut). Cela fait naître là un genre particulier d'universalisation, et en même temps un genre particulier d'objectivité, qui retirent objectivement ces produits du quotidien, de la magie et de la religion ; même dans ces cas où les créateurs comme les récepteurs sont subjectivement convaincus, honnêtement et profondément, de se tenir sur le terrain du quotidien, de la magie ou de la religion. La manière anticipatrice abstraite de notre traitement actuel de cette question, qu'il faudra plus tard exposer plus concrètement, ne permet que des indications qui restent très générales. L'universalisation consiste – en opposition radicale à la désanthropomorphisation de la science – en ce que l'objet artistiquement formé se libère de la simple individualité particulière et ainsi de la satisfaction factuelle pratique du besoin, que celui-ci soit d'ici-bas ou de l'au-delà, sans pour autant perdre le caractère du vécu individuel et immédiat. Oui, cette universalisation tend précisément à renforcer et à approfondir cette nature même. En préservant l'individualité dans l'objet et dans sa réception, elle met justement en évidence ce en quoi elle est conforme à l'espèce humaine et abolit de cette manière la simple singularité. Ainsi, le rapport de l'objet à la société et à son échange matériel avec la nature – sans prendre une formulation conceptuelle – devient beaucoup plus explicite

que cela n'est possible dans la vie quotidienne. La détermination de l'autoconscience va se trouver en même temps par là-même portée à un niveau supérieur : quand l'homme qui se trouve dans la sphère de l'esthétique – le créateur tout comme le récepteur – réfléchit sur la spécificité humaine, qu'il se rapporte à vrai dire aussi bien à l'objet qu'au sujet, l'autoconscience s'élève hors de la sphère étroite et particulière de la simple quotidienneté, et acquiert une universalité, qui certes est toute autre que celle de la science désanthropomorphisante. C'est une universalisation de l'homme total, sensible immédiatement, qui est consciemment fondé sur un principe anthropomorphisant.

Le caractère contradictoire de cette universalisation, qu'il nous faudra ultérieurement traiter en détail, a pour conséquence nécessaire que la satisfaction des besoins, des désirs, l'aspiration, etc. perd obligatoirement son caractère pratique factuel. Il y a – du point de vue de la factualité immédiate du quotidien – une satisfaction purement fictive ; mieux dit : l'expérience vécue de la satisfaction dans un cas typique, détaché de la réalité factuelle qui lui correspond dans la vie même. Cela fait naître ici une proximité – apparente – entre art et religion. La satisfaction proclamée et décrite par cette dernière peut en effet, également au sens de la réalité de la vie, être tout au plus l'anticipation suggestive, évocatrice d'expériences vécues, d'une satisfaction future (dans l'au-delà). (La différence entre magie et religion réside de ce point de vue en ce que la première entreprend de satisfaire des désirs pratiques du quotidien, tandis que dans cette dernière, tout au moins en règle générale, la satisfaction est transcendante, et ne vise pas des objectifs particuliers, mais le destin de l'homme total ; seul le reflet subjectif de la satisfaction transcendante apparaît comme immanente, comme par exemple la certitude du salut dans le calvinisme. Il

Il y a naturellement dans de nombreuses religions la survivance de reliquats magiques, sous forme de croyances en des satisfactions immanentes de besoins particuliers.) L'affinité apparaît comme encore plus grande du fait que le principe qui lui est sous-jacent ne peut être qu'anthropomorphisant lui-même. Ce n'est pas étonnant que des œuvres d'art aient été créées et appréciées pendant des millénaires dans la croyance qu'elles servaient uniquement à exprimer de manière sensible de tels contenus de satisfaction religieuse.

Pourtant, la différence, l'opposition même, se manifeste ici au sein de l'anthropomorphisation tout autant que celle que nous avons constatée plus haut entre l'anthropomorphisation de la religion et la désanthropomorphisation de la science. La contradiction se concentre ici sur la détermination du caractère « fictif » des objets de satisfaction dans l'art ou dans la religion. Nous avons déjà traité brièvement l'opposition générale relative à la réalité des objets, montrant notamment que l'on tire toujours, radicalement, les conséquences ultimes du caractère « fictif » de l'art, tandis que dans la religion, ce caractère « fictif » apparaît toujours avec la prétention d'être une réalité transcendante, plus vraie que celle de la vie quotidienne. Les problèmes concrets qui découlent de cette situation ne pourront être étudiés qu'à un stade plus développé de nos explications.

