

Georg Lukács

*La spécificité de  
la sphère esthétique.*

*Septième Chapitre :*  
Problèmes de la mimésis III  
Le chemin du sujet vers le reflet esthétique.

Traduction de Jean-Pierre Morbois



GEORG LUKÁCS : PROBLÈMES DE LA MIMÉSIS III,  
LE CHEMIN DU SUJET VERS LE REFLET ESTHÉTIQUE.



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

Il occupe les pages 532 à 617 du tome I, 11<sup>ème</sup> volume des *Georg Lukács Werke*, Luchterhand, Neuwied & Berlin, 1963, ainsi que les pages 502 à 583 du tome I de l'édition Aufbau-Verlag, Berlin & Weimar, DDR, 1981.

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

## *Septième chapitre*

### Problèmes de la mimésis III.

#### Le chemin du sujet vers le reflet esthétique.

Plus on travaille de manière énergique et conséquente à dégager la spécificité de la sphère esthétique, plus il se présente de contradictions paradoxales en apparence, et lui donner un fondement philosophique ne peut consister qu'à montrer où, dans quelle ampleur et dans quelle mesure, il ne s'agit là que de paradoxes purement apparents qui se dissipent avec un éclairage juste et approfondi des états de fait, en laissant derrière eux une situation qui n'est plus paradoxale. En même temps, il faut cependant affirmer tout aussi nettement où, dans quelle ampleur et dans quelle mesure, il peut être question de contradictions authentiques, de contradictions motrices de certains groupes de phénomènes, qui ne peuvent être compris, justement, que dans et à partir de cette dialectique qui est la leur, dont l'essence consiste précisément dans ces contradictions de leurs forces motrices, de leurs composantes structurelles et dynamiques. Tout ce qui a été analysé jusqu'à maintenant en esthétique devrait rassembler le matériau d'une synthèse de ce genre. Si celle-ci n'est pas réalisée de manière exhaustive, dans la mesure où c'est possible aujourd'hui, il est alors inévitable que la sphère esthétique soit ravalée au rang de forme préliminaire de la connaissance – plus ou moins imparfaite, plus ou moins utile –, comme chez Leibniz ou Hegel, voire même passe pour une déviation néfaste, comme chez Platon (quand le caractère de forme préliminaire concerne la religion au lieu de la connaissance, la situation ne s'améliore naturellement pas, et évidemment pas non plus quand, par un retournement de la problématique, la connaissance apparaît comme une forme

préliminaire subordonnée de l'esthétique, comme chez Schelling). Ou bien, on va reconnaître la sphère esthétique comme autonome, mais elle va perdre alors, précisément par là toute liaison à la vie sociohistorique de l'humanité, et son indépendance ne peut entraîner pour son isolement total que la fondation d'un « parc de protection de la nature », comme c'est le cas dans de nombreuses théories modernes. L'essence de l'esthétique ne peut par conséquent être définie de manière satisfaisante que quand sa position dans le système des relations entre l'homme et le monde extérieur est également définie de manière satisfaisante. Une contradiction féconde, une contradiction dynamique n'est jamais qu'une contradiction qui régule et accomplit, précisément dans son caractère contradictoire, l'orientation du mouvement, les lois d'un mouvement d'une relation qui apparaît là, essentielle et inévitable.

### 1. Questions préalables de la subjectivité esthétique.

Toutes nos considérations jusqu'ici se sont focalisées sur la mise en lumière du principe anthropomorphisant, et même anthropocentrique de tout acte esthétique. Si nous cherchons maintenant à récapituler et à synthétiser les constatations éparses et pour une part occasionnelles, nous nous heurtons à la contradiction entre actes anthropomorphisants, tant dans la création que dans la réception de l'art, et à sa prétention inconditionnelle à une validité objective. Ce caractère contradictoire semble s'exacerber encore du fait qu'il ne s'agit pas simplement de tendances anthropomorphisantes, mais aussi de ce qu'un fondement de l'esthétique de ce genre place nécessairement toujours et partout en son point central l'élément subjectif qui lui est inhérent. De là procède tout naturellement la première tâche : clarifier l'essence de la subjectivité esthétique. Il faut en premier lieu formuler

l'observation suivante – bien connue déjà de par les considérations précédentes – : elle n'est en aucune façon identique à la subjectivité de la vie quotidienne. Mais il faut cependant tout de suite affirmer – pas non plus pour la première fois – : aller ainsi au-delà du quotidien n'implique aucunement de supposer ou d'admettre une quelconque puissance ou substance transcendante. Cette immanence inhérente dans sa nature au principe esthétique est si forte, que même chez Kant, à côté de la « conscience en général » théorique et de l'« homo noumenon »<sup>1</sup> pratique, il ne surgit en esthétique aucun sujet de ce genre. La question est donc comment, en correspondance à quels besoins, guidée par quelles forces, se produit une telle intensification de la subjectivité, qui déjà peut équivaloir à une altérité qualitative par rapport à la subjectivité du quotidien ? Et quel rôle joue la sphère esthétique dans cette évolution ? Cela inclut aussi notre question de la genèse que nous avons traitée jusqu'ici ; car son contenu véritable est de montrer l'esthétique comme un mode de positionnement humain, qui est produit par certains besoins, qui est continûment présent à partir d'une certaine phase, et qui dès sa naissance s'accroissent continûment.

Si notre réflexion présente se tourne vers le noyau de ces besoins, déterminant pour la philosophie, et donc vers l'élément subjectif de cette subjectivité, et pas en premier lieu vers ces objets qu'elle s'efforce de créer ou d'appréhender, alors le rapport sujet-objet, déterminant pour nous, afin de mieux éclairer l'autre aspect du problème, ne sera ainsi repoussé à l'arrière-plan que provisoirement ; le fait que nous voyons dans la mimésis le phénomène esthétique fondamental

---

<sup>1</sup> Dans *La doctrine de la vertu*, trad. J. Barni, Paris, Auguste Durand, 1885, p. 96, Kant distingue l'*homo phoenomenon* considéré dans le système de la nature, proche de l'animal, de l'*homo noumenon*, considéré comme *personne*, c'est-à-dire comme sujet d'une raison moralement pratique. NdT.

suffit à clarifier cette position qui est la nôtre. Le besoin qui est à la base de l'art, – justement sous l'aspect qui nous intéresse maintenant avant tout, à savoir celui de la subjectivité – Klopstock l'a exprimé avec beaucoup de clarté et de résolution. Il est vrai que sa formule ne se rapporte, directement, qu'à la seule poésie, mais son sens montre nettement qu'elle s'applique à l'ensemble du domaine de l'esthétique. Klopstock dit : « L'essence de la poésie, c'est qu'à l'aide de la langue, elle montre un *certain nombre* d'objets que nous *connaissons*, ou dont nous *présumons* l'existence, sous un *aspect* qui *préoccupe* les forces *les plus nobles* de notre âme à un degré si élevé que l'une agit sur l'autre et met ainsi en mouvement l'âme *toute entière*. » Il explique un peu plus loin les éléments singuliers de sa définition. Pour nous, la seule chose importante ici, c'est ce qu'il dit au sujet du terme *préoccupe* : « Les secrets les plus profonds de la poésie résident dans l'*action* où elle met notre âme. De toute façon, l'action nous est *essentielle* pour notre plaisir. Ce sont des poètes vulgaires qui veulent que nous menions avec eux une vie végétative. » <sup>2</sup>

Du point de vue de la compréhension du besoin qui est à la base de l'art, ce qu'il y a de décisif dans ces formulations, c'est la mention de la mise en mouvement de l'âme toute entière de l'homme. Naturellement, dans un certain sens, dans la vie quotidienne aussi, l'homme total <sup>3</sup> est toujours actif. Si son activité se développe dans le sens d'une spécialisation toujours plus forte, on ne peut guère parler, au sens strict, d'une parcellisation parfaitement achevée de ses capacités, d'une totale élimination de certaines qualités à l'occasion

---

<sup>2</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), poète élégiaque allemand : *Gedanken über die Natur der Poesie* [Réflexions sur la nature de la poésie]. *Sämtliche Werke*, Band XVI Leipzig, Göschen, 1830, p. 36.

<sup>3</sup> L'homme total [*der ganze Mensch*] est l'homme de la vie quotidienne. NdT.

d'une application exclusive d'autres. Mais bien que son activité développe unilatéralement certains aspects de sa personnalité globale, que ce soit au sens physique ou au sens spirituel, – et cela de plus en plus avec l'évolution de la civilisation – elle en néglige en revanche temporairement d'autres, et en laisse même durablement s'étioler certaines. À un certain niveau de bien-être matériel, de loisir etc., le besoin d'une égalisation, d'une orientation vers l'équilibre, vers l'harmonie, vers la proportionnalité à mettre en œuvre, est un phénomène de masse. (Les catégories énumérées ici sont en soi celles de la vie quotidienne, et ne sont pas encore esthétiques, en aucune façon, quand elles surviennent à l'origine et d'ordinaire dans les faits.) Si nous avons souligné plus haut l'importance cruciale de l'aspiration à la totalité et à l'intégrité de l'homme comme besoin social général, nous devons ici aussi, comme nous l'avons déjà fait auparavant, nous démarquer radicalement de la critique anticapitaliste romantique de la division du travail. Celle-ci y voit exclusivement le négatif, juste le morcellement et l'atrophie de l'homme, sans prendre en compte que non seulement il s'agit d'une étape inévitable du développement de l'humanité, mais aussi que la division du travail elle-même – malgré tous ses avatars sous le capitalisme qui détruisent et avilissent les hommes – éveille en même temps sans cesse chez l'homme des qualités, des capacités, etc., les développe même, elles qui élargissent et enrichissent le concept de sa totalité. C'est pourquoi même l'étape du capitalisme néfaste à l'homme total ne peut pas entraîner de renoncement à l'homme total. Bien au contraire. Plus les tendances au morcellement se développent fortement, et plus fort est le mouvement qui se produit d'habitude en réaction.

Ce dont parle Klopstock reste ainsi un besoin fondamental de l'homme. Cela ne se manifeste naturellement pas seulement

dans la vie quotidienne elle-même, mais aussi dans les objectivations qui en découlent sous les formes les plus diverses, comme la religion, le mythe, la poésie, la philosophie, l'éthique etc. Ce besoin ne devient une aspiration consciente que lorsque le développement des forces productives et sa répercussion dans les rapports de production offrent des possibilités maximales à cette totalité et intégrité de la personnalité de l'homme et en même temps semblent subjectivement les menacer très ouvertement. Naît alors – consciemment aussi – l'aspiration à une satisfaction de ce besoin à travers l'art, comme Klopstock l'a justement exprimée. Mais il est évident que le besoin était déjà là bien plus tôt, certes souvent sans expression objectivée, ou se tournant, dans la mesure où c'était conscient, vers de tout autres buts. Comme nous l'avons vu, cela a avant tout des causes sociales, à savoir les contradictions croissantes de la division du travail que nous avons déjà soulignées.

Une analyse plus fine doit cependant montrer qu'en l'occurrence, il ne s'agit pas seulement de motifs limités à une étape historique de développement, mais aussi de motifs plus généraux, qui certes, en dépit de leur universalité, en dépit de leur fondement directement et apparemment anthropologique ne cesseront pas d'avoir un caractère social. Sauf que leur base n'est pas cette formation sociale particulière ci ou celle-là – cette dernière ne détermine que le type ou le degré de leur manifestation –, mais la nature de l'homme socialisé en général. Ce serait naturellement une rigidification métaphysique que d'admettre, entre l'anthropologique et le social, des frontières toujours très précisément visibles ; comme partout, celles-ci sont souvent floues, elles s'effacent même, mais elles sont malgré tout présentes. Ce n'est que lorsque l'anthropologie, comme par exemple dans l'existentialisme, conçoit l'homme comme un être

« ontologiquement » seul, uniquement fondé sur lui-même, qui n'« entre » dans des liaisons sociales que « plus tard » – que ce soit par hasard ou par nécessité au plan « ontologique » – que peut se produire une telle séparation métaphysiquement « pure » de l'anthropologique par rapport au social. Nous avons, à maintes reprises, indiqué le caractère factuellement et philosophiquement insoutenable d'un tel dualisme. À nos yeux, l'être humain, dès son hominisation et à plus forte raison dans son existence comme être humain, est un être social. Mais tandis qu'avec la fin du processus de son hominisation, ses caractéristiques anthropologiques se fixent dans leurs déterminations les plus importantes, dans leurs substances, et ne sont plus soumises à aucune modification qualitativement essentielle, l'évolution sociale apporte en principe sans cesse du nouveau, et en vérité pas seulement en ce qui concerne le rapport des hommes entre eux, leur rapport à la nature etc., mais aussi les caractéristiques intimes de l'individu. Cette toute dernière constatation est de la plus haute importance pour les considérations actuelles, car nous savons en effet que ce n'est qu'avec le travail que la relation sujet-objet, y compris sous sa forme la plus primitive, peut accéder à la conscience, car seule la décomposition du communisme primitif crée les bases d'une conscience, aussi primitive soit-elle, de la personnalité individuelle, etc. etc. Si donc certains besoins nés dans ce processus d'évolution ainsi que leurs modes de satisfaction, à partir de leur apparition, restent des parties intégrantes de la conscience de l'humanité, leur genèse est cependant de caractère social, et pas anthropologique.

Derrière l'exigence de Klopstock, il y a, à l'origine, la séparation chez l'homme lui-même, dans sa subjectivité, de l'essentiel et de l'inessentiel. Cette séparation, il lui faut la réaliser dès le début en ce qui concerne le monde extérieur,

car sinon, il n'est pas en mesure de le maîtriser dans l'intérêt de sa propre existence. Le fait qu'une question analogue puisse et doive surgir en ce qui le concerne lui-même, que ce soit une question d'un genre particulier, est le résultat de phases supérieures de l'évolution, mentionnées plus haut. Nous avons vu que les tentatives de dominer le monde extérieur se déroulent, au début, sous des voiles magiques, en contenant en soi les germes du reflet, tant scientifique qu'artistique, de la réalité. Même dans le tournant vers l'intime, des besoins de genres très divers jouent des rôles importants, et à vrai dire pas seulement, comme dans le cas de la maîtrise du monde extérieur, pour la période initiale en tant que mélange chaotique magique, mais durablement pour toute l'évolution ultérieure. En faisant totalement abstraction de ce que la subjectivité de l'homme peut et doit faire l'objet d'une étude purement scientifique – et c'est là, naturellement que le principe purement scientifique du reflet désanthropomorphisant de la réalité et de son interprétation se manifeste le plus tardivement et le plus difficilement –, il naît, simultanément au détachement social relatif de la personnalité individuelle à l'égard de la communauté, le besoin de l'éthique, du droit, de la religion etc. Si l'esthétique, même à cette étape, n'accède donc que très progressivement à l'autonomie, la différenciation qui s'engage ici présente cependant, dans son principe, des caractéristiques différentes de celle, originelle, de la période magique. Il est par exemple très significatif que dans la civilisation antique, même s'il y avait déjà une esthétique, l'historiographie, la rhétorique etc. soient encore considérées, dans leur nature, comme esthétiques.

Il ne peut pas, là non plus, nous incomber de retracer, ne serait-ce que dans leurs grandes lignes, les déviations de chemins. La seule chose importante, philosophiquement, est

de noter les principes les plus généraux des points de séparation. C'est justement pour cela que l'exigence de totalité de Klopstock revêt une importance fondamentale. Tandis que justement, les courants scientifiques, religieux, éthiques, etc., sur la question, mentionnée au début, du rapport entre essence et phénomène chez l'homme même, apportaient des coupures précises et même des oppositions, la spécificité de l'orientation prise en esthétique, cachée dans ces tendances générales, opérant sans conscience claire, est l'effort de chercher et de trouver dans le phénomène ce qui est actuel, ce qui est profondément inhérent à l'essentiel. À partir de cette situation, on peut déjà comprendre que de telles intentions ne peuvent que relativement tard accéder à la conscience, acquérir une autonomie spirituelle. Pensons à l'inscription célèbre du temple d'Apollon à Delphes : « connais-toi toi-même », <sup>4</sup> à son interprétation par Socrate et d'autres philosophes, à l'idéal de sagesse chez les stoïciens ainsi que dans l'école d'Épicure, à la séparation radicale chez Plotin de l'« Un » <sup>5</sup> par rapport tout ce qui rappelle la créature etc. Assurément, on peut déjà voir là une tendance ascendante de séparation radicale de l'être et du phénomène, causée par l'anéantissement de la vie publique originelle de la démocratie de la Polis. Mais seule la netteté de la séparation est une conséquence des changements de la base sociale. Cette tendance ne doit cependant pas être conçue comme totalement déterminée par l'époque. Il va de soi que toute religion doit obligatoirement pousser à une coupure précise entre essence et phénomène. Celle-ci est également à la base de la méthodologie de la science, dont l'orientation est totalement opposée. Le fait que cette séparation nette ne soit

---

<sup>4</sup> Γνῶθι σεαυτόν. NdT.