Il y a pourtant une question dont il faut parler dès maintenant – en anticipant également sur la suite – : celle de l'immanence de principe de l'art, de son caractère humain immanent, dans ce qui fait son essence et sa valeur. Ceci est naturellement pensé au sens de l'objectivité, comme sens objectif de la réalité esthétiquement figurée. Il se peut que le créateur ait eu subjectivement une intention transcendante, que le récepteur l'ait acceptée comme telle, et il est tout à fait possible que l'esprit objectif de l'artiste – fondé sur la nature humaine

sociale de l'art – ne s'impose que des siècles, voire des millénaires plus tard. Le renoncement de l'objet d'art à être réalité implique en effet objectivement un rejet de la transcendance, de l'au-delà ; cela crée des formes spécifiques du reflet de la réalité à élaborer, qui découlent de celle-ci et agissent en retour sur celle-ci. Même si elles semblent aller delà de la factualité de la réalité immédiatement donnée dans la pratique du quotidien, elles le font – de ce point de vue de la même façon que le reflet scientifique – pour appréhender à nouveau cette réalité, la dominer en accord avec sa spécificité propre, mieux que la pratique du quotidien et sa subjectivité immédiate ne sont en mesure de le faire. L'art est donc tout aussi immanent que la science ; il est le reflet de la même réalité que le reflet scientifique. Ce qui n'est ici nécessairement affirmé que de manière très générale sera ultérieurement expliqué et démontré en détail. Cela n'empêche naturellement pas que l'un et l'autre empruntent par ailleurs sur les questions décisives du reflet des directions opposées. Nous avons déjà décrit brièvement la voie vers la désanthropomorphisation dans le reflet scientifique. La tâche de nos considérations suivantes sera de dégager la particularité spécifique du reflet esthétique, anthropomorphisant, et cela tant en ce qui concerne la réalité esthétiquement reflétée dans les œuvres d'art (la société dans son échange matériel avec la nature), qu'en ce qui concerne les nouvelles capacités développées chez l'homme par ce type de reflet, qui se regroupent, comme nous tenterons de le montrer, autour du perfectionnement de l'autoconscience au sens indiqué ci-dessus.

Maintenant que les contours les plus généraux de la sphère esthétique sont définis de la sorte, il faut ajouter dès maintenant que le reflet esthétique anthropomorphisant ne doit naturellement jamais perdre le contact direct avec la

perception sensible du monde s'il veut rester esthétique ; ses généralisations se matérialisent dans la sensibilité humaine, et nous verrons qu'elles doivent d'une certaine manière entraîner une exacerbation de l'immédiateté sensible afin de pouvoir mener à bien le processus de généralisation. Il ne peut pas y avoir en esthétique d'analogie avec le rôle des mathématiques dans les sciences. Il en résulte également un mode de différenciation entre espèces et genres différent dans ses principes de celui en science. Dans celle-ci, la nature de l'objet existant en soi détermine la différenciation en différentes sciences (physique, biologie etc.). Le mode de reflet esthétique anthropomorphisant a pour sa part pour conséquence que la différenciation entre espèces et sous-espèces (arts, genres) est liée à la possibilité de perfectionnement – ceci naturellement au sens le plus large – des sens de l'homme. Si nous avons dû prendre position contre l'autonomisation mécanique des sens singuliers (comme chez Fiedler), il nous faudra aussi prouver plus tard que le perfectionnement esthétique de chaque sens singulier va dans le sens du reflet universel de la réalité, et il faut dès maintenant souligner résolument que cette maîtrise de la réalité par le reflet devenu esthétique se développe de manière autonome dans chaque sens de manière relativement indépendante des autres. Le principe universel dans la subjectivité esthétique, qui nous apparaît évidemment comme le résultat d'un processus d'évolution millénaire, est pourtant aussi, dans sa nature, un résultat. Il s'enrichit et s'approfondit dans l'interaction des sens, sentiments et idées, enrichis et approfondis par les différents arts. Mais la condition préalable de cette relation réciproque féconde était et reste l'autonomie des arts et genres singuliers, l'autonomie des sens singuliers dans leur développement vers l'universalisation. Le principe esthétique, l'unité esthétique des différents types de reflet

esthétique est donc le produit final d'un long processus d'évolution, et la genèse autonome des différentes espèces et sous-espèces d'art, de la subjectivité esthétique qui leur correspond dans la production et la réception, est bien davantage qu'un simple fait historique : elle s'enracine profondément, comme nous le verrons ultérieurement, dans l'essence du reflet esthétique de la réalité, et si l'on n'en tient pas compte, c'est l'essence même de la sphère esthétique qui se déforme.