<sup>5</sup> L'*Un* est pour Plotin le principe suprême : il est sa propre cause et la cause de l'existence de toutes les autres choses de l'univers. NdT.

qu'un détour pour appréhender le plus adéquatement possible le phénomène dans son en-soi, dans ses relations et proportions objectives, n'abolit pas la séparation immédiate, mais montre sa place dans le reflet scientifique de la réalité. Finalement, toute éthique doit également commencer par une coupure de ce genre. Qu'elle en reste là comme Kant, ou qu'elle vise une réunification – à maints égards influencée par l'esthétique – de la personnalité globale, comme Goethe et Schiller à l'époque de Weimar, c'est une question qui ne peut pas être traitée ici. Mais la séparation est partout qualitativement plus nette qu'en esthétique. En l'occurrence, la corrélation entre phénomène et essence est une expérience vécue élémentaire et insupprimable, dont les racines sont encore bien plus profondes que celles de la prise de conscience de la personnalité. Quand la magie dite sympathique<sup>6</sup> part de l'idée que tout ce qui est en contact avec l'homme peut influencer son destin, et dans la pratique magique surtout ce qui appartient à sa personne physique (cheveux, ongles, etc.), il y a indubitablement, là derrière, le sentiment que l'homme est essentiellement déterminé – dans un sens ou dans un autre – par tout ce qui est de près ou de loin en relation avec son existence physique. Cela s'exprime aussi nettement dans les représentations magiques répandues partout sur la relation de l'homme à son nom. « L'indien regarde son nom... comme une partie distincte de son individu, au même titre que ses yeux ou ses dents. Il croit qu'il aurait à souffrir aussi sûrement d'un usage malveillant fait de son nom que d'une blessure infligée à une partie de son corps », <sup>7</sup> dit Lévy-Bruhl. Comme dans toutes les questions

---

<sup>6</sup> Expression de James George Frazer, *Le rameau d'Or*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1981, vol. 1. NdT.

<sup>7</sup> Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Félix Alcan, 1910, p. 46.

qui surgissent dans des conditions magiques, les limites entre subjectivité et monde objectif sont là aussi extrêmement floues. Ce n'est qu'avec la décomposition du communisme primitif sur la base de la nouvelle structure et des nouvelles formes de conscience qui lui correspondent que l'individu se sépare objectivement et subjectivement – certes de manière relative seulement – et que les sentiments profondément enracinés décrits ici prennent une physionomie essentiellement plus claire. Non seulement nombre des représentations magiques se dissolvent complètement (certaines d'entre-elles restent encore longtemps vivantes sous une forme atténuée, comme superstition, ce qui fait assurément que leur influence sur le développement des questions de vision du monde diminue de plus en plus), mais surtout, les nouvelles conditions de vie et les nouveaux modes d'objectivation qu'elles ont engendré agissent fortement sur le contenu et la forme de l'auto-considération traditionnelle de la subjectivité.

C'est d'elle en effet qu'il est question ici. En ce qui concerne les « causes » magiques, celles-ci vont être réfutées assez facilement, et réduites à des superstitions. Mais le fait que l'homme, avec toutes ses qualités – centrales et purement superficielles –, forme un tout vivant, dynamique, qui se maintient dans sa mobilité, est un héritage d'un passé très ancien, héritage dans lequel cette corrélation de l'essence et du phénomène vient à s'exprimer d'une manière nouvelle. Il serait naturellement faux de penser que ces nouveaux rapports n'auraient été découverts et portés à la conscience que par l'art. C'est le contraire qui est vrai. Si la vie quotidienne et la pratique quotidienne, les mœurs et le droit, la moralité et l'éthique qui s'épanouissent sur ce terreau, n'avaient pas opéré une réflexion conceptuelle sur le cours de ces expériences vécues, et ne les avaient pas développées, elles ne

pourraient guère prendre une place centrale dans la vie mentale et émotionnelle des hommes, elles ne pourraient pas inclure – comme besoins vitaux – une intention vers l’art. La question de savoir si la personnalité humaine forme un tout, si cette totalité se maintient au cours du temps, ce qui en elle est essentiel et ce qui est pure apparence, surgit en effet toujours et encore, impérieusement, dans toutes les activités des hommes. Pour ne citer qu’un exemple banal : sans cette question, on ne pourrait absolument pas parler de responsabilité individuelle ; il est bien connu que celle-ci ne s’est développée que peu à peu, à partir des responsabilités collectives des clans etc., mais elle est devenue ensuite l’une des bases du commerce quotidien des hommes entre eux. Et indubitablement – nous revenons par là à ce qui a été dit plus haut – avec la responsabilité, c’est la continuité de la personne, sa conservation dans le changement des temps qui est affirmée. Si l’homme doit répondre d’une action particulière qu’il a commise, ou même, dans certaines circonstances, d’une idée déterminée, cela veut dire qu’ainsi est reconnu par ses contemporains et par lui-même le fait que la totalité de sa personnalité s’est maintenue au cours du temps avec une certaine identité stable. On pourrait encore énumérer de très nombreux exemples analogues.

La reconnaissance que cela implique de la totalité, de la continuité de l’individualité de l’homme, de la corrélation en elle de l’essence et du phénomène, comporte cependant une contradiction – que le sujet doit absolument résoudre. Car l’affirmation est en même temps une négation. Chaque fois, un élément (action, événement, idée etc.) est extrait tant du flux continu que de la structure de la totalité et placé face à l’individu comme quelque chose qui – en bien ou en mal – le représente fondamentalement, qui recèle en soi sa nature. À cette occasion, dans ce cas, tout le reste va être mis de côté

comme purement accessoire, pur épiphénomène, comme insignifiant. Pour la morale, pour toute régulation du monde de la pratique, c'est là une évidence. Mais même si l'homme est poussé à exaucer théoriquement l'injonction d'Apollon « connais-toi toi-même », il lui faut adopter à l'égard de la totalité humaine un comportement analogue. Ce serait une simplification inadmissible que de voir dans la négation qui se manifeste ici, une simple négation abstraite. Bien au contraire. Une telle négation est essentiellement une consolidation, à proprement parler une constitution de la personnalité ; là où elle fait défaut, comme dans des périodes où les forces sociales détruisent les normes éthiques, opposent au savoir un scepticisme général, la personnalité elle-aussi se disperse en une coexistence et succession de moments sans aucune liaison entre eux. Hofmannsthal a décrit cet état du Moi de manière précise et belle :

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt  
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:  
Daß alles gleitet und vorüberinnt.

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,  
Herüberglitt aus einem kleinen Kind  
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd. <sup>8</sup>

Pour autant donc que ce genre de négation, au sens de Spinoza, est en même temps une détermination, quelque chose de positif, qui indique justement l'essentiel, alors elle

---

<sup>8</sup> Hugo von Hofmannsthal (1897-1929), *Tercets sur la mortalité*, in *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard Pléiade, 1993, p. 845. NdT.

C'est une chose, que personne ne médite  
Pleinement, bien trop cruelle pour qu'on se plaigne :  
Que tout s'écoule et glisse et disparaît.

Et que mon propre Moi ait glissé, sans nul frein  
De moi-même depuis la prime enfance  
Comme un chien inconnu et muet, inquiétant.

exerce dans la vie une fonction totalement irremplaçable,<sup>9</sup> mais elle ne peut cependant pas satisfaire tous les besoins que produit la vie en développant de plus en plus la personnalité. C'est là que la religion prend un rôle important. Ceci dans la mesure où pour une part, nombre de religions placent en perspective la conservation de la personnalité toute entière dans l'au-delà, de sorte que la croyance en une telle persistance apparaît comme la satisfaction la plus facile à comprendre et la plus populaire, et où d'autre part, l'ascèse et l'extase d'orientation mystique, – chacune à sa façon – font miroiter l'avènement d'une fuite devant l'individuel et ses problèmes, une autodissolution dans le transcendant ou le cosmique. Indubitablement, l'évolution de l'art, pendant très longtemps après la transition de la magie à la religion, a été très étroitement liée à la première tendance et s'est à maint égard développée dans les voiles de ses catégories, tout comme au début dans ceux de la période magique. En ce qui concerne les différentes espèces et sous-espèces de la deuxième tendance, nous nous sommes heurtés, dès la période magique, à son orientation pour l'essentiel antiartistique, et en dernière analyse hostile à l'art ; le fait qu'il puisse y avoir et qu'il y ait des conditions historiques concrètes où – comme déjà dans la magie – naisse une coexistence, et même une certaine influence réciproque, ne doit pas à nous préoccuper davantage, car cela ne se situe pas dans la tendance principale de développement. La conservation de la personnalité dans l'au-delà crée entre l'art et la religion une zone de contact qui s'étend sur une longue période, ne serait-ce qu'en raison de la nécessité, apparue pour chacun d'eux, d'une sorte de mimésis, la reproduction de la totalité humaine, pour satisfaire ce

---

<sup>9</sup> *Omnis determinatio est negatio* : toute détermination est négation. Lettre de Spinoza à Jelles, 02/06/1674 in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard la Pléiade, 1954, p. 1.231. NdT.

besoin de durée. (Nous n'avons traité ici, nous en sommes conscients, qu'un aspect de la vie religieuse ; il va de soi que la représentation elle-même du monde des dieux est dans les faits étroitement liée à cet ensemble complexe. Il est directement éclairant que sa mise en valeur par la représentation mimétique crée également un terrain commun entre la religion et l'art.)

La religion promet cependant une satisfaction réelle ; et ce dans un au-delà où l'existence est sublimée à un niveau supérieur, rendue indépendante de l'autoreproduction constante de la vie, de l'avenir et du passé, et connaît ainsi une réalisation ultime. La philosophie présocratique a déjà reconnu que le moyen d'expression de cette deuxième réalité est une sorte de mimésis de la réalité terrestre. C'est pourquoi la religion peut si facilement mettre les arts à son service : ils créent une mimésis de l'ici-bas, et celle-ci peut passer pour une promesse, pour une garantie, pour une image de l'au-delà. Certes, cette utilisabilité de l'art par la religion, justement, implique en même temps – dans une certaine mesure *uno actu* – le principe de la séparation interne des deux chemins. Très souvent en effet, c'est justement quand il semble que l'art s'est totalement dédié à l'expression de contenus religieux, que l'on peut voir le plus nettement dans les images objectives la séparation d'avec elle : l'œuvre d'art exprime si parfaitement le contenu religieux que celui-ci, dans cette perfection, se dissout en de l'incompréhensible vapoureux, et ce qui est figuré, ce qui est conçu comme moyen et intermédiaire vers l'au-delà, acquiert une immanence close, et se trouve là, devenu indépendant de l'occasion qui l'a déclenché, parfait en soi, excluant toute transcendance par son harmonie formelle. C'est dans l'art classique grec que cette coupure se matérialise sous la forme la plus pure ; mais toute évolution – même l'orientale – connaît de telles luttes,

rarement menées consciemment, suivies de coupures, rarement menées à leur terme.<sup>10</sup> Cette éviction sensible du religieux par la figuration artistique qui lui est assignée comme moyen n'est pas fortuite. Justement parce que la religion parle d'un Dieu existant vraiment, d'un homme réellement promis par la rédemption à une béatitude éternelle, il manque obligatoirement à la représentation religieuse pure précisément cet équilibre du phénomène et de l'essence qui caractérise l'esthétique. Cette lacune provient avant tout de ce que la représentation religieuse de l'au-delà doit arracher l'homme à son environnement naturel – peu importe si elle cherche à le décrire comme un dieu, un héros, ou comme un mortel promis à une rédemption ou à une damnation éternelle –, elle est contrainte de faire disparaître de sa personnalité les réflexes psychologiques qui y sont liés par la relation réciproque. Si elle ne le fait pas comme c'est d'habitude le cas pendant les grandes périodes artistiques influencées par la religion, c'est-à-dire si elle le déplace spontanément dans un environnement humain, même s'il est encore idéalisé religieusement, alors la victoire décrite ci-dessus de l'homme immanent sur l'au-delà est inévitable, comme cela a été le cas dans l'antiquité et même, pour l'essentiel, au Moyen-âge. Mais en outre, même si c'est étroitement lié à cela, la conservation purement religieuse de l'humain va devoir laisser dépérir son aspect contingent, ce qu'il y a en lui de concret et de riche. Il ne se produit en effet jamais dans les représentations religieuses que l'homme

---

<sup>10</sup> Que dans certains cas, la tendance à une satisfaction immanente soit consciemment portée par une idéologie qui se ressent également comme religieuse, mais s'écarte cependant de la religion dominante, démontre seulement combien est importante, pour des problèmes de ce genre, la théorie de la fausse conscience. Des analyses particulières, comme par exemple de l'art égyptien d'El Amarna [capitale construite par le pharaon Akhenaton], sortiraient du cadre de cette étude.

obtienne une immortalité dans l'au-delà tel qu'il est sur terre. La religion non seulement opère une stricte sélection parmi ses qualités personnelles, mais nécessairement elle le rend aussi totalement seul : chacun est confronté seul à son juge transcendant. Si ses actions, ses œuvres, comptent, elles sont alors strictement objectivées et se détachent de son sujet direct ; seule compte sa pensée, et celle-ci prend donc une forme propre séparée du reste de sa vie.

Il semble donc que la personnalité de l'homme qui se conserve selon la croyance religieuse, sauvée dans l'au-delà éternel, ait peu de choses en commun avec sa vie quotidienne habituelle. Mais quand on y regarde de plus près, ce tableau se modifie justement dans ses traits les plus essentiels. Ce qui manque avant tout, c'est ce que l'homme a fait de lui-même, de ses propres forces ; sa transformation par le travail, la science, l'art, par sa moralité immanente d'ici-bas, apparaît comme le produit de l'arrogance condamnable d'une créature humaine, dans la mesure où cela est conçu par l'homme comme son œuvre à lui, indépendante de l'aide de la puissance transcendante du moment. Dans le concept de la créature, tout cela se fond avec la personne particulière immédiatement donnée, pour autant que les tendances à l'autonomie ne le fassent pas apparaître comme plus condamnable que la simple singularité. Cette singularité, en revanche, apparaît comme l'essence authentique de l'homme, créé par Dieu, par la puissance transcendante, qu'il ne doit certes pas conserver, totalement immuable – il est assurément une simple créature – mais qu'il est tenu de continuer à développer comme ce qu'elle est, dans une humble obéissance aux commandements transcendants. Franz Baader dit de cette question en se référant à des mystiques plus anciens : « Comme justement l'arrogance et la bassesse sont certes, en apparence, liées entre elles, mais ne sont pas intrinsèquement

et vraiment compatibles, et ne peuvent pareillement vivre ensemble que dans un mariage sauvage et sans amour, comme donc l'arrogance n'est que la caricature de l'un des éléments de l'amour, à savoir du sublime, la bassesse celle du deuxième élément, ou de l'humilité, alors seule la religion peut, en humiliant l'arrogance et en élevant la bassesse, abolir ce mariage sauvage, et lui conférer l'onction du sacrement. »<sup>11</sup> Il sera question en détail dans le dernier chapitre de cette orientation dans le comportement religieux. Il suffit ici de constater que le besoin d'autoconservation, tout particulièrement à certaines époques, est si fort et à la fois si indéterminé, que devant la survie en général, toute question du « comment ? » s'estompe. Pour nous assurément, à cette étape, seule est importante la simple constatation de la convergence et de la divergence des tendances religieuses et esthétiques fondamentales : l'abîme qui est béant entre les façons de conférer de la durée à la totalité de l'homme dans les deux sphères.

A maint égard, il échoit à l'art au service de la religion la tâche de jeter un pont sur cet abîme. Il remplit souvent ce devoir avec un grand dévouement, une grande capacité d'adaptation et une grande habileté ; souvent même avec la conscience d'être vraiment le simple serviteur de la foi. En réalité – indépendamment des idées et des sentiments personnels de l'artiste individuel –, il s'agit ici pour l'art, toujours et encore, tout simplement, de la « détermination de l'extérieur » de Goethe, féconde, bien connue de nous déjà. La religion, le sentiment religieux, le besoin religieux socialement vivant et général, placent l'art devant des tâches concrètes, qu'il ne peut cependant résoudre qu'à sa manière à

---

<sup>11</sup> Franz Xaver von **Baader** (1765-1841), philosophe et théologien mystique allemand : *Schriften zur Gesellschaftsphilosophie*. [Écrits de philosophie sociale], Iéna, Johannes Sauter. Fischer, 1925, p. 109.

lui, faisant s'exprimer ainsi, objectivement – indépendamment de ce que pensent les artistes et leur public – la divergence de principe, l'opposition du religieux et de l'esthétique. Cela ne concerne pas seulement Giotto ou le Titien, mais aussi Fra Angelico et Grünewald.<sup>12</sup> La méfiance profonde que des civilisations religieuses entières et d'autres à certaines époques nourrissent contre la figuration artistique y a sa cause. (Naturellement, des reliquats de représentations magiques qui se rattachent à des œuvres d'art et le combat religieux contre ces résidus jouent en l'occurrence souvent aussi un rôle non négligeable.) Nous discuterons encore en détail cet ensemble complexe de problèmes dans le dernier chapitre ; nous devons nous limiter ici à montrer que d'un côté, cette opposition révèle pourquoi, pour le besoin mentionné par la citation de Klopstock, seule l'esthétique est en mesure de la satisfaire, et que de l'autre côté, on ne peut en aucune façon, avec la sortie de la période magique, considérer comme achevée la totale autonomisation de la sphère esthétique. Qu'il y ait là des problèmes d'un genre totalement différent, d'un ordre bien supérieur que dans la genèse de l'art au sein de la magie, c'est ce qu'on peut voir déjà à partir de ces quelques remarques.