Pour une raison de clarté initiale, il nous fallait en l'occurrence exposer cette différenciation plus simplement qu'elle n'est en réalité. Ce serait en effet une simplification que de penser qu'à chaque sens humain ne peut correspondre qu'un seul art. Il suffit de mentionner la vaste hétérogénéité des arts visuels, architecture, sculpture, peinture, etc. Bien sûr, dès le début, et au cours de l'évolution, il y a là-aussi des relations réciproques qui interviennent toujours plus intimement, qui agissent de manière toujours plus profonde et substantielle. Rappelons-nous simplement l'intrusion des idées picturales en sculpture et en architecture dans certaines conditions historiques.

La situation apparue ici se complique encore du fait que le reflet esthétique de la réalité est historiquement lié au lieu et à l'époque, dans un sens qualitativement différent du reflet scientifique. Que toute subjectivité présente un caractère sociohistorique est une évidence, et a également des conséquences non négligeables dans l'histoire de la science. Pourtant, la vérité objective d'une formulation scientifique dépend exclusivement de sa concordance – approximative – avec cet en-soi qui la transforme en un pour-nous. La question de la vérité n'a en conséquence rien à voir ici avec les problèmes de la genèse. Celle-ci peut certes permettre d'expliquer comment et pourquoi les tentatives d'approche de

la réalité par le reflet scientifique restent obligatoirement plus ou moins incomplètes, dans certaines conditions socio-historiques. La situation est toute autre pour l'art. Nous avons à maintes reprises indiqué que l'objet fondamental du reflet esthétique est la société dans son échange matériel avec la nature. Il y a naturellement, là-aussi, une réalité existant indépendamment de la conscience de l'individu et de la société, comme dans l'en-soi de la nature, mais c'est pourtant une réalité dans laquelle l'homme est nécessairement toujours présent. Et même autant comme objet que comme sujet. Comme nous l'avons déjà souligné, le reflet esthétique réalise toujours une universalisation. Dont le degré le plus élevé est pourtant le genre humain, ce qu'il y a de typique dans son développement. Mais il n'apparaît cependant jamais sous une forme abstraite. La profonde vérité vitale du reflet esthétique ne repose pas, en dernière instance, sur le fait qu'il vise certes toujours le destin de l'espèce humaine, mais qu'il ne sépare jamais celle-ci des individus qui la composent, qu'il ne veut jamais en faire une entité existante indépendamment de ceux-ci. Le reflet esthétique montre toujours l'humanité sous la forme d'individus et de destins individuels. Sa spécificité, dont il sera question très en détail ultérieurement, s'exprime précisément dans la manière dont ces individus d'un côté ont une immédiateté sensible qui se différencie de celle de la vie quotidienne par l'accentuation des deux éléments, dans la manière dont d'un autre côté – sans abolir cette immédiateté, le typique de l'espèce humaine leur est inhérente. Dès lors, il en résulte ensuite que le reflet esthétique ne peut jamais une simple reproduction de la réalité donnée immédiate. Mais le travail d'élaboration ne se limite pas à la sélection indispensable de l'essentiel dans les phénomènes (cela, le reflet scientifique de la nature doit aussi s'en préoccuper), car dans l'acte de reflet lui-même est, indissociablement de lui,

inclus le moment de l'attitude positive ou négative à l'égard de l'objet esthétiquement reflété.

Il serait cependant fondamentalement faux de voir dans cette prise de position inévitable de l'art, élémentaire, qui ne devient consciente qu'à des stades relativement tardifs, un élément de subjectivisme ou même un ajout subjectiviste à la reproduction objective de la réalité. Dans tout autre reflet de la réalité, il y a un tel dualisme inclus qui, dans la bonne pratique, doit être surmonté. Il n'y a qu'en esthétique que l'objet fondamental (la société en échange matériel avec la nature), en rapport avec un sujet – élaborant son autoconscience – englobe la subjectivité indissociable de la reproduction et de la prise de position, de l'objectivité et de la prise de parti. L'affirmation simultanée de ces deux éléments constitue l'historicité indissoluble de toute œuvre d'art. Cela ne constate pas simplement un état de fait existant en soi, comme en science, mais éternise un moment de l'évolution historique du genre humain. La conservation de l'individualité dans le typique, de la prise de parti dans le fait objectif représente les éléments de cette historicité. La vérité artistique est donc, en tant que vérité, une vérité historique ; sa vraie genèse est en convergence avec sa vraie pertinence, puisque celle-ci ne consiste en rien d'autre que de découvrir, de rendre palpable, que de sublimer en une expérience vécue un moment de l'évolution de l'humanité qui mérite, dans son contenu et sa forme, d'être conservé ainsi.

Il faudra dans les considérations qui suivent montrer concrètement que cette étroite imbrication de la subjectivité et de l'objectivité qui résulte de l'essence anthropomorphisante, de l'objet et du sujet du reflet esthétique, ne détruit pas l'objectivité des œuvres d'art, mais au contraire que c'est seulement elle qui fonde sa particularité spécifique. Il faudra également montrer que la genèse de la sphère esthétique à

partir de sources diverses, voire même directement hétérogènes, ne conduit pas à une fragmentation de son unité de principe, mais au contraire à sa constitution progressive en une unité concrète.

L'unité doit naturellement, là-aussi, être conçue dialectiquement. Hegel appelle l'unité des sciences « un *cercle de cercles* ; car chaque membre, en tant qu'animé par la méthode, est une réflexion sur soi qui, du fait qu'elle retourne au commencement, est elle-même commencement d'un nouveau membre. Les fragments de cette chaîne représentent les sciences particulières, dont chacune a un *avant* et un *après* ou, plus exactement dont chacune n'a qu'un avant et *montre* son après dans le syllogisme même. »⁴⁸ Cette structure de cercle de cercles est présente de manière encore plus nette dans le domaine de l'esthétique. En raison de son objet qui, dès le début, avant même qu'il devienne l'objet de l'art, montre en soi qu'il est une élaboration par l'activité du genre humain ; en raison de son sujet, dont la fonction va bien au-delà de refléter l'en-soi indépendant de la conscience en un pour-nous conscient, dans une approximation aussi fidèle que possible, mais qui plutôt imprime à chaque élément de l'objet (sans parler de sa totalité) un rapport à lui-même, et fait valoir sa prise de position à son égard, dans sa totalité comme dans toutes ses parties ; toute espèce d'art, et même en ultime analyse toute œuvre d'art, prend une existence – relativement – autonome, à laquelle l'*avant* et l'*après* hégéliens ne sont applicables qu'avec des médiations et des transpositions très complexes. (Il sera plus tard encore souvent et en détail question des problèmes qui en résultent.)

⁴⁸ Hegel, *Science de la logique*, Livre III, Logique du concept, III^{ème} section, chap. III, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1971, t. IV, p. 571

Tandis donc que la différenciation du reflet scientifique de la réalité dans les différentes sciences individuelles est par nature déterminée à partir de l'objet, le facteur subjectif lui-même joue un rôle essentiel dans la genèse des arts particuliers, des genres particuliers. Il ne s'agit naturellement pas du simple arbitraire particulier du sujet singulier. L'art est dans toutes ses phases un phénomène social. Son objet est la base de l'existence sociale de l'homme : la société dans son échange matériel avec la nature, avec naturellement la médiation des rapports de production, des relations des hommes entre eux déterminés par ceux-ci. Un tel objet, dans son universalité sociale, ne peut absolument pas être reflété de manière adéquate par une subjectivité persévérant dans la simple singularité. Pour atteindre ici un niveau d'adéquation approximatif, le sujet esthétique doit développer en lui-même les éléments d'une universalisation à l'échelle de l'humanité, de la spécificité humaine. Esthétiquement, il ne peut cependant pas s'agir du concept abstrait d'espèce, mais d'individus concrets, palpables, dans le caractère et le destin desquels les propriétés considérées et le niveau de développement précisément atteint par l'espèce sont contenus de manière concrète et palpable, individuelle et immanente. De cela découle le problème du typique comme une des questions cruciales de l'esthétique qui nous occupera plus tard, souvent et en détail. La différenciation de l'esthétique en arts et genres particuliers, ou mieux dit la synthèse de ces arts et genres dans la sphère esthétique, ne peut donc se constituer qu'à partir de ce rapport dialectique sujet-objet : ce n'est que lorsqu'une attitude déterminée de l'espèce humaine à l'égard de la société, et là-dedans de l'échange matériel avec la nature, possède ou atteint un caractère durable et essentiellement typique qu'un art (un genre) peut se développer et se conserver comme tel.