Nous avons, par rapport à la sélection religieuse, toujours rigoureuse, indiqué le caractère spécifique de la sphère esthétique, à savoir qu'elle vise à éveiller une totalité englobant le monde sensible des phénomènes, qu'elle s'oriente de ce fait dans la mimésis vers une richesse ordonnée solide de la réalité. Cet aspect de l'esthétique a, lui aussi, été maintes fois reconnu et décrit. Ainsi de la manière la

---

<sup>12</sup> Tiziano Vecelli, dit **Le Titien** (1488-1576) peintre de l'école vénitienne, **Giotto** di Bondone (1267-1337) peintre, sculpteur et architecte florentin. Guido di Pietro, dit **Fra Angelico** (1400-1455) peintre italien. Matthias **Grünewald** (vers 1475, 1480-1528) peintre allemand. NdT.

plus résolue par Hemsterhuis, qui voit dans une richesse comme celle-là le signe fondamental de l'esthétique. « L'âme veut », dit-il, « tout naturellement avoir un grand nombre d'idées dans le plus petit espace possible ». <sup>13</sup> Cette formulation souligne déjà l'élément d'intensité ; car ce qui est au cœur, en soi, ce n'est pas le grand nombre d'idées, mais justement leur concentration dans le temps, c'est-à-dire l'intensité de l'expérience vécue comme signe de ce que l'objet appréhendé mimétiquement – pour Hemsterhuis, il va de soi que la tâche principale de l'art est le reflet de la réalité – fait rayonner cette richesse cette richesse sur le spectateur. On n'exprime là assurément qu'un critère formel de la mimésis. Ce caractère formel, Hemsterhuis le souligne encore plus énergiquement en analysant à fond le mode de réception sensible du monde et de sa reproduction dans l'œuvre d'art, et en parvenant ainsi à des résultats qui sont clairement les précurseurs de cette connaissance que nous avons définie dans la vie comme division du travail des sens, en rapport avec l'esthétique comme milieu homogène des types d'art et des œuvres d'art, et que nous analyserons encore en détail dans la suite. Hemsterhuis met en avant « que par un long usage et le secours de tous nos sens à la fois, nous sommes parvenus, en quelque façon, à distinguer essentiellement les objets les uns des autres, en n'employant qu'un seul de nos sens. » <sup>14</sup> Comme toujours quand les questions esthétiques sont posées de manière juste, le caractère formel n'est là aussi qu'apparent. Il est en effet clair – et c'est sûrement aussi l'opinion de Hemsterhuis – que ce n'est pas n'importe quelle richesse de l'idée, n'importe quelle intensité ou concentration qui peut produire ici les effets

---

<sup>13</sup> François Hemsterhuis (1721-1790), écrivain et philosophe néerlandais. *Œuvres philosophiques*, Paris, L. Haussmann, 1809, tome 1, p. 15.

<sup>14</sup> Ibidem p. 7.

souhaités. Un simple regard sur la vie suffit pour le voir. Indubitablement en effet, chaque objet de la réalité possède en soi cette infinité de qualités ou de relations dont la restitution mimétique doit justement produire l'effet souhaité par Hemsterhuis, et nous avons déjà souligné que pour lui, la copie de la possibilité objective était le but premier. Assurément, il ajoute aussitôt que « le second [est] de renchérir sur la nature en produisant des effets qu'elle ne produit pas aisément, ou qu'elle ne saurait produire. »<sup>15</sup> Cette dernière considération nous conduit – selon lui – à la connaissance du beau. La tâche serait donc premièrement d'étudier le *comment* d'une telle imitation, deuxièmement de déterminer en quoi consiste ce renchérissement. Le résultat de cette analyse est donc la concentration et l'intensification que nous avons citée : le plus grand nombre d'idées dans l'espace de temps le plus restreint, ce par quoi pour lui est défini le concept du beau.

Cela ne décrit pas de manière inexacte l'un des aspects, l'aspect formel, de l'impression esthétique (et de ce qui la suscite, l'œuvre d'art), mieux dit : un élément important, décisif, de ce facteur formel. Ce qui manque chez Hemsterhuis, c'est la hiérarchie, le principe ordonnateur de cette richesse ; sa définition n'y concerne que la coexistence et la succession. Mais c'est son instinct méthodologiquement juste qui, au sein de ce raisonnement, le conduit à éviter d'être plus concret ; il faudrait justement pour cela un basculement de ce concept d'intensité et de richesse dans du concret. Et un tel basculement ne peut absolument pas se produire spontanément et directement du côté formel ; il ne représente pas – au sein d'une structure purement esthétique – ce que Goethe appelle la « détermination de l'extérieur », comme un

---

<sup>15</sup> Ibidem p. 6.

élément de ces contenus socialement déterminés, qui surgissent de la vie quotidienne, auxquels l'art est confronté à chaque fois comme à des besoins, comme à des questions posées par le peuple, et auxquels la forme concrète doit toujours donner la réponse mûrie, ultime, et conférant la durabilité. Nous avons déjà indiqué, plus haut, le genre particulier des besoins qui surgissent ici. Ajoutons ici simplement, en complément, que l'universalité de ces besoins dont nous parlions alors se présente toujours sous une forme concrète, sociohistoriquement déterminée, de sorte qu'elle fait naître en vérité une unité directe et – pour l'artiste et le public – indissoluble, dans laquelle l'universalité semble – directement à nouveau – totalement se défaire dans le conditionnement concret de l'époque, voir même disparaître. Tout cela a cependant lieu de telle sorte que le critère déterminant en dernière instance de la réussite consiste néanmoins justement dans la réponse à ces questions que, cachée sous le voile du concret, cette universalité pose précisément à l'artiste. (Nous avons considéré là le cas typique, le cas normal du point de vue des catégories efficaces. Mais il existe naturellement aussi des configurations historiques et sociales dans lesquelles l'universalité semble dissimuler le concret. Les problèmes qui en découlent font également partie de la partie matérialiste-historique de l'esthétique.) Naturellement, cette universalité n'est universelle que par rapport au concret sociohistorique qui va avec, en relation avec lui. Vu en soi en pour soi, elle est d'une concrétude extrême : elle contient les déterminations les plus fondamentales du rapport entre l'homme et le monde, du sujet humain et des forces qui décident selon leurs lois de son destin, de son bonheur et son malheur.

Cette déterminante du besoin esthétique subjectif est elle-aussi bien connue et a été formulée clairement il y a

longtemps. Bacon déjà, qui fut l'un des premiers à exposer clairement la nature désanthropomorphisante du reflet scientifique de la réalité, a aussi décrit la teneur décisive du besoin qui apparaissait là et en a reconnu la légitimité. Comme il était d'usage à l'époque, Bacon parle aussi de la poésie, mais l'essentiel de ses formulations vaut pour la sphère esthétique en général. Bacon appelle la poésie une « histoire feinte ». Celle-ci donne « quelque ombre d'une satisfaction à l'esprit de l'homme sur des points où la nature des choses le lui refuse, le monde étant, quant à la proportion, inférieur à l'âme. D'où vient que l'on y trouve, en conformité avec l'esprit de l'homme, une grandeur plus ample, un bien plus exact et une diversité plus absolue que ce que l'on peut trouver dans la nature des choses. » Bacon énumère alors les signes distinctifs d'un tel mode d'efficacité qui surpasse la réalité objective normale – en correspondance aux différents besoins – en grandeur, honnêteté, variété. « Il apparaît donc que la poésie est au service de et contribue à la magnanimité, la morale, et la délectation ; c'est pourquoi on a toujours pensé qu'elle participait au divin, car elle élève l'esprit et le tire vers le haut, en soumettant les apparences des choses aux désirs de l'esprit, tandis que la raison le plie et la ligote sous la nature des choses »<sup>16</sup> Avant lui déjà, Sir Philip Sidney<sup>17</sup> et d'autres ont déduit la justification de la littérature (de l'art) de sa mimésis surpassant la nature et défendu sa justification propre par rapport à l'art. En résumé, de tels raisonnements tout à fait différents entre eux peuvent s'accorder pour dire que l'art est appelé à créer un monde adapté à l'homme et à l'humanité.

---

<sup>16</sup> Francis **Bacon** (1561-1626) *Du progrès et de la promotion des savoirs*. Trad. Michèle Le Doeuff, Paris, Gallimard Tel, p. 107.

<sup>17</sup> Philip **Sidney** (1554-1586), poète anglais. NdT.

Il est très important que cette problématique apparaisse chez ses représentants conséquents en liaison indissociable avec la mimésis. Car si la théorie du reflet apparaît sous une forme matérialiste-mécaniste, les frontières s'estompent entre la science désanthropomorphisante et l'art, et la spécificité de la sphère esthétique disparaît obligatoirement, ou tout au moins s'étirole. Si par ailleurs une opposition idéaliste – dont la critique est souvent justifiée – contre de telles « théories de l'imitation conséquentes » jette par-dessus bord le reflet de la réalité objective, l'essence de l'art se déforme, soit comme dans l'idéalisme subjectif en une subjectivité creuse, ou comme dans l'idéalisme objectif en une unité mystique du sujet et de l'objet. (Nous reviendrons bientôt sur ces deux déformations de l'esthétique.)

Dans la dernière étape de développement du matérialisme pré-dialectique, chez les démocrates révolutionnaires russes, commence seulement l'élaboration consciente du rapport indissociable entre reflet esthétique de la réalité objective et l'essence anthropocentrique de l'art. Tchernychevski, qui dans la lutte contre Hegel et surtout contre l'hégélien Vischer a défendu de la façon la plus énergique la théorie du reflet, dit sur le reflet artistique de la réalité : « Mais on ne peut manquer d'ajouter que, d'une façon générale, l'homme regarde la nature avec les yeux d'un propriétaire, et que, sur la terre, lui semble beau également ce à quoi sont rattachés le bonheur, le contentement de la vie de l'homme. » Il souligne à cette occasion que selon Hegel aussi, « le beau dans la nature n'a de signification de beau que comme allusion à l'homme – grande, profonde pensée ! Ah, combien belle serait l'esthétique de Hegel, si cette pensée, parfaitement développée en elle, y était placée comme idée fondamentale, au lieu de la recherche fantastique de la plénitude de l'Idée

manifestée ! »<sup>18</sup> Nous parlerons du problème de la beauté de la nature dans un chapitre particulier<sup>19</sup> et nous aurons alors l'occasion de discuter les conceptions de Hegel et Tchernychevski sur ce sujet. Remarquons seulement que Tchernychevski d'un côté ne considère pas comme une nouveauté la liaison de la mimésis avec la nature anthropocentrique de l'esthétique – à la place du terme *imitation*, dont il voit clairement le caractère problématique, il utilise celui de *reproduction* de la réalité – une nouveauté qu'il introduirait dans l'esthétique, mais comme un acquis très ancien de la pensée, comme le point de vue naturel de l'approche de l'esthétique. C'est pourquoi il n'indique pas seulement les inconséquences des avancées de Hegel dans cette direction, mais il constate à juste titre que l'esthétique de l'antiquité, surtout celle de Platon et d'Aristote, avait été édiflée sur cette base. Dans son étude sur *la Poétique* d'Aristote, il souligne que chez celui-ci comme chez Platon, on ne voit jamais l'expression *imitation de la nature*. Il dit : « Platon et Aristote estiment en effet que le contenu véritable de l'art, et surtout de la poésie, est non pas la nature mais la vie *humaine*. Ils ont eu l'honneur insigne de s'être fait du contenu principal de l'art une idée qu'après eux Lessing a été le seul à formuler et que tous leurs disciples n'ont jamais pu comprendre. Dans sa *Poétique* Aristote ne souffle mot de la nature : les hommes, leurs actions, et les événements auxquels ils sont mêlés, voilà ce qu'imité la poésie »<sup>20</sup> Et il insiste tout particulièrement sur le fait que, quand des artistes figuratifs de

---

<sup>18</sup> Nicolai Tchernychevski, *Rapports esthétiques entre l'art et la réalité*, in *Textes philosophiques choisis*, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1957, p. 332.

<sup>19</sup> Le quinzième chapitre du présent ouvrage. NdT.

<sup>20</sup> Tchernychevski, *De la poésie, traité d'Aristote*, in op. cit., p. 489.

l'antiquité comme Lysippe, selon le récit de Pline <sup>21</sup> parlent d'imitation de la nature, ils ne pensent pas la même chose que les pseudo-classiques modernes ; de sorte que la polémique justifiée contre la prétendue théorie de l'imitation ne touche que celle-ci, et pas la théorie du reflet elle-même. Pourtant, de l'autre côté, Tchernychevski va au-delà de ses prédécesseurs en ne se contentant pas, dans le passage cité à l'instant, de souligner la place centrale, subjective comme objective, de l'homme dans le reflet esthétique de la réalité, mais en disant que « l'homme considère la nature en général avec les yeux du propriétaire », et qu'ainsi – prolongeant et concrétisant certaines intuitions de Hegel – il emprunte déjà le chemin vers le matérialisme dialectique qui, comme nous l'avons souvent indiqué, voit dans l'échange matériel de la société avec la nature l'objet de l'esthétique, et en même temps ce fondement dont découlent les besoins subjectifs à l'égard de l'art et les modes de leur satisfaction.

Ce pas significatif en avant ne conduit qu'au seuil de la solution juste, et pas à celle-ci même, parce que Tchernychevski n'a qu'une simple intuition de cette liaison économique de l'humanité à la nature, même si, à maint égard, elle est plus nette que celle de Hegel, mais ne la reconnaît pas clairement. Et parce qu'il ne voit pas clairement la dialectique objective de l'évolution de l'humanité, qui découle de l'évolution des forces productives, la relation esthétique de l'homme à la nature devient non-problématique de manière utopique, non dialectique. Ses considérations particulières et ses exemples montrent qu'il ne voit et reconnaît en général une relation esthétique que là où l'homme, en tant que maître de la nature, peut avoir à l'égard de la réalité un rapport positif et sans problème. Et là où Tchernychevski est malgré

---

<sup>21</sup> **Lysippe** (v. -395 - v. -305) sculpteur et bronzier grec, portraitiste attitré d'Alexandre le Grand. **Pline** l'ancien, *Histoire Naturelle*, livre XXXIV. NdT.

tout, comme pour le tragique, contraint à traiter d'états de fait dialectiques, il tombe dans des simplifications irrecevables.<sup>22</sup>

Nous avons prouvé ici à maintes reprises que tous les critères et déterminations dont le point de départ est une subjectivité la plus pure possible (une subjectivité qui fait abstraction méthodologiquement du monde objectif) débouchent obligatoirement sur du formalisme. Si nous avons malgré tout analysé en détail des conceptions d'apparence analogue (Klopstock, Hemsterhuis etc.), c'est parce – en dépit du formalisme apparent – s'y exprimaient quelques-unes des déterminations les plus importantes de l'esthétique. Elles sont importantes justement du point de vue de ces besoins qui sont à l'œuvre dans la vie quotidienne des hommes et conduisent à la genèse de l'esthétique. Il est de ce fait justifié d'examiner leurs caractéristiques pour comprendre concrètement l'objectivité exacte de l'art, pour distinguer clairement celui-ci d'une subjectivité « pure », imaginaire, abstraite, et en même temps, – au contraire du reflet scientifique de la réalité – pour reconnaître dans cette objectivité l'inévitabilité du facteur subjectif, lié à la valeur, créateur de valeur. Si l'on a parlé d'un formalisme dans le principe de la subjectivité pure, c'est que le cœur de ce problème réside en ce que celle-

---

<sup>22</sup> Voir à ce sujet mon étude sur l'esthétique de Tchernychevski dans *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* [Contributions à l'histoire de l'esthétique] Berlin, Aufbau-Verlag, 1956, pp. 135-190, où sont analysées les causes sociohistoriques de sa position. La solution théorique correcte ne peut être trouvée que sur le terrain du matérialisme dialectique, bien qu'Aristote déjà était clair sur le fait que l'adaptation de principe de l'objet, du « monde » à l'homme en art implique en soi toute la problématique dialectique de la vie de l'homme, du genre humain ; bien que les représentants le plus éminents des Lumières, en particulier Diderot et Lessing, mais surtout ceux du classicisme allemand, comme Goethe et Hegel ont souvent clairement compris cette dialectique, certes sans connaître sa base sociale. Voir à ce sujet mes *études sur Faust*, in *Goethe et son époque*, Paris, Nagel, 1972, pp. 205 ss.

ci, dans son isolement, est justement quelque chose d'abstrait, une abstraction de ce monde objectif qui détermine la subjectivité, qui seul lui a conféré sa richesse, sa profondeur etc., et qui doit justement rester indissociable de sa qualité décisive, de sa consistance spécifique et la plus individuelle. De cette abstraction, justement parce que son origine est à rechercher dans l'impression du monde objectif, parce qu'elle réduit à des éléments subjectifs formels un matériau qu'elle y a découvert et qu'elle a subjectivement travaillé, il n'y a pas de chemin direct qui mène à la concrétude ; ce formalisme ne peut pas être directement reconverti en du contenu. L'abstraction doit plutôt être supprimée ; elle doit à nouveau se défaire en une relation sujet-objet concrète, et elle doit même être transformée d'une relation spontanée originelle en une relation consciente. Ce n'est qu'alors qu'apparaît ce qui est vraiment essentiel dans les déterminations de la subjectivité, telle qu'elle est en soi : un élément décisif, incontournable, de l'activité esthétique.

## 2. L'extériorisation et sa réappropriation par le sujet. <sup>23</sup>

Dans la terminologie hégélienne, nos dernières considérations pourraient s'intituler : *L'extériorisation et la réappropriation de cette extériorisation par le sujet*. L'application de cette catégorie aux actes fondamentaux de l'activité esthétique est bien plus qu'un simple jeu avec les formes et expressions

---

<sup>23</sup> *Die Entäußerung und ihre Rücknahme ins Subjekt*. Fallait-il traduire *Entäußerung*, concept hégélien issu de la *Phénoménologie*, par *aliénation* ? L'usage est plutôt de réserver *aliénation* à *Entfremdung* qui désigne le processus par lequel la marchandise dans le capitalisme devient étrangère à son producteur qui s'en trouve dépossédé. S'agissant de la production en général, mais aussi de celle d'une œuvre d'art dans laquelle le créateur s'exprime, nous avons choisi le terme plus neutre d'*extériorisation*. (Comme G. Jarczyk et P.-J. Labarrière dans leur traduction de la *Phénoménologie de l'Esprit*). *Rücknahme* désigne le processus par lequel le sujet récupère, recouvre, se réapproprie sa production. NdT.

dialectiques. Aussi problématiques que puissent être certains aspects de cette théorie hégélienne,<sup>24</sup> elle donne – bien que Hegel lui-même n'ait apparemment pas envisagé de l'appliquer à l'esthétique – la description la plus pertinente de la relation sujet-objet dans cette sphère. Pour bien comprendre les rapports qui apparaissent ici, il est judicieux de partir de la structure correspondante dans le travail humain. En lui, la subjectivité et l'objectivité sont obligatoirement réunies de manière indissociable : l'efficacité de la téléologie mise en œuvre par le sujet dépend exclusivement du juste reflet de l'objet de travail et de l'outil dans leur être en soi. Leur objectivité reste par ailleurs lettre morte, inhumaine, stérile, si elle n'est pas alimentée par la subjectivité qui s'aliène d'elle-même et qui de cette aliénation retourne à elle-même. Néanmoins, cette unité se reflète rarement en tant qu'unité dans la conscience. La plupart du temps prédomine, ou bien l'être en soi de l'objet – qu'il s'agisse d'un dévouement inconditionnel au travail objectif, ou qu'il s'agisse, comme c'est le cas à un degré plus évolué, d'une perte dans le monde objectif à laquelle le travailleur se sent condamné – ou une toute-puissance imaginaire de la subjectivité fixant les objectifs. Ce qui est important ici, ce n'est pas de définir par l'analyse dans le premier de ces deux aspects opposés l'élément de l'aliénation socialement conditionnée, ni de mettre en lumière dans le deuxième la tendance mythologisante. (Il suffit de mentionner à nouveau la figure mythique du démiurge, qui incarne ce deuxième reflet du travail dans la conscience.) Et sans aller plus loin, il est

---

<sup>24</sup> J'ai traité cette question en détail, tant la conception hégélienne que sa critique par Marx, dans mon livre *Le jeune Hegel*, Trad. Guy Haarscher et Robert Legros, Paris, NRF Gallimard, 1981, tome II, pp. 344 ss. [où *Entäußerung* est traduit par "aliénation".] On y mentionne également les 3 significations différentes du mot *Entäußerung*. Dans le contexte à traiter ici, il s'agit surtout du premier groupe, en rapport avec le procès de travail.

compréhensible que, pour des objectivations plus complexes, plus indirectes de l'activité humaine, par exemple pour des catégories économique comme la marchandise, l'argent, etc. l'aliénation prenne une puissance supérieure encore : les relations créées par l'activité humaine apparaissent dans la vie quotidienne comme des choses à l'égard desquelles l'homme se comporte de manière tout aussi immédiate qu'à l'égard des choses de la nature qu'il n'a pas créé lui-même, bien que son sentiment proteste toujours et encore contre de telles attitudes.<sup>25</sup>

Ce n'est pas seulement la pensée du quotidien qui ne trouve pas là d'issue et qui entre obligatoirement en opposition avec le sentiment naturel de l'homme. Dans sa célèbre critique de la théorie hégélienne de l'aliénation qui a pour la première fois soulevé concrètement cette question, Marx a mis en évidence ces faits de la vie qui peuvent fournir une explication rationnelle de cette situation. Le premier fait clarifie le sentiment originel de la subjectivité dans le travail (et dans toute activité sociales) et se tourne ainsi contre son emphatisation, contre tous les mythes démiurgiques idéalistes. Le cœur de ce règlement de comptes, c'est un œuf de Christophe Colomb philosophique – le caractère originel, non déductible, de la structure objective de la réalité : « *L'homme est immédiatement être de la nature. En qualité d'être naturel, et d'être naturel vivant, il est d'une part pourvu de forces naturelles, de forces vitales ; il est un être naturel actif ; ces forces existent en lui sous la forme de dispositions et de capacités, sous la forme d'inclinations... c'est-à-dire que les objets de ses inclinations existent en dehors de lui, en tant qu'objets indépendants de lui ; mais ces objets sont objets de ses besoins ; ce sont des objets indispensables, essentiels pour*

---

<sup>25</sup> L'exposé classique de cet état de fait se trouve dans le premier chapitre du premier volume du *Capital* de Marx.

la mise en jeu et la confirmation de ses forces essentielles. Dire que l'homme est un être *en chair et en os*, doué de forces naturelles, vivant, réel, sensible, objectif, c'est dire... qu'il ne peut *manifeste* sa vie qu'à l'aide d'objets réels, sensibles. *Être* objectif, naturel, sensible, c'est la même chose qu'avoir en dehors de soi objet, nature, sens ou qu'être soi-même objet, nature, sens pour un tiers. »<sup>26</sup> Et Marx donne dans la suite une définition philosophique encore plus générale de cette caractéristique si fondamentale pour l'homme de sa relation au monde extérieur, de la condition de son travail et de sa pratique. « Un être qui n'a pas sa nature en dehors de lui n'est pas un être *naturel*, il ne participe pas à l'être de la nature. Un être qui n'a aucun objet en dehors de lui n'est pas un être objectif. Un être qui n'est pas lui-même objet pour un troisième être n'a aucun être pour *objet*, c'est-à-dire ne se comporte pas de manière objective, son être n'est pas objectif. Un être non-objectif est un *non-être* (*Unwesen*)... Mais un être *non objectif*, c'est un être non réel, non sensible, mais seulement pensé, c'est-à-dire seulement imaginé, un être d'abstraction. »<sup>27</sup>

Le rêve du démiurge est ainsi liquidé une bonne fois pour toute. Ce qu'il y a de révolutionnaire dans le travail ne peut absolument pas consister à créer une réalité objective à partir du néant, d'un chaos – lui aussi mythique : il est « seulement » – mais ce *seulement* englobe toute l'histoire de l'humanité – le bouleversement, correspondant aux desseins humains, des formes d'objectivité existant en soi, par la connaissance adéquate et l'application des lois qui leur sont inhérentes.

---

<sup>26</sup> Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, trad. Émile Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1962, pp. 136-137.

<sup>27</sup> Ibidem, pp. 137-138.

Le sujet qui se confronte à ce monde objectif, dans l'action ou la souffrance, comme un être également objectif et y est actif est en dernière instance l'espèce humaine. Quand Marx reconnaît le mérite de Hegel d'avoir découvert l'autocréation de l'homme au travers du travail, il dit de ce rapport du travail et de l'espèce humaine : « Le rapport *réel* actif de l'homme à lui-même en tant qu'être générique ou la manifestation de soi comme être générique réel, c'est-à-dire comme être humain, n'est possible que parce que l'homme extériorise réellement par la création toutes ses *forces génériques* – ce qui ne peut à son tour être que par le fait de l'action d'ensemble des hommes, comme résultat de l'histoire – qu'il se comporte vis-à-vis d'elles comme vis-à-vis d'objets, ce qui à son tour n'est d'abord possible que sous la forme de l'aliénation. »<sup>28</sup> Indépendamment de la conception hégélienne dont il critique âprement le noyau idéaliste, l'identification de l'aliénation et de l'objectivité, il définit comme suit dans la partie économique du même ouvrage la relation du travail à l'espèce : « C'est précisément dans le fait d'élaborer le monde objectif que l'homme commence donc à faire réellement ses preuves d'*être générique*. Cette production est sa vie générique active. Grâce à cette production, la nature apparaît comme son œuvre et sa réalité. L'objet du travail est donc l'*objectivation de la vie générique de l'homme* : car celui-ci ne se double pas lui-même d'une façon seulement intellectuelle, comme c'est le cas dans la conscience, mais activement, réellement, et il se contemple donc lui-même dans un monde qu'il a créé. » L'aliénation est si peu simplement identique à ce rapport comme le pense Hegel, qu'elle, précisément, – à savoir l'aliénation concrète, produite par la division concrète du travail des sociétés de classe, et surtout celle du capitalisme – perturbe, voire même parfois détruit pour

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. 132. *Générique* signifie ici : *qui se rapporte au genre*. [Gattung].

l'individu la vie générique. « Donc, » dit Marx en poursuivant son raisonnement, « tandis que le travail aliéné arrache à l'homme l'objet de sa production, il lui arrache sa vie générique, sa véritable objectivité générique. »<sup>29</sup>

Tout ceci définit nettement les contours de la conception de Marx. Il en ressort tout de suite clairement que nous avons ici à faire à la forme la plus générale du fondement de ce besoin d'esthétique que nous avons à maintes reprises analysé sous les aspects les plus divers. C'est le besoin de l'expérience vécue d'un monde qui est réel et objectif, et qui est en même temps adapté aux exigences les plus profondes de l'existence humaine (du genre humain). La dialectique de ce besoin, qui certes reste inconsciente, mais qui est factuellement à l'œuvre, va selon sa nature, dans la pratique du grand art, au-delà de ces déterminations unilatérales dans lesquelles une pensée métaphysique sur l'esthétique cherche à l'enfermer. Ainsi, souvent, pour ne citer qu'un exemple très significatif, ou bien on met unilatéralement en avant l'abandon inconditionnel à la réalité, ou bien une insatisfaction à son égard, la tentative de la dépasser, de la surpasser. L'unilatéralité métaphysique provient dans les deux cas de ce qu'un acte qui tient précisément sa spécificité et sa justification de son unité du contradictoire se trouve divisé en éléments séparés, contradictoires et unilatéralisés, et qu'ensuite chaque élément, rendu autonome à tort, est opposé au nom de sa valeur à la réalité. L'acte esthétique originel ne connaît pourtant pas de tels jugements de valeur unilatéraux. L'abandon sans conditions à la réalité et le désir passionné de la surpasser sont liés, car ce dernier n'est pas la volonté d'imposer un « idéal » venu d'on ne sait où, mais l'accentuation de ces traits de la réalité qui lui sont inhérents, mais dans lesquels on voit

---

<sup>29</sup> Ibidem, p. 64.

clairement qu'ils conviennent aux hommes, dans lesquels vient à s'abolir le caractère étranger et indifférent à son égard, sans vouloir altérer l'essence de leur objectivité, sans même parler de la détruire. Car le besoin, il est vrai, pousse précisément vers une objectivité adaptée à l'homme. (Naturellement, des tendances sociohistoriques à l'aliénation peuvent perturber cette unité ; ainsi, un mépris idéaliste académique de la réalité donnée, ainsi un culte naturaliste des détails fortuits, inadaptés à l'homme.) L'unité de cet acte, c'est justement un niveau supérieur, plus spirituel et conscient du travail lui-même, dans lequel la téléologie qui transforme l'objet de travail est indissociablement liée à l'auscultation des secrets de la matière donnée. Mais tandis qu'il s'agit dans le travail d'une relation purement pratique du sujet à la réalité objective, et que pour cette raison aussi, l'unité de l'acte n'est que le principe assurant la cohérence du procès de travail lui-même et perd de ce fait son importance avec son achèvement pour ne la retrouver que dans le suivant, cette unité prend en art une objectivation propre ; tant l'acte lui-même que le besoin social qui le suscite tendent à une telle saisie, fixation, perpétuation de cette relation de l'homme à la réalité, à la création d'une matérialité objectivée, dans laquelle cette unité doit s'incarner dans une évidence sensible, en évoquant justement cette impression.

Dans cette contradiction comme moteur de l'activité esthétique (et du besoin social qui lui donne vie), on voit déjà apparaître son trait philosophique peut-être le plus essentiel : l'intensification simultanée, tant de la subjectivité que de l'objectivité au-delà du niveau du quotidien. L'accent est à nouveau placé sur la simultanéité dans l'acte esthétique unitaire et avant tout dans la production esthétique close. En plaçant le problème de la mimésis au cœur de ces considérations, nous avons déjà esquissé les contours de la

problématique et de la solution. Il va de soi que la mimésis comporte une intention d'objectivité, de même que le caractère de l'activité esthétique, anthropomorphisant comme maintes fois rappelé déjà, son orientation sur l'évocation, exprime une tendance à l'objectivité.

Mais si l'on veut bien comprendre la nature de cette unité, il ne faut pas simplement s'en tenir toujours fermement à celle-ci même, mais aussi à la spécificité de la subjectivité et de l'objectivité qui s'y manifestent. Celle-ci a dans un certain sens une caractéristique autre que celle de la science, désanthropomorphisante, et des phénomènes de la vie quotidienne qui la préparent (surtout le travail) ; celle-là permet l'expression, par rapport à la vie quotidienne, d'une certaine universalisation, et par rapport à la moralité une certaine ampleur d'orientation contemplative. Nous avons déjà indiqué que l'objectivité esthétique ne signifie aucunement une liquidation de la réalité, une tentative restant nécessairement abstraite, dictée par une quelconque exigence subjective (perfection, correspondance à un idéal) d'aller au-delà de celle-ci. Il est davantage important de découvrir dans l'objectivité elle-même, et à partir de là de les développer, ces éléments dans lesquels on peut voir qu'elle convient aux hommes. Mais une telle adéquation, il est absolument impossible qu'un sujet isolé particulier puisse la produire ; ses exigences de ce genre, pour autant qu'elles restent seulement comme elles sont, ne peuvent jamais aller au-delà d'une aspiration impuissante, au-delà d'un vœu et d'une opinion sans objet, stérile. Car l'adéquation dont il est question ici n'est que l'évidence sensible de ce travail que l'humanité, dans toute son histoire a opéré sur la nature, sur les relations réciproques entre l'homme et la nature, sur les hommes eux-mêmes, c'est ce que nous avons plus haut défini avec les mots

de Marx comme « *métabolisme* » [Stoffwechsel]<sup>30</sup> de la société avec la nature. Celui-ci est évidemment en tout premier lieu un échange matériel ; une transformation de la surface de la terre correspondant aux besoins des hommes. (Il va de soi que les lois de la nature ne peuvent qu'y être – consciemment ou inconsciemment – utilisées, mais tout aussi peu abolies que dans le travail individuel.) La sphère de cet échange matériel est pourtant beaucoup plus vaste que la pénétration réelle et le bouleversement de la nature concrète par le travail et le combat de la société. Ce processus, l'homme ne l'a en effet pas seulement créé, mais à maints égards remodelé, enrichi, élevé et approfondi. Cette transformation est aussi une altération, externe comme interne, de la réalité. Et s'il est question ici d'une adéquation aux hommes, on pense à la globalité extensive comme intensive, de la mise en culture d'anciennes contrées désertiques et de la transformation en causses de montagnes autrefois couvertes de forêts, jusqu'à la mutation en paysages de certains aspects de la nature qui semblaient auparavant indifférents ou même dangereux. De l'idylle à la tragédie, cet échange matériel de la société avec la nature englobe tous les phénomènes de la vie du monde des hommes, son environnement, les bases naturelles de son existence et de ses conséquences sociales. Cette adéquation n'a rien de commun avec ses formulations téléologiques primitives dans des théodicées théologiques ou profanes. Rien non plus avec la problématique de Kant concernant l'adéquation de la nature à « notre » entendement, afin de connaître certaines lois naturelles. J'ai dit à un autre endroit que cette fausse problématique de Kant est déterminée,

---

<sup>30</sup> Karl Marx, *Le Capital*, Livre I, édition Jean-Pierre Lefebvre, Paris, quadrige PUF, 2009, p. 199. *Stoffwechsel*, échange matériel, y est traduit par *métabolisme*, un choix qui ne nous semble pas correspondre à la définition de ce dernier terme. NdT.

d'une côté par l'étroitesse gnoséologique de l'idéalisme subjectif, de l'autre côté par sa tentative géniale, mais cependant vaine, de parvenir à une pensée dialectique.<sup>31</sup>

L'adéquation dont nous avons une vague idée est, immanente, d'ici-bas, et même d'un double point de vue : premièrement, le mouvement qui naît ici et produit des changements radicaux ne se déroule que dans le cadre de validité des lois naturelles existantes en soi, deuxièmement, l'ensemble des objectifs fixés par les hommes avec une juste ou une fausse conscience sont également déterminés par les lois objectives de l'évolution sociale. C'est ainsi que Lénine peut dire en complément des analyses de Hegel sur la téléologie du travail : « En fait, les fins de l'homme sont engendrées par le monde objectif et le supposent, elles le trouvent comme un donné, comme un existant. Mais *il semble* à l'homme que ses fins sont prises en dehors du monde, sont indépendantes du monde. »<sup>32</sup> Il s'agit alors toujours d'une prise de conscience de l'existant en soi, et pas d'une construction subjective par un démiurge à partir du néant.

À partir de tout cela, on peut voir que l'adéquation de la production esthétique aux besoins du genre humain n'implique aucun subjectivisme d'aucune sorte, qu'au contraire c'est justement le caractère spécifique de la mimésis esthétique qui s'y exprime, que donc la mise en place esthétique d'une telle adéquation ne doit obligatoirement être qu'un cas particulier du reflet de la réalité objective

---

<sup>31</sup> Voir mon essai : *Das Besondere als zentrale Kategorie der Ästhetik* [Le particulier comme catégorie centrale de l'esthétique] Berlin & Weimar, Aufbau-Verlag, 1985, pp. 136-154.

Trad. française : <https://fr.scribd.com/document/290056809/Georg-Lukacs-Prolegomenes-a-l-Esthetique>, pp. 184-207.

<sup>32</sup> Lénine, *Résumé de la Science de la Logique de Hegel*, in *Cahiers philosophiques*, Moscou, Éditions du Progrès, 1971, p. 179.

indépendante de la conscience. Malgré cela ou précisément à cause de cela, le concept de subjectivité qui apparaît ici nécessite un éclaircissement gnoséologique. Car dans l'histoire de l'esthétique se sont développées les fausses interprétations les plus diverses, pour une part parce qu'on la considérait simplement selon le schéma de la gnoséologie (l'art comme « mensonge », « illusion » etc.), pour une part parce qu'on opposait radicalement et mécaniquement sa spécificité à celle de la connaissance (théorie irrationaliste du génie). La théorie de la connaissance du matérialisme adopte sur la question du sujet une position tout à fait claire : il n'y a pas de sujet sans objet ; cela fait partie de l'essence de la réalité objective que d'exister indépendamment de la conscience. Non seulement un objet sans sujet est donc possible, mais c'est un axiome de l'être véritable. Assurément, le matérialisme dialectique limite cette séparation nette à la pure théorie de la connaissance. Lénine dit, aussitôt après avoir affirmé l'objectivité de l'apparence (et pas seulement de l'essence) : « La différence entre le subjectif et l'objectif existe, mais elle a aussi ses limites. » Et dans un contexte encore plus général, il cite Hegel, en l'approuvant : « C'est mettre les choses à l'envers que de regarder la subjectivité et l'objectivité comme une opposition consistante et abstraite. Tous deux sont purement dialectiques »<sup>33</sup> Hegel conclut alors le raisonnement auquel il est fait allusion ici par cet avertissement : « À celui qui n'est pas familier des définitions de la subjectivité et de l'objectivité et veut s'en tenir fermement à celles-ci dans leur abstraction, il va arriver que ces définitions abstraites vont lui filer entre les doigts sans qu'il s'y attende le moins du monde, et qu'il en dira très exactement le contraire de ce qu'il a voulu dire. »<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 96 & 174.

<sup>34</sup> G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie*, § 194, complément 1.

Il ne peut absolument pas nous incomber ici d'énumérer, ne serait-ce qu'allusivement, tous ces cas, surtout dans la vie quotidienne, dans lesquels se produisent de telles transitions dialectique. La place des productions esthétiques est là-aussi spécifique. Tandis que les autres formes de transition ne changent rien à la radicalité de la coupure gnoséologique entre subjectivité et objectivité, et ne font que rendre plus net le fait que celle-ci ne doit pas être réalisée de manière trop rigide par une généralisation métaphysique inadmissible, il y a là des problèmes d'un nouveau genre qui surgissent. Pour souligner tout de suite le point essentiel : la thèse « pas d'objet sans sujet », qui a au plan gnoséologique une signification purement idéaliste est fondamentale pour la relation sujet-objet en esthétique. Naturellement, tout objet esthétique est en soi quelque chose qui existe indépendamment du sujet. Mais conçu de la sorte, il n'est que quelque chose d'existant matériellement, et pas quelque chose d'esthétique. Dès que son aspect esthétique est pris en compte, on suppose simultanément un sujet, car sa nature esthétique consiste en effet, comme nous l'avons exposé à maintes reprises, par l'intermédiaire de la mimésis, précisément à évoquer, chez le sujet récepteur, certaines émotions. Abstraction faite de cela, la production esthétique cesse d'exister en tant que telle ; c'est un bloc de pierre, un morceau de toile, un objet comme n'importe quel autre, qui existe évidemment comme objet indépendamment de toute conscience, de toute subjectivité. La maxime *pas d'objet sans sujet* se rapporte donc exclusivement aux caractéristiques esthétiques de ces productions.

Il serait tentant d'objecter que cette structure est aussi celle de tout objet socialement fabriqué et utilisé, et que c'est justement par là que celui-ci se distingue des objets naturels. Et effectivement, un fleuve reste un fleuve, indépendamment

des moulins qu'il anime ou des bateaux qui y naviguent ; mais un outil ou une machine, s'ils sont, par exemple à la suite d'un naufrage, échoués sur une côte inhabitée, cessent d'être un outil ou une machine. Est-ce que là, pour leur être objectif déterminé, un sujet n'est pas tout aussi indispensable qu'en esthétique ? Nous pensons qu'au plan de la théorie de la connaissance – et c'est là le terrain de notre étude actuelle – il s'agit de quelque chose de différent. Par le naufrage, l'outil et la machine vont être de fait arrachés à ce contexte économico-technico-social, dans lequel seul ils peuvent fonctionner comme outil ou machine ; et comme leur objectivité comme outil et machine est liée à ce fonctionnement (ou tout au moins à sa possibilité, car par exemple l'outil non encore vendu est tout autant un outil, que celui qui a déjà été mis en service), ils cessent alors avec le naufrage d'être outil ou machine, tout au moins dès que cesse la possibilité d'être réinsérés dans leur contexte « naturel » d'utilisation. Cette liaison de l'objectivité spécifique à la fonction technico-économico-sociale possible est cependant, d'un point de vue social, quelque chose de purement objectif tout comme la circonstance que tout objet naturel est lié, pour son existence particulière à une place déterminée dans le processus naturel, et perd obligatoirement cette existence dès lors qu'il en est éloigné. (Le fait que les deux processus soient qualitativement différents entre eux ne change rien à l'égalité générale des liens qu'a avec eux l'existence concrète de l'objet.) L'ouvrier qui utilise un outil ou se sert d'une machine n'est justement pas, au sens gnoséologique, le sujet de cet objet, et la simple existence d'un tel objet ne peut pas à plus forte raison dépendre de ce « sujet ». Ils sont tous les deux des éléments d'un processus technico-économico-social objectif, et la subjectivité de l'ouvrier à l'égard de l'objet-outil est de nature pratique, mais pas gnoséologique.

Naturellement, précisément selon la conception que nous avons à nouveau exposée ici, la production esthétique est elle-aussi un élément d'un processus social. Mais la grande différence consiste en ce que sa fonction sociale est précisément l'évocation mimétique, et donc précisément la création d'un rapport sujet-objet spécifique, par lequel seulement elle peut devenir un objet esthétique. (Il va de soi que là-aussi, comme dans le cas précédent, la catégorie de la possibilité doit être activée, que la simple possibilité de construire une telle relation sujet-objet suffit à constituer un objet esthétique.) Ce simple fait a déjà de vastes conséquences philosophiques. Les conséquences négatives, à savoir la perte de ce qui est spécifique dans l'objectivité esthétique, que ce soit par suite d'une généralisation excessive des catégories scientifiques ou par suite d'un dérapage dans un irrationalisme, nous les avons déjà mentionnées. Mais même des conséquences inverses appartiennent aux faits de la pensée humaine ; à savoir qu'on peut également universaliser de manière inadmissible la relation esthétique sujet-objet, et l'appliquer pour expliquer l'objectivité dans la vie quotidienne, en science, en philosophie et spécialement dans la théorie de la connaissance. Dans ce cas, des catégories qui, en esthétique, sont pleines de sens et indispensables deviennent des points d'appui pour une déformation idéaliste de la réalité ; il en va ainsi de la maxime « pas d'objet sans sujet », qui a toujours joué un rôle important, par exemple dans l'idéalisme subjectif, tant celui de Kant que celui de Berkeley et Hume. Mais il ne faut pas du tout prétendre par là que dans tous les cas de ce genre, des structures esthétique vont être appliquées de manière acritique au processus de connaissance. Dans les cas évoqués à l'instant, c'est même plus qu'invraisemblable ; alors qu'il ne serait pas difficile, pensons-nous, de prouver que les nuances particulières avec

lesquelles par exemple Schopenhauer ou Nietzsche opèrent avec la maxime « pas d'objet sans sujet » sont largement déterminées par des expériences esthétiques et par leur généralisation inadmissible à d'autres domaines.

Cela mériterait aussi une étude de voir dans quelle mesure l'acceptation de cette maxime entraîne des problèmes aussi dans la sphère de la religion. Car pour la religiosité véritable, pour les religions dans leur époque d'épanouissement, l'existence des objets religieux suprêmes, et avant tout de Dieu, est indubitablement pensée comme indépendante du sujet. Là où se réalise un accouplement des deux catégories, leur interdépendance, comme surtout dans les différents courants mystiques, dans lesquels l'existence de Dieu apparaît indissociablement liée à l'expérience exaltante du sujet qui s'élève au-dessus de la réalité-créature, l'objectivité de l'existence de Dieu – même d'un point de vue religieux – devient problématique. Cela fait apparaître – naturellement de manière la plupart du temps totalement inconsciente pour elle-même – une autocritique philosophique de l'ensemble des propositions religieuses ; c'est avec un signe inversé, critiquant par principe le religieux, qu'apparaît cette tendance qui, de Xénophane<sup>35</sup> à Feuerbach, a vu dans les objets de la religion des projections, échafaudées par l'homme, de leur propre vie. C'est pourquoi il est intéressant et instructif que le disciple de Feuerbach Gottfried Keller s'exprime ainsi sur les visions mystiques d'Angelus Silesius<sup>36</sup> : « Ne croirait-on pas entendre notre Ludwig Feuerbach en lisant ceci :

---

<sup>35</sup> **Xénophane** [Ξενοφάνης] de Colophon (vers -570 - vers -475), philosophe présocratique grec, NdT.

<sup>36</sup> Angelus **Silesius**, né Johannes Scheffler (1624-1677), poète et mystique allemand. Gottfried Keller (1819-1890), écrivain suisse allemand. NdT.

Je suis grand comme Dieu ; lui, petit comme moi.  
Mon maître, il ne l'est point ; je ne suis pas sa chose. »<sup>37</sup>

Il est bien connu que des tendances de ce genre ont, dès Schleiermacher<sup>38</sup> et le romantisme, involontairement poussé à une décomposition de la religion, en direction d'un athéisme religieux.

Le problème auquel nous sommes confrontés a pourtant une ampleur philosophique bien plus vaste que l'application, traitée ci-dessus d'une maxime, certes fondamentale, à des domaines où sa validité est irrecevable. Qu'en philosophie spéculative, tout particulièrement chez Plotin, des catégories esthétiques prennent la fonction de faire apparaître une transcendance métaphysique aux tonalités religieuses, cela, nous l'avons déjà traité. Ce mélange des sphères est assurément réalisé, le plus souvent, de manière plus ou moins inconsciente. Schelling est peut-être le seul philosophe important qui, au moins dans sa jeunesse, a consciemment donné à l'esthétique le statut d'« organon » de la pensée philosophique authentique. Dans le premier projet de système élaboré dans sa jeunesse, il dit à ce sujet : « L'Art est pour le philosophe la chose suprême parce qu'il lui ouvre pour ainsi dire le Saint des Saints où dans une union éternelle et originaire brûle en quelque sorte en une seule flamme ce qui est séparé dans la Nature et dans l'Histoire et ce qui, dans la vie et l'action, de même que dans la pensée, doit se fuir éternellement. L'idée que le philosophe se fait artificiellement de la nature est pour l'Art originelle et naturelle. Ce que nous appelons Nature est un poème enfermé dans une merveilleuse

---

<sup>37</sup> Gottfried. Keller, *Henri le Vert*, Trad. G. La Flize, Paris, Aubier-Montaigne, 1981, p. 522

<sup>38</sup> Friedrich **Schleiermacher** (1768-1834), théologien et philosophe allemand de tendance idéaliste, mystique, et romantique. NdT.

écriture chiffrée. »<sup>39</sup> Hegel a constamment contesté violemment cette conception, ses fondements et ses conséquences, (intuition intellectuelle, etc.).

Pourtant, comme il se place également sur le terrain d'un idéalisme objectif, comme pour lui aussi, l'identité sujet-objet est la base et la conclusion du système, il était inévitable que certaines limites de la pensée de Schelling, et notamment cette tendance esthétisante, restent infranchissables pour sa philosophie elle-aussi.<sup>40</sup> Il suffit de mentionner ici le problème crucial de la théorie de l'extériorisation, si importante pour nous à cet instant. La version hégélienne de l'identité sujet-objet s'est exprimée de la façon la plus nette dans *La phénoménologie de l'Esprit*, mais dans sa nature, la transformation de la substance en sujet représente aussi, dans le système ultérieur, sa base et son couronnement. Ceci a pour conséquence que cette science dans laquelle le mouvement des « figures de la conscience » trouve son apogée, la « Phénoménologie », n'est pas simplement le degré de connaissance le plus élevé, le plus clair, de tout ce que les niveaux inférieurs de la conscience, chacun à sa manière, ont rassemblé comme expérience de la réalité, mais aussi, en même temps, une auto-connaissance du monde, une forme pseudo-objectivée du moi-moi idéaliste subjectif. Il ne s'agit pas d'une élévation à la conscience de la substance, qui deviendrait ainsi la possession du sujet, mais de sa transformation en sujet : l'autoconscience comme niveau supérieur, comme seul niveau adéquat de la connaissance :

---

<sup>39</sup> Schelling, *Système de l'idéalisme transcendantal*, 1800, in S.W., III, p. 627  
Cité par Xavier Tilliette, *L'Absolu et la Philosophie: Essais sur Schelling*, PUF, 1987.

<sup>40</sup> Dans mon livre sur *Le jeune Hegel*, j'ai dans différents passages, dans différents contextes, mentionné cette limite de Hegel. Op. cit., tome I pp. 405-406, p. 415, p. 436-446, etc.

« Mais cette substance qui est l'esprit est le *parvenir* de soi à ce qu'il est *en soi* ; et c'est seulement comme ce devenir se réfléchissant dans soi qu'il est en soi en vérité *l'esprit*. Il est en soi le mouvement qu'est le connaître, – la transformation de cet *en-soi* dans le *pour-soi*, de la *substance* dans le *sujet*, de l'objet de la *conscience* dans l'objet de l'*autoconscience*, i.e. dans un objet tout aussi bien sursumé, ou dans le *concept*. Il est le cercle faisant retour dans soi, qui présuppose son commencement et ne l'atteint qu'au terme. »<sup>41</sup>

La critique gnoséologique de cette position de Hegel par Marx nous est déjà connue. Nous nous contenterons d'énumérer brièvement les éléments – restés naturellement inconscients, mais résultant nécessairement de la nature de l'idéalisme objectif hégélien – « empruntés » à la structure de l'esthétique. Déjà, la dernière proposition, la connexion dynamique en forme de cercle du début et de la fin, donne au système mentionné ici quelque chose ayant le caractère d'une œuvre d'art, car la clôture, même d'un système idéaliste, non conçu comme provisoire, comme nécessitant d'être complété, comme promis à un développement, n'implique en aucune façon, par nécessité logique, un retour au début. L'idée authentiquement contenue dans l'idée du retour au début, le sens méthodologique de la négation de la négation est, comme Lénine l'exprime très justement, le simple « retour apparent à l'ancien ». <sup>42</sup> Si Hegel veut en faire quelque chose de complet, il supprime l'un des acquis les plus importants de sa méthode dialectique elle-même. En revanche, ce point de vue joue en esthétique un rôle essentiel, tout particulièrement dans la théorie du drame, toujours très importante pour Hegel, c'est même la base formelle essentielle qui caractérise le drame.

---

<sup>41</sup> G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, 2007, Gallimard Folio, tome 2, p. 925.

<sup>42</sup> Lénine, *Résumé de la Science de la Logique de Hegel*, op. cit., p. 210.

Cette constance, ce retour au début dans la tragédie comme dans la comédie, est de caractère esthétique affirmé, de telle sorte qu'elle a été attaquée au nom de la vérité naturelle par beaucoup (par exemple par le jeune Strindberg), sans qu'ils aient pu cependant s'imposer esthétiquement. Il en va de même avec ce qui en est presque le synonyme, le devenir ce qui est quelque chose en soi, car ce retour est pour le système la révocation – pseudo-esthétique – d'un acquis essentiel de la méthode dialectique hégélienne, à savoir l'explication philosophique de la genèse de quelque chose de radicalement nouveau ; dans l'exposé de « la ligne nodale formée par les rapports de mesures », <sup>43</sup> Hegel lui-même raille ceux qui ne sont pas capables de prendre connaissance du saut qualitatif qui se produit là vers quelque chose qui n'existait pas jusqu'alors.

Finalement et avant tout, ce qui est pour Hegel d'une signification décisive dans le passage important que nous avons cité, c'est que « l'objet de la *conscience* » est transformé en « objet de l'*autoconscience* ». Nous avons, dans les exposés passés, cherché à montrer sous différents angles que l'autoconscience en tant que sujet, au contraire de la conscience, caractérise le reflet esthétique dans sa différence au reflet scientifique, et que dans cette comparaison, la différence entre la méthode désanthropomorphisante et la méthode anthropomorphisante prend toute sa valeur. Seule la conscience peut réaliser adéquatement le processus dialectique d'approximation dans la transformation de l'en-soi en pour-soi, car sa séparation de l'autoconscience peut précisément constituer de point de départ vers la désanthropomorphisation, tandis que l'autoconscience – non seulement sous sa forme esthétique, mais aussi dans la vie quotidienne,

---

<sup>43</sup> G. W. F. Hegel, *Science de la logique, logique de l'être*. Trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1971, tome 2, p. 417.

dans la moralité etc. – prend obligatoirement une direction opposée. Celle-ci se manifeste cependant de la manière la plus pure et la plus expressive, justement dans le reflet esthétique de la réalité. Dans la citation, la main donnée à l'autoconscience à l'encontre de la conscience est directement déterminée, naturellement, par la théorie de l'identité sujet-objet, mais elle introduit pourtant, de manière inévitable, d'importants éléments de l'activité esthétique dans la pensée scientifique (philosophique).

Si donc, après cette digression qui était indispensable dans sa nature, à ce niveau de notre réflexion, pour clarifier la différence entre reflet scientifique et esthétique, nous nous consacrons encore une fois à l'exploitation en esthétique de catégories comme l'extériorisation et sa réappropriation, alors les éléments esthétiques qui entraînent de la perturbation et de la confusion en philosophie indiquent déjà qu'il y a là un état de fait essentiel pour l'esthétique. Certes, ces deux actes forment ensemble les éléments incessamment et indissolublement entrelacés d'un acte unitaire dans sa nature ; ils ne sont pas, comme dans la « phénoménologie » même, deux actes nettement séparés l'un de l'autre, qui ont une affinité justement dans leur opposition. Assurément, il faut que dans cette application à l'esthétique, l'opposition des orientations subsiste toujours : extériorisation signifie le chemin du sujet dans le monde objectif, jusqu'à se perdre totalement en lui dans certaines circonstances ; la réappropriation de cette extériorisation représente en revanche une imprégnation totale de chaque objectivité née de la sorte par la qualité particulière du sujet. Celui qui n'a que les représentations les plus élémentaires de la genèse, de la structure, et de l'impact des œuvres d'art doit bien voir que cet acte, justement dans l'unité de ses composants contradictoires, coïncide pour l'essentiel avec les tendances

qui sont déterminantes pour l'objectivité esthétique. L'identité sujet-objet de Schelling et Hegel, en elle-même, est bien davantage orientée vers le mysticisme que vers l'esthétique ; elle conduit à une dissolution dans le néant, tant de l'objet que du sujet, car avec l'abolition – imaginaire – de toute objectivité en général, le sujet lui-aussi se dissout nécessairement.

En esthétique, l'indissociabilité de la subjectivité et de l'objectivité a en revanche pour but de rendre les deux plus intensives, justement dans leur entrelacement, à élaborer en chacune d'elles leur particularité spécifique de manière plus expressive. La tendance de la subjectivité à disparaître dans son extériorisation, à se dédier à l'objectivité existante en soi des objets, a justement pour but de découvrir pour l'humanité ce qu'il y a à chaque fois d'important dans le monde des objets, et à lui donner une évidence sensible. Et comme la base pour cela est l'en-soi des objets indépendant de la conscience, il est indispensable à la réception esthétique du monde extérieur qu'il soit perçu de la manière la plus exacte et la plus exhaustive possible. On voit à nouveau ici que tout reflet de la réalité – de manière générale – a le même objet, mais pourtant que tout reflet au service du travail, de la pratique doit, sous peine d'échec, se focaliser sur l'en-soi lui-même, dans une pureté libérée autant que possible du sujet ; de là la tendance à la désanthropomorphisation bien connue de nous depuis longtemps déjà. Le caractère contradictoire fécond dans le reflet esthétique consiste en revanche en ce que d'un côté, il vise à appréhender chaque objet et surtout la globalité des objets toujours dans leur rapport indissociable, même s'il n'est pas directement exprimé, avec la subjectivité humaine – nous avons déjà parlé et parlerons encore plus tard en détail du caractère de ce sujet – en ce que de l'autre côté, il fixe et rend sensible le monde objectif, non seulement dans

son essence, mais aussi dans sa forme phénoménale immédiate, en ce que la dialectique de l'apparence et de l'essence ne se fait pas seulement valoir dans ses lois générales, mais aussi dans son immédiateté, telle qu'elle se présente à l'homme dans la vie.

Dans la sphère esthétique, il en résulte l'unité étroite entre l'extériorisation et sa réappropriation : dans l'extériorisation, c'est la subjectivité qui est abolie, dans la réappropriation, c'est l'objectivité, de telle sorte que le moment de la préservation et en même temps de l'élévation à un niveau supérieur prend une prépondérance dans l'acte d'abolition. L'impact conjoint des deux mouvements produit quelque chose d'unitaire : un monde objectif figuré qui, comme reflet de la réalité, cherche à en souligner l'objectivité de manière encore plus énergique qu'elle ne l'est dans son impact dans les impressions et expériences vécues du quotidien, car il n'y a jamais qu'un groupe d'objets relativement restreint face au spectateur ou au lecteur, et pourtant, cet extrait doit évoquer en lui la réalité comme un « monde » objectif clos ; et dans des circonstances, à vrai dire, qui paraissent, en comparaison à la réalité, être défavorables à l'impact de l'objectivité dans la mesure où leur manque obligatoirement la force de persuasion du factuel pur, du *factum brutum*, où ils ne sont posés, inévitablement, que comme reflets, comme productions mimétiques, qui ne peuvent exclusivement trouver une objectivité que dans leur forme et leur teneur. L'abandon du sujet à la réalité dans l'extériorisation, sa disparition en elle, produit de cette manière une objectivité intrinsèquement et intensivement accrue. Mais celle-ci – et c'est le sens de la réappropriation par le sujet – est pénétrée de subjectivité par toutes les pores de son objectivité, et même d'une subjectivité concrète bien déterminée. Dans la production mimétique authentique, cette subjectivité n'est pas un ajout, pas un

commentaire, pas un seul instant une ambiance entourant les objets, mais un élément constitutif structurel de son objectivité même, une partie intégrante inséparable, le fondement même de sa consistance.

Si l'on veut aller un peu plus loin dans la précision concrète de l'analyse du mouvement et de la structure menée jusqu'ici, on se heurte à deux thèses fondamentales de l'esthétique qui ont déjà été abordées une fois ou l'autre, mais qui doivent prendre dans nos considérations ultérieures un traitement encore plus précis, plus achevé. La première résulte du caractère mimétique de tout art qui crée un monde. Formellement, elle n'est qu'une autre version du mimétisme lui-même, mais cette formulation nouvelle fait en même temps apparaître des contenus nouveaux. Il s'agit de la nature réaliste de tout art, de la détermination souvent expliquée selon laquelle le réalisme, dans l'évolution concrète de l'art, n'est pas un style parmi d'autres, mais la caractéristique fondamentale de l'art figuratif ; que les différents styles ne peuvent arriver à se différencier qu'au sein de son domaine. Ce qu'il y a de nouveau dans le contenu, et qui s'exprime là, c'est avant tout l'ampleur du concept de réalisme. Il englobe aussi bien cette approximation maximale de l'objectivité, existante en soi, du monde réel, que nous avons pu constater ici comme teneur de l'acte d'extériorisation, que la conservation de l'immédiateté sensible des phénomènes qui en résulte également. Naturellement, on n'a fixé de la sorte que deux pôles de l'universalité du réalisme dans le cosmos de l'art : à savoir d'un côté la fidélité à l'être et à l'essence de l'objet, à son contexte donné, à sa totalité donnée, et de l'autre côté le retour à l'immédiateté de la vie, dans la mesure où chaque objet n'accède à la figuration qu'inséparablement de sa forme phénoménale immédiate sensible. Dans la mesure où l'on ne part que de l'analyse de cet acte, il y a encore au sens

positif des déterminants largement indéterminés qui surgissent, qui ne peuvent dire que très peu de choses des intentions concrètes des différents styles. Au sens négatif surgissent cependant des déterminations plus claires dans la mesure où seule est exprimée la liaison du mimétique à une objectivité dans son existence réelle, à une superficialité du phénomène dans son évidence sensible. C'est donc une nouvelle confirmation de ce que la mimésis en soi n'exige qu'une objectivité concrètement significative, et qu'une apparence évidente sensible, mais qu'elle n'est pas liée au *hic et nunc* donné de cette objectivité qu'elle dépeint directement. L'analyse esthétique abstraite confirme donc ces constatations que l'examen du quotidien et de la genèse de l'art a pu faire sur le caractère non photographique mécaniste du reflet en général, et du reflet esthétique en particulier. Nous parlerons plus tard en détail des orientations à suivre pour donner un contenu concret à cette délimitation négative ; nous avons déjà abordé ses problèmes à maintes reprises, dans d'autres contextes.

De la structure décrite ici résulte, comme deuxième thèse, que toute objectivité esthétique – ne serait-ce simplement qu'en tant que telle – implique une prise de parti pour ou contre, que l'homme n'est donc pas, comme dans la vie quotidienne, confronté à un fait que, du point de vue de ses intérêts – ce mot est à prendre maintenant au sens le plus large –, il approuve ou réproouve, qu'il salue avec joie ou rejette etc. Il est à ce propos clair, dans la vie quotidienne, que le fait et le jugement de valeur sont – relativement – indépendants l'un de l'autre ; bien que la prise de position du sujet soit essentiellement conditionnée par les caractéristiques du fait qui la déclenche, les caractéristiques du sujet sont une composante pratiquement tout aussi importante dans la genèse de l'approbation ou de la réprobation que l'objet lui-même.

C'est pourquoi le comportement de l'homme dans une telle situation est lui-aussi, en premier lieu et directement, de nature subjective. Il prend un caractère objectif lorsque le déroulement et le contexte des faits confirment la justesse de la réaction ; mais même dans ce cas, la dualité originelle demeure : fait objectif et jugement subjectif à son propos. La situation est toute différente pour la production mimétique. Quand nous avons parlé plus haut à propos de la réappropriation de l'extériorisation, de la pénétration des objets figurés par le sujet, nous avons précisément rejeté, pour ces objets, la dualité de la vie quotidienne analysée ici. Il va de soi que cette structure n'est pas déterminée seulement par cela. On peut même dire directement : le phénomène étudié maintenant par nous n'est que la partie émergée de l'iceberg d'un phénomène encore plus général. La consistance de tous les objets mimétiquement représentés, le type de liaison entre eux, et donc le principe le plus général de l'objectivité en général apparaissant ici repose en effet sur la pénétration complète des objets par le sujet, comme conséquence de la réappropriation de l'extériorisation par le sujet. Là aussi, il subsiste la même opposition à la vie quotidienne dans laquelle l'homme, dès qu'il réfléchit sur ses impressions, ne les accepte pas simplement et directement, mais établit plus ou moins exactement dans sa conscience la différence entre l'objet et son reflet (ou il cherche au moins à les différencier). En revanche, dans la production mimétique, l'impression que déclenche un objet fait partie de son objectivité même, sa particularité spécifique, sa consistance sont justement déterminées par cette unité.

Au sein de ce phénomène global, dont les manifestations concrètes nous occuperont encore en détail, l'implication traitée ci-dessus de la prise de position subjective dans l'objectivité des caractéristiques réelles de tous les objets

occupe cependant une place privilégiée. D'un côté en effet, dans la vie même, la tension entre subjectivité et objectivité est ici à son maximum, et de l'autre côté, des préjugés profondément enracinés y subsistent en ce qui concerne l'art. Chacun reconnaîtra que la tonalité émotive d'une œuvre d'art fait partie de sa figuration objective. Mais que pour cela, chacun des objets – ainsi que ses contextes, évidemment, sa totalité – soit déterminé par la manière de penser créatrice d'un *pour* ou d'un *contre*, va être à maints égards ressenti comme un paradoxe : aussi bien par ceux pour qui tout art adopte un « point de vue » si « élevé » que jamais il ne peut être uni à une position partisane innée de ce genre, que par ceux qui sont habitués à ne voir une structure de ce genre que dans l'art dit engagé, de moindre valeur, qui recopie mécaniquement, à partir de la vie quotidienne, la dualité du fait et du jugement à son sujet. Les théoriciens du réalisme socialiste qui voient dans la position partisane sa particularité distinctive spécifique, en opposition rigide à toutes les autres sortes d'« objectivisme », contribuent eux-aussi à cette confusion.

En l'occurrence, l'état de fait, dans une appréciation quelque peu impartiale, est extrêmement simple : la sélection d'un groupe cohérent d'objets, leur constitution en un monde propre par la figuration et la mise en forme mimétique, sont impossibles sans une prise de position à l'égard de ce contenu et de ses rapports qui forment la consistance de la partie du monde que l'on a sélectionnée et que l'on a sublimée en un « monde » esthétique. Il n'est pas vrai que la prise en compte de l'importance, de la significativité de la portion de réalité suffise à cela. On le prétend souvent, mais le destin de théories comme l'« impassibilité »<sup>44</sup> de Flaubert, pour ne

---

<sup>44</sup> Lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852 (*Correspondance*, t. II, p. 204).  
NdT.

citer que l'une des plus importantes, prouve aisément le contraire ; non seulement les œuvres qui ont prétendument été créées sur la base de cette conception en sont une réfutation vivante, mais la théorie elle-même, telle qu'elle apparaît dans la correspondance de Flaubert, se détruit d'elle-même, elle se révèle partout comme une prise de position très résolue à l'égard de cette réalité dont les caractéristiques ont précisément déterminé le choix, la composition, le mode de figuration de Flaubert. Ou bien : le célèbre historien de l'art Berenson cherche à démontrer que Piero della Francesca est le type même d'un art impersonnel, impassible ; mais quand il parle de l'impersonnalité comme méthode, il ne fait qu'exprimer une chose devenue évidente depuis longtemps,<sup>45</sup> semblable à ce que nous avons pu voir en traitant du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot.<sup>46</sup> Mais l'impassibilité de son artiste va bien au-delà, elle s'étend à la figuration elle-même. Il en est ainsi dans les trois grands personnages de premier plan du célèbre tableau d'Urbino, la flagellation du Christ, qui ne participent absolument pas au drame proprement dit et le cachent. Pourtant, cette composition justement est une prise de position nette, tout comme la quasi-disparition – nous l'avons déjà mentionné – du Christ portant sa croix dans la masse de ceux qui sont conduits à la torture et à l'exécution. C'est assurément là une prise de position, avec des signes inversés par rapport à ces peintres chez lesquels, dans de tels cas, l'accent est mis sur le supplice où sur la grandeur. Mais tous adoptent unanimement, d'un point de vue esthétique, une prise de position à l'égard de l'ensemble objectif complexe représenté, et une prise de position, à vrai

---

<sup>45</sup> Bernhard Berenson (1865-1959), historien américain de l'art, spécialiste de la Renaissance italienne. *Les peintres italiens de la renaissance*, Paris, Klincksieck, 2017, p. 219-223.

<sup>46</sup> Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres complètes*, éd. Assézat, Paris, Garnier, 1875, t. VIII p. 375. NdT.

dire, qui détermine partout de la même manière, directement et en substance, la composition et la figuration en détail. Il n'est pas rare que la prise de parti de l'artiste soit très complexe, mais plus elle imprègne tous les éléments de la figuration, plus elle reste immanente à toute objectivité mimétique, et plus la prise de position est forte, et agit en tant que telle.

C'est un préjugé moderne que d'admettre que cette omniprésence des prises de position, du caractère partisan subjectivise les œuvres d'art. Le chemin qui passe par l'extériorisation jusqu'à sa réappropriation est le strict contraire d'un subjectivisme. Il n'y en a un que lorsque le sujet est incapable ou n'a pas la volonté d'emprunter le détour vers lui-même par l'extériorisation, par une perte de soi dans le monde objectif, par un dévouement inconditionnel de soi à ce monde. Un tel mode d'expression pure de la subjectivité ne fait pas que dissoudre l'esthétique dans du néant. Comme partout, l'esthétique n'est là aussi qu'un mode d'expression intensifiée – intensifiant l'essentiel et le mettant en avant de façon plus nette – de la vie même. Hegel qui, comme nous le savons, a surtout appliqué le problème de l'extériorisation et de sa réappropriation à la vie sociale et à la connaissance acquise et développée au cours de l'évolution de l'humanité, analyse à maintes reprises ces déformations qu'entraîne une subjectivité qui ne veut se fier qu'à elle-même, qui pense pouvoir renoncer à la nécessité d'une réception qui s'abandonne au monde extérieur, au monde des objets. C'est dans la vision du monde de ce qu'on appelle la « belle âme » qu'il montre cela de la façon la plus nette. Selon la description qu'en fait Hegel, son comportement est le suivant : « La certitude absolue de soi-même, pour elle [entendue] comme conscience, se retourne donc immédiatement dans un son qui s'éteint, dans [l']objectivité de son être-pour-soi ; mais ce

monde créé est son *discours*, qu'elle [a] perçu tout aussi immédiatement, et dont l'écho ne fait que lui revenir. » Une telle subjectivité correspond précisément à ce monde objectif qui naît obligatoirement d'un reflet de la réalité objective déformé de la sorte. « L'ob-jet creux qu'elle s'engendre, elle ne l'emplit par conséquent qu'avec la conscience de sa vacuité ; son agir est le soupirer qui, dans l'advenir de soi-même à l'ob-jet dépourvu d'essence, ne fait que se trouver comme perdu ; – dans cette pureté transparente de ses moments, [devenue], ainsi qu'on la nomme, une *belle âme* malheureuse, elle s'éteint peu à peu dans soi, et s'évanouit comme une vapeur sans figure qui se dissout dans l'air. »<sup>47</sup>

Dans la *Phénoménologie* même, conformément au plan de l'ouvrage, l'image du monde du moment est développée à partie du changement du sujet, de la « figure de la conscience » ; là où l'on traite des œuvres d'art, comme le *Neveu de Rameau*, comme celles d'Homère, Sophocle, ou Aristophane, ne sont choisies, en raison de leur caractère représentatif, que celles dans lesquelles il ne peut *a priori* être question de problèmes de ce genre. Mais dans l'essai antérieur *Foi et Savoir*, Hegel vient à parler des *Discours sur la religion* qui étaient alors parue, et dans la critique de Schleiermacher, il aborde aussi le problème de l'art. Il voit les traits esthétisants dans cette religiosité sans objet et raille la tendance de Schleiermacher à vouloir « perpétuer l'art sans œuvre d'art »<sup>48</sup> Nous avons vu que le problème apparaissant

---

<sup>47</sup> G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, op. cit., t. 1, pp. 624-625. La « conscience malheureuse », qui dans cet ouvrage joue un grand rôle dans la naissance du christianisme, est traitée de manière tout à fait analogue. Cf. : Ibidem pp. 211-230. Hegel donne dans ces deux passages – plus d'un siècle avant sa découverte – une critique foudroyante de l'introversio moderne.

<sup>48</sup> G. W. F. Hegel, *Foi et savoir*, in *Premières publications*, trad. Marcel Méry, Paris, Ophrys, 1970, p. 269. Schleiermacher, *Discours sur la religion* (1789) Trad. Isaac Julien Rouge, Paris, Aubier-Montaigne, 1944.

lors de l'application de cette catégorie hégélienne à l'esthétique est plus subtil que ceux d'une subjectivité esthétisante sans objectivation dans des œuvres d'art ; il s'agit justement de l'autodissolution des productions créées avec un état d'esprit comme celui-là, conçues comme des œuvres d'art. (La critique de Hegel citée en dernier est directement dirigée contre une autre déformation subjectiviste, à savoir contre ce que l'on appelle « art de vivre ». Nous ne pourrions nous occuper de cette question que dans le chapitre sur la beauté de la nature.) Nous avons vu que Hegel conçoit de manière très générale le problème de la subjectivité véritablement créatrice, son chemin vers soi-même qui passe par une compréhension juste et approfondie du monde objectif ; la sphère esthétique ne fonctionne en l'occurrence que comme un cas d'application rarement évoqué. Pour cette raison justement, c'est une confirmation intéressante de notre interprétation de sa théorie et l'extériorisation et de sa réappropriation par le sujet qu'il puisse dire dans le traitement de la « religion de l'art » – dans la partie esthétique de la *Phénoménologie* – au sujet de la « substance éthique » de l'homme : « Elle est forme pure, parce que, dans l'obéissance et [le] service éthiques, le singulier s'est acquis par le travail tout être-là dépourvu de conscience et détermination fixe, tout comme la substance elle-même est devenue cette essence fluide. Cette forme est la nuit dans laquelle la substance fut trahie et se fit sujet ; à partir de cette nuit de la certitude pure de soi-même, il advient que l'esprit éthique ressuscite comme la figure libérée de la nature et de son être-là immédiat. »<sup>49</sup> Il y a là un contre-exemple positif clair à la description déficiente de la « belle âme ».

---

<sup>49</sup> G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, op. cit., t. 2, pp. 834 ss.

On le voit : l'analyse des relations esthétiques objectives conduit de soi-même à examiner plus précisément les caractéristiques du sujet dans cette sphère. Si nous focalisons donc notre intérêt sur ce sujet, nous nous heurtons à nouveau à l'une des nombreuses contradictions fécondes et dynamiques qui déterminent concrètement le domaine de l'art. Cette contradiction peut provisoirement et brièvement s'exprimer ainsi : au premier abord, il semble que la subjectivité esthétique se rapproche beaucoup de celle de la vie quotidienne. Oui, dans la mesure où, comme nous l'avons déjà maintes fois souligné, elle s'en différencie, cette différence semble consister essentiellement en une simple intensification de son immédiateté. Comme nous avons déjà pu le voir, cette apparence est trompeuse, et même si nos considérations précédentes n'ont pas encore pu suffisamment clarifier la véritable particularité, la structure spécifique de cette subjectivité, il est pour autant déjà bien visible que la différence par rapport à l'immédiateté de la subjectivité dans la vie quotidienne devient dans la sphère esthétique une différence qualitative, sans abolir assurément la liaison à la personnalité, le caractère subjectif de la subjectivité ; oui, l'orientation du mouvement de différenciation est une orientation opposée, à savoir un renforcement, une intensification de la subjectivité originellement donnée. Ce mouvement, comme nous l'avons également vu, suit une démarche diamétralement opposée à celle de la connaissance scientifique. Naturellement, là aussi, la personnalité du savant, ses caractéristiques et sa spécificité subjective, est obligatoirement le vecteur direct du processus de transformation dans la conscience de l'en-soi en un pour-nous. Cette transformation ne peut naturellement avoir lieu que si l'homme total s'engage pour la réaliser avec toutes ses capacités, non seulement ses capacités intellectuelles, mais

aussi avec la force de sa volonté, sa moralité, son imagination, etc. Néanmoins, – et c'est là la contradiction féconde, dynamique, du reflet scientifique de la réalité – le processus d'objectivation s'engage déjà dans le sujet de la connaissance : il s'agit du principe désanthropomorphisant, bien connu déjà de nous, de ce mode de reflet. La désanthropomorphisation implique en effet une certaine déssubjectivisation, cela va de soi. Mais la sphère esthétique est anthropomorphisante, même dans les objectivations de ses productions. Peut-il alors y avoir un principe qui entraîne le sujet au-delà de la simple subjectivité du quotidien, au-delà de la singularité de l'individu (tout sujet est, dans sa consistance donnée originelle, quelque chose de singulier, d'incomparable) sans pour autant abolir sa subjectivité en tant que telle ? Et si oui, en quoi consiste ce principe ?

### 3. De l'individu particulier à la conscience de soi de l'espèce humaine.

Nos recherches au sujet de la relation sujet-objet dans l'extériorisation et sa réappropriation définissent la direction dans laquelle doivent être recherchés les justes manières de poser les questions et d'y répondre. Cette direction nous semble déterminée par le fait que tant dans le produit que dans le processus de travail (relation du sujet travailleur au travail et à ses résultats) il faut savoir quel rôle y joue le rapport de l'individu à l'espèce humaine, et cela d'un point de vue subjectif et objectif. Nous avons déjà, au début de nos considérations, cité des formulations importantes du jeune Marx sur le thème que nous avons maintenant à traiter. Ces passages concernant le problème du sujet placent – à juste titre – au cœur de la réflexion la relation du sujet individuel à l'espèce humaine. Cela présente de grosses difficultés théoriques que de bien comprendre dialectiquement ce rapport,

dont nous allons tout de suite commencer l'analyse sommaire, mais, abstraction faite de cela, il faut là-aussi surtout mettre au premier plan l'élément objectif. Marx conteste la manière de voir prédominante avant lui, qui « ne pouvait concevoir, comme réalité de ses forces essentielles et comme *activité générique humaine*, que l'existence universelle de l'homme, la religion, ou l'histoire dans son essence abstraite universelle (politique, art, littérature, etc.) »<sup>50</sup> Et il donne en même temps un contre-exemple : « l'histoire de l'*industrie* et l'existence objective constituée de l'industrie sont le livre *ouvert des forces humaines* essentielles, la *psychologie* de l'homme concrètement présente. »<sup>51</sup> Il demande donc, lorsqu'il est question de l'espèce humaine dans son devenir et dans son être, que l'on se réfère à ce phénomène originel qui est le sien comme base concrète pour la compréhension des phénomènes plus abstraits, et que l'on explique ces derniers à partir de celui-là, (et pas l'inverse).

La vérité profonde qui se cache dans cette affirmation du jeune Marx, le développement ultérieur des sciences l'a totalement confirmée. Sans être marxistes, sans même pour la plupart connaître ne serait-ce que le nom de Marx, les archéologues, à partir des outils et des produits du travail de l'époque préhistorique, ont fait des découvertes nombreuses et importantes sur le développement réel du genre humain, de l'espèce humaine, (et – à mon avis – le matériau existant aurait été encore beaucoup plus et beaucoup plus profondément éclairé, si les recherches archéologiques avaient pris pour base la méthode de Marx.) La situation généralement admise selon laquelle, à partir des outils et des produits du travail, on peut déduire l'état et l'orientation du développement d'une société dont nous ne savons par ailleurs

---

<sup>50</sup> Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, op. cit., p. 95.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 94.

rien ou presque rien, ainsi que les conditions de vie et les relations réciproques des hommes qui y vivent, que de tels états de fait puissent aussi, dans des formations de communautés humaines plus évoluées servir de clef pour expliquer sans ambiguïté les bases et la nature d'ensembles complexes qui, dans leurs manifestations idéologiques immédiates, seraient restés énigmatiques, a des conséquences importantes pour la philosophie en général et pour notre problème actuel en particulier. Il faut avant tout souligner ici, que non seulement nous avons ainsi devant nous, clairement, la réalité de l'espèce, mais aussi son mode d'existence, son caractère essentiellement historique. Cette constatation est d'un côté importante à l'égard du matérialisme mécanique, qui fait de l'espèce une généralité morte, immobile ; c'est ainsi que Marx reproche à la thèse de Feuerbach « de considérer, par conséquent, l'être humain uniquement en tant que "genre", en tant qu'universalité interne, muette, liant d'une façon purement *naturelle* les nombreux individus. »<sup>52</sup> Il y a là en même temps une critique de ces conceptions qui comprennent par trop le concept d'espèce selon le modèle du monde animal. En lui, la généralité muette de Feuerbach peut passer pour une approximation de la réalité. Marx dit de cette différence : « Les qualités particulières des diverses races d'une espèce animale sont par nature plus fortement marquées que la diversité des dons et de l'activité humaine. Mais comme les animaux ne peuvent pas *échanger*, la propriété différente d'un animal de la même espèce mais de race différente ne sert à aucun individu animal. Les animaux ne peuvent pas additionner les qualités différentes de leur espèce ; ils ne peuvent en rien contribuer à l'avantage ou à la commodité

---

<sup>52</sup> Karl Marx, 6<sup>ème</sup> thèse sur Feuerbach, in *L'Idéologie allemande*, Paris, Éditions Sociales, 1971, p. 33.

*communs* de leur espèce. »<sup>53</sup> Il est intéressant qu'à peu près à la même époque, Balzac ait tiré de la même situation des conséquences analogues : « Quand Buffon peignait le lion, il achevait la lionne en quelques phrases ; tandis que dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle. » Et partant de ce fait élémentaire, il montre les différences dans les relations différenciées. « L'État Social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société. La description des Espèces Sociales était donc au moins double de celle des Espèces Animales, à ne considérer que les deux sexes. Enfin, entre les animaux, il y a peu de drames, la confusion ne s'y met guère ; ils courent sus les uns aux autres, voilà tout. Les hommes courent bien aussi les uns sur les autres ; mais leur plus ou moins d'intelligence rend le combat autrement compliqué... l'épicier devient certainement pair de France, et le noble descend parfois au dernier rang social ». <sup>54</sup> La reconnaissance des bases anthropologiques biologiques de l'espèce, y compris chez l'homme, ne doit donc jamais obscurcir le fondement sociohistorique de ses catégories spécifiques.

De l'autre côté, l'idéalisme philosophique fixe également de concept de l'« éternel humain »<sup>55</sup> d'une manière supra-historique inacceptable, en faisant prendre à certains traits de l'homme (à chaque fois nés des besoins idéologiques d'une situation historique donnée et universalisée ainsi) cette consécration conceptuelle, et en les opposant de manière rigide et mécaniste aux attributs, caractéristiques etc. particulières ou individuelles des hommes. Cela se rapporte de

---

<sup>53</sup> Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, op. cit., p. 116.

<sup>54</sup> Honoré de Balzac, *avant-propos de la Comédie humaine*, in *Œuvres complètes*, Paris, A. Houssiaux, 1855, t. 1, pp. 19.

<sup>55</sup> *allgemein Menschlichen* : littéralement, tout ce qui est commun aux hommes, généralement, ou universellement humain. NdT.

la même manière en art à l'académisme comme à l'avant-gardisme. Que ce soit une version absolutisée-vulgarisée de la « noble simplicité et grandeur tranquille »<sup>56</sup> ou une « condition humaine » nihiliste-existentialiste qui assume ce rôle métaphysiquement déformé de critère, cela revient et même et affiche, d'un point de vue philosophique, la même méthodologie. Ce que Marx en revanche désigne comme espèce, c'est avant tout quelque chose qui se transforme sociohistoriquement sans cesse, ce n'est ni une généralité étouffante extraite du processus d'évolution, ni une abstraction en confrontation exclusive à la singularité et à la particularité. L'espèce se trouve donc sans cesse, subjectivement comme objectivement, au cœur d'un processus, elle n'est jamais le résultat invariant des relations réciproques entre communautés humaines plus grandes et plus petites, plus ou moins naturelles ou hautement organisées, jusqu'aux actions, idées ou sentiments de tout un chacun, qui tous – en modifiant le résultat final, en le constituant – débouchent sur celui-ci. Marx souligne avec force cette unité de l'individu et de l'espèce. Dans les considérations qui s'y rapportent, et que nous avons déjà citées dans d'autres contextes, il dit : « La vie individuelle et la vie générique de l'homme ne sont pas *différentes*, malgré que – et ceci nécessairement – le mode d'existence de la vie individuelle soit un mode plus *particulier* ou plus *général* de la vie générique ou que la vie du genre soit une vie individuelle plus *particulière* ou plus *générale*. En tant que *conscience générique* l'homme affirme sa *vie sociale* réelle et ne fait que répéter dans la pensée son existence réelle ; de même qu'inversement l'être générique s'affirme dans la conscience

---

<sup>56</sup> La formule est de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), bibliothécaire, historien et archéologue allemand. NdT.

générique et qu'il est pour soi, dans son universalité, en tant qu'être pensant. »<sup>57</sup>

Il s'agit dans ce processus d'une dialectique de la singularité et de son universalisation dans les objectivations de l'activité des individus ; donc surtout dans le travail. Tout produit du travail est généré par des prestations d'individus, mais son essence est fondée sur des nécessités objectives de nature matérielle et sociale. S'il n'est pas produit conformément à celles-ci, alors tout le processus de travail est gaspillé, on ne peut absolument plus le considérer au sens strict comme un produit du travail, bien qu'il en soit un d'un point de vue subjectif. C'est pourquoi, comme mentionné plus haut, l'archéologie peut, à partir de produits du travail de civilisations disparues, en déchiffrer les contenus, les formes, l'essence, la structure etc. Elles montrent en effet sous une forme objectivée ce qu'il y a de décisif dans les besoins sociaux objectivement présents et dans la manière à chaque fois de les satisfaire le mieux possible. Leur changement est la meilleure boussole pour découvrir, dans ces civilisations, les chemins de l'essor ou du déclin, les époques de stagnation etc. On peut y lire, jusqu'aux nuances les plus légères, leurs affinités et leurs différences. Tout cela nous montre sous un nouvel aspect le rôle, déjà bien connu de nous, du sujet dans ces procès de travail ; c'est un rôle d'objectivation, qui nous emmène loin de la singularité du sujet : les capacités, qualités, etc. du sujet sont toujours indispensables dans ce procès, elles sont parfois d'une extrême importance, elles peuvent même dans certaines circonstances être les vecteurs immédiats du progrès, du perfectionnement de l'espèce, mais cependant toujours dans la seule mesure où elles sont à même de se transposer parfaitement dans l'objectivation qui est justement

---

<sup>57</sup> Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, op. cit., p. 90. Rappel : *générique* signifie ici qui se rapporte au genre, à l'espèce humaine.

déterminante à leur époque, où elles déposent dans l'objectivation les traces de leur singularité. Et il est clair que la science qui se développe à partir du travail affiche encore plus nettement ce caractère. La fonction stimulante des besoins sociaux, suscitant des réalisations, et la contrainte d'appréhender et de représenter dans une approximation fidèle l'en-soi de l'être, ses caractéristiques indépendantes de la conscience, se manifeste de manière encore plus expressive. Même si beaucoup de génie est nécessaire pour découvrir certaines vérités, celles-ci mêmes n'en portent en elles plus du tout les traces ; elles sont vraies dans leur objectivité épurée de toute subjectivité, et ce n'est précisément que par là qu'elles peuvent conduire à un progrès de l'espèce humaine.

Vu à partir de ces images contrastées, l'essence de la subjectivité esthétique apparaît sous un éclairage meilleur que jusqu'ici : comme dans d'autres ensembles complexes essentiels, c'est aussi dans l'existence comme espèce que culmine la différence entre l'animal et l'homme, dans l'opposition suivante : l'espèce n'a chez l'animal qu'une simple existence objective tandis que chez l'homme, non seulement elle peut accéder plus ou moins nettement à la conscience, mais cette conscience devient aussi un facteur toujours plus essentiel de l'existence objective de l'espèce. La conscience est naturellement incluse comme partie intégrante indispensable dans toutes les activités de l'homme propres à son espèce mentionnées jusqu'ici, mais puisque partout, comme on l'a montré, l'objectivité doit avoir une action prépondérante, il ne peut pas échoir, dans le résultat final, d'importance décisive à la conscience subjective ; elle est indispensable pour la genèse des productions propres à l'espèce humaine, mais son rôle s'arrête là ; car dans leur objectivité, précisément, ces productions véhiculent et perpétuent ce que nous appelons l'espèce humaine. C'est un

rôle qualitativement différent que joue la subjectivité en éthique et en esthétique. La première – pour nos considérations actuelles, nous regrouperons en une unité l'éthique et la moralité –<sup>58</sup> règle en effet justement l'aspect subjectif de la pratique humaine. Il va de soi que chaque action à caractère éthique comporte une intention de préservation et de perpétuation du genre humain ; peu importe dans quelle mesure cette référence est consciente chez l'acteur considéré. Car le sens du devoir ou sa violation, la vertu ou le vice, par les conséquences qu'ils déclenchent, font partie des pierres de cet édifice qui, pour les hommes, représente l'espèce. En laissant donc de cette manière des traces positives ou négatives, stimulantes ou inhibantes, ils arrivent à proximité immédiate de ces formations comme le droit, l'État etc. dans lesquels les luttes internes de l'humanité fixent à chaque fois une certaine étape d'évolution qui, même si c'est en un sens plus réduit, intermédiaire, appartient également à ces objectivations qui nous permettent une lecture et une interprétation de ce que fut et est l'espèce humaine. Il y a là assurément une différence, même si les limites sont souvent vagues, mais il ne nous incombe pas ici d'effectuer une recherche plus approfondie.

Plus claire encore sans doute est la relation de l'aspect *disposition d'esprit* de la morale à l'espèce en tant que sujet. Dans la disposition d'esprit morale en tant que telle est incluse d'un côté une intention d'universalisation – c'est chez Kant que cette caractéristique a été théoriquement élaborée de la manière la plus expressive – et comme la tendance à aller au-delà de la singularité immédiate du sujet reste cependant obligatoirement dans le domaine de la disposition d'esprit, de

---

<sup>58</sup> On entend généralement par **morale** un ensemble de valeurs permettant de différencier le bien du mal, et auxquelles il faudrait se conformer. L'**éthique**, quant à elle, serait une réflexion en vue du bien-agir. NdT.

la subjectivité, il est clair que l'intention, avec une netteté plus grande ou plus restreinte, doit viser ce qu'il y a de commun dans les dispositions d'esprit des hommes, ce qui en elles est conforme au genre humain. D'un autre côté, le facteur essentiel, le point nodal de cette sphère, la décision morale, est pourtant indissociablement ancrée dans la personnalité de l'individu. Cette polarité chez le sujet agissant moralement, jamais totalement dépassable, de l'individu singulier et de l'universel de l'espèce humaine, produit un des problèmes fondamentaux de l'éthique. Nous ne pouvons pas nous arrêter, ne serait-ce qu'allusivement, sur les solutions extrêmement diverses qu'a produites l'évolution sociohistorique. D'autant moins que la constatation des faits selon lesquels une polarité et une tension comme celles-là régit largement la spécificité d'un secteur de vie aussi important que celui de l'action morale, suffit totalement pour nos objectifs actuels de connaissance.

Dès lors, il ne s'agit donc pas là de ce que la subjectivité soit abolie dans l'objectivité comme dans le travail ou la science, mais de ce que l'individualité singulière, en s'approchant de la spécificité humaine, réalise en soi-même et connaît une universalisation, telle cependant qu'elle efface ou tout au moins neutralise ses traits purement singuliers, sans pourtant anéantir ainsi la spécificité véritable de l'individualité, et même, au contraire, en lui donnant – à son essence – un renforcement, une intensification. Cette spécificité structurelle décisive apparaît souvent sous une forme déformée. Chez Kant, parce qu'il fait de la tension et contradiction dialectique qui est ici présente une opposition rigide métaphysique entre le moi empirique et le moi intelligible ; chez les moralistes romantiques, comme chez le jeune Schleiermacher, ou chez les existentialistes, parce qu'ils renâclent devant un dépassement dialectique de la simple singularité.

Si nous voulons comprendre l'aspect subjectif de la relation de l'individu à l'espèce en esthétique, il faut bien garder à l'esprit le type spécifique d'universalisation envisagé ici, ce type particulier de dépassement de la subjectivité dans laquelle – justement en tant que subjectivité – elle est portée à un niveau supérieur. Nous avons déjà vu que la situation est plus paradoxale en esthétique que dans le domaine de la pratique éthique : celle-ci reste selon sa structure centrée sur la subjectivité, car même si le sujet se sait responsable des conséquences de ses actes, cet acte comporte très nettement une réappropriation de l'état de fait objectif (certes avec sa dialectique objective d'ensemble) dans le sujet éthique. Cette réappropriation laisse cependant le monde objectif totalement intact. Oui, la responsabilité morale, précisément, implique le postulat pour le sujet, de reconnaître le monde tel qu'il est en soi. Le reproche qui surgit souvent et nécessairement dans l'acte de responsabilité, « cela ou cela, j'aurais dû le savoir », montre que même la morale réfléchie la plus extrême ne peut pas être dispensée du devoir de reconnaître la réalité objective telle qu'elle est. Que l'on puisse ensuite, en accord avec ses obligations morales, approuver ou désapprouver la réalité sociale connue tendanciuellement le plus exactement possible, ne change rien à cette caractéristique du comportement éthique.

Mais le sujet esthétique en tant que tel ne peut en aucun cas se réaliser sans une relation correspondante à l'objet. Un changement temporaire de l'homme total comme celui-là, qui rend actuel ce sujet en lui, l'éveil de s'assoupissement de sa potentialité, ne peut se réaliser que dans la relation vivante à l'œuvre d'art, que ce soit dans l'orientation vers un devenir, comme dans le comportement créateur, que ce soit dans la réception de l'objet déjà esthétiquement formé. Cependant, comme matérialisations de la subjectivité esthétique, les deux

actes subjectifs apparaissent pourtant comme simplement dérivés ; premièrement, l'œuvre d'art elle-même est sa matérialisation adéquate, authentique dans sa genèse. La mimésis se montre encore une fois par là comme le phénomène originel, y compris de la subjectivité esthétique. Ce caractère mimétique fondamental sépare les productions et les actes en esthétique du comportement moral du sujet ; dans ce dernier, le juste reflet de la réalité n'est que le moyen d'une pratique éthique, dans le premier cas, la pratique humaine dans son ensemble, y compris naturellement la pratique morale, n'est qu'un simple matériau, tout au plus un des éléments formels de la mimésis esthétique.

C'est de ce point de vue qu'il faut considérer la relation de la subjectivité esthétique à la conscience de l'espèce. Elle se différencie de toutes les relations traitées jusqu'ici en ce qu'elle ne contribue pas directement, ni non plus objectivement, à la formation et au perfectionnement de l'espèce, mais exclusivement à celles de la conscience de l'espèce. Tout ce qui dans d'autres domaines n'accède à la conscience qu'épisodiquement, à savoir que tout ce que l'humanité accomplit, la connaissance, l'utilisation, la soumission de la nature, l'aménagement des rapports des hommes entre eux, le développement et l'humanisation de l'homme, que tout cela soit le produit de l'homme lui-même, va être porté à un niveau central d'évidence immédiate. Comme dans toutes nos recherches jusqu'ici, ce qui est là-aussi important, c'est davantage la chose elle-même que ses reflets immédiats dans la conscience qui, comme nous avons pu le voir, peuvent aussi être faux, sans que les états de fait fondamentaux en soient bouleversés. Cette chose elle-même est dans le cas présent l'unité dialectique spécifique, c'est-à-dire l'unité de l'unité et de la diversité, comme Hegel l'exprime, de la subjectivité individuelle avec l'espèce. Déjà

en ce qui concerne la vie même, Marx dénonce l'opposition séparant entre eux l'individu et l'espèce: « La vie individuelle et la vie générique de l'homme ne sont pas *différentes*, malgré que – et ceci nécessairement – le mode d'existence de la vie individuelle soit un mode plus *particulier* ou plus *général* de la vie générique ou que la vie du genre soit une vie individuelle plus *particulière* ou plus *générale*. »<sup>59</sup> Il en résulte que dans la vie quotidienne aussi, cette dialectique est dictée par le contenu concret: le contenu des actes, des pensées, des sentiments etc. de l'homme donné dans la situation sociohistorique déterminée donnée décide si ces composantes d'une unité contradictoire s'engagent dans des directions convergentes ou divergentes, et laquelle d'entre elles deviendra l'élément prépondérant. Nous avons vu que le simple fait de l'intention morale implique une orientation sur ce qui, chez l'homme, est conforme à l'espèce. Le spécifique de la subjectivité esthétique consiste donc en ce que cette intention ne se matérialise pas simplement en premier dans le sujet, mais apparaît plutôt comme objectivée en un « monde ». Tout ce qui constitue celui-ci, tout ce qui s'y produit, tout ce qui est directement ou indirectement en relation avec lui, doit posséder une significativité profonde, objective (déterminant toute objectivité dans son contenu comme dans sa forme) qui cependant, toujours et partout, est ancrée dans l'homme lui-même. Il est clair que le sujet d'un tel « monde » ne peut absolument pas être l'individu dans sa singularité immédiate. Celui-ci il est vrai, dans la vie quotidienne aussi, conçoit toujours et encore des images de tels « mondes » ; pensons par exemple à des rêves éveillés, etc. De tels produits de l'imagination sont cependant chez tout homme normal caractérisés comme purement subjectifs, leur conférer de l'objectivité est déjà, de la part du sujet, un dérapage dans le

---

<sup>59</sup> Karl Marx, *Manuscripts de 1844*, op. cit., p. 90.

pathologique. Ernst Bloch a analysé ces rêves éveillés le plus soigneusement du monde, et en différenciant nettement du désir les souhaits nés de la sorte, il trace à partir d'un autre point de vue la même limite que celle que nous tracions à l'instant : le souhait reste totalement caché dans le sujet – singulier –, le désir est en revanche orienté vers une action dans la réalité objective, c'est-à-dire que son indépendance à l'égard du sujet est implicitement posée, plus ou moins consciemment, dans les deux cas de la même manière, même si c'est totalement différent. Bloch dit : « L'exigence du souhait devient plus grande à mesure que se parfait la peinture d'une chose meilleure et même parfaite... C'est donc là où il y a une représentation d'une chose meilleure et finalement parfaite, que naît le souhait, mêlé d'impatience, d'exigence. La simple représentation se change ainsi en une *image-souhait* (*Wunschbild*), qui porte une griffe : "c'est ainsi que cela devrait-être." Pourtant le souhait, aussi violent soit-il, se distingue du "vouloir" proprement dit, par son côté passif qui l'apparente encore au désir. Le souhait n'implique encore ni travail, ni activité, alors que tout vouloir est un vouloir-faire. On peut souhaiter qu'il fasse beau demain, alors qu'on ne peut influencer le temps d'aucune manière. Les souhaits peuvent être déraisonnables ; on peut par exemple souhaiter que X... ou Y... soit encore en vie ; souhaiter de telles choses peut avoir ses raisons, mais le vouloir est insensé. C'est pourquoi le souhait subsiste, même là où la volonté se montre impuissante. Celui qui est rongé de remords peut souhaiter n'avoir jamais commis tel acte, mais il ne peut le vouloir. Le lâche ou l'indécis, l'éternel insatisfait ou le faible ont eux aussi des souhaits, et ils peuvent même les ressentir avec une extrême intensité, sans pour autant que cela éveille en eux une quelconque volonté d'action. On peut donc souhaiter bien des choses, il n'y a que l'embarras du choix, mais on ne peut en

vouloir qu'une ; celui qui veut a déjà jeté son dévolu, il sait ce qu'il préfère, son choix est fait. »<sup>60</sup>

Seul un dépassement de la singularité du sujet peut élever les productions mimétiques subjectivement élaborées au niveau de l'objectivité spécifique de l'esthétique, ce qui fait qu'elles ne sont plus confrontées comme de pures réactions subjectives à un monde extérieur laissé intact par la subjectivité, mais se constituent en une objectivité autonome *sui generis*. (On peut trouver là-dedans, sous cet aspect aussi, une des différences les plus importantes entre artiste et dilettante plus ou moins incapable.) Ce dépassement de la subjectivité singulière de la vie quotidienne est dans sa nature au moins aussi résolu qu'en science ou en morale, bien que son mode de matérialisation soit loin de paraître aussi radical. Car tandis que l'acte de désanthropomorphisation dans le comportement scientifique, tout comme l'effet (au moins très souvent) des commandements moraux, font apparaître une nette délimitation par rapport à la singularité du sujet, les limites en esthétique semblent totalement vagues, oui, il semble que, dans la réalisation de l'activité esthétique (dans l'œuvre, dans la création, dans la réception) naisse une subjectivité exclusive et pure. Et cela n'est pas simplement une apparence, car il n'y a aucune activité humaine dans laquelle la subjectivité, l'individualité s'exprime avec une évidence aussi immédiate, aucune dans laquelle l'élément personnel ait une telle importance constitutive de toute objectivité, déterminante pour tous les rapports, que dans la sphère de l'esthétique. C'est précisément pour cela que le passage vers la sphère de l'espèce humaine, l'élévation au-delà de la simple singularité de l'homme dans son immédiateté quotidienne est cependant tout aussi

---

<sup>60</sup> Ernst Bloch (1885-1977), *Le principe espérance*, trad. Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1982, tome 1, p. 63.

indispensable que dans le reflet scientifique, que dans la pratique morale.

Le mode particulier de cette transformation du sujet est déterminé par le caractère de l'objectivation. Partout ailleurs, l'objectivité du monde objectif reste intacte ; il n'est pas ébranlé dans son objectivité par le fait qu'il est connu aussi adéquatement que possible et qu'il est modifié par la pratique humaine, et certes, comme nous l'avons vu, les vœux subjectifs, les rêves éveillés, présupposent même justement cette inaltérabilité qui est la sienne. Seul l'art et lui seul crée, – à l'aide de la mimésis – face au monde réel, une contre-image objectivée qui se constitue elle-même en un « monde », qui possède dans cet auto-accomplissement un être-pour-soi, dans lequel la subjectivité est certes dépassée, mais où la préservation et l'élévation à un niveau supérieur restent les moments prédominants. La subjectivité dépassée de la sorte éveille alors la conscience de l'espèce, qui est toujours, plus ou moins consciemment, immanente à toute personnalité humaine. Cela explique la spécificité de cette transformation de la subjectivité : elle devient de plus en plus authentiquement et profondément subjective, la personnalité acquiert un domaine plus étendu et mieux circonscrit que dans la vie quotidienne où peut s'exercer sa souveraineté, et en même temps, elle va bien au-delà de la singularité propre qui est en elle. Le « monde » de l'œuvre d'art dans lequel se produit cette objectivation qui préserve de la sorte la subjectivité est bien un reflet de la réalité objective, une mimésis qui considère et reproduit le monde donné à l'homme – tant celui créé et façonné par lui que celui qui existe indépendamment de lui – du point de vue de ce processus de création. La transformation du sujet, le dépassement de sa singularité de la vie quotidienne, est le processus par lequel il se métamorphose de telle sorte qu'il devient capable d'être un

« miroir du monde », comme Heine le dit de Goethe. La profondeur de la juste connaissance du monde et de la juste expérience du moi coïncident ici en une nouvelle immédiateté. La transposition de cet état de fait en une terminologie philosophique peut sembler par endroits paradoxale. Sa difficulté ne réside pas en dernière instance en ce que doivent être appliquées des catégories et leurs relations qui, rapportées à la réalité objective elle-même produiraient obligatoirement, en tant que catégories de la connaissance, une déformation idéaliste. Nous avons déjà parlé de ce problème en général. Il s'agit maintenant de la forme originelle