Comme il ressort clairement de ce qui a été exposé jusqu'ici, ce problème est en premier lieu une question de contenu, de teneur esthétique. Mais comme la forme esthétique – ce qui résulte également de ces considérations – n'est pas d'une universalité telle qu'elle puisse et doive englober de la même manière une multitude de contenus comme dans la science dans laquelle la forme unique, étroitement liée au contenu singulier, passe pour celle de l'immédiateté à surmonter, mais devient précisément esthétique du fait qu'elle apparaît toujours comme la forme spécifique d'un contenu défini, la spécificité des divers arts et genres doit être traitée aussi comme une question de forme. La tâche en l'occurrence sera de découvrir comment, du reflet esthétique de relations sujet-objet essentiellement analogues au sens mentionné ci-dessus, naissent des formes qui, en tant que telles, avec toute la variété historique et individuelle, montrent pourtant – justement en tant que formes essentielles – une certaine constance. C'est pourquoi cette question est en même temps une question esthétique de principe et une question historique insurmontable. Non seulement parce que, en raison de notre définition de la forme, toute œuvre d'art authentique recrée aussi – de manière unique – la forme générale ; non seulement parce que les grands tournants de l'évolution sociale crée – même au sein du même genre – des types qualitativement nouveaux (le drame grec, anglais, français, espagnol etc.) ; non seulement parce que l'évolution sociohistorique transforme radicalement les genres particuliers (le roman comme épopée bourgeoise) ; – tout cela à soi seul ne mènerait qu'à un relativisme historique radical – mais aussi parce que les problèmes du changement historique dans son effet sur l'art resterait incompris si l'invariant dans les formes n'était pas à comprendre et à déduire de l'essence du reflet esthétique, et donc du principe fondamental de l'esthétique. La solution

juste de cette question, qui surgit d'habitude en esthétique comme système des arts, ne peut donc être éclaircie de manière satisfaisante que sur la base simultanée de l'explication matérialiste-dialectique de l'esthétique en général, et des lois matérialistes-historiques de ses changements historiques dans leur spécification.

Ces remarques générales, qui restent provisoirement quelque peu abstraites, montrent déjà que le problème prend un nouvel éclairage. Il ne peut s'agir, ni d'une déduction à partir du principe de l'esthétique, ni d'un classement empirique des arts existants ; mais plutôt, au contraire, d'un mode d'étude systématique historique. Celui-ci renonce à toute classification « symétrique » des arts et des genres, sans pour autant abandonner ainsi leur fondement théorique. Il laisse ouverte la possibilité du dépérissement historique de genres particuliers, ainsi que de l'apparition historique de nouveaux ; là-encore : sans se limiter simplement, dans les deux cas, au sociohistorique, sans renoncer à la déduction théorique. Nos considérations jusqu'ici montrent en l'occurrence déjà qu'il ne s'agit pas d'une simple synthèse *a posteriori* de deux points de vue en soi séparés, mais plutôt que toute analyse matérialiste-dialectique se heurte à des problèmes du matérialisme historique et vice-versa. Il s'agit seulement pour chaque considération particulière de la prépondérance de l'un ou de l'autre point de vue.

Ainsi, il ne pouvait être mentionné ici que le lieu méthodologique et la méthode de solution de ces questions. La déduction des formes à partir des éléments récurrents, constants et relativement stables du reflet, c'est Lénine qui l'a le premier formulé. Se référant à l'affirmation profonde de Hegel selon laquelle une réalité objective correspond aux formes logiques de raisonnement, il écrit : « Pour Hegel, l'*action*, la pratique est un "*sylogisme*" logique, une figure

logique. Et c'est vrai ! Bien entendu, pas en ce sens que la figure logique a pour être-autre la pratique humaine (= idéalisme absolu), mais vice versa : la pratique humaine, en se répétant des milliards de fois, se fixe dans la conscience humaine en figures logiques. C'est précisément (et seulement) en vertu de ces milliards de répétitions que ces figures ont la solidité du préjugé et possèdent le caractère d'axiomes. »⁴⁹ C'est là le modèle méthodologique pour toute théorie des arts, des genres, en esthétique. Naturellement – en accord avec nos définitions sur l'essence de la forme esthétique – cette formulation de Lénine ne peut pas être simplement reprise et « transposée » dans la sphère esthétique. La taille des variations possibles et nécessaires au sein d'une forme signifient quelque chose de qualitativement nouveau par rapport à la logique. La grande idée de Lénine selon laquelle les formes scientifiques (logiques) sont des reflets des invariances et des récurrences dans les phénomènes doit fondamentalement être précisée de manière concrète dans son application à l'esthétique, en tenant compte de la spécificité de ce mode de reflet de la réalité.⁵⁰



⁴⁹ Lénine, *La science de la logique de Hegel*, in *Cahiers philosophiques* Moscou, Éditions du Progrès, 1971, pp. 205-206

⁵⁰ Voir à ce sujet le chap. II de mon livre, *Le roman historique*, trad. Robert Saille, Paris, Payot, 2000, pp. 96 et ss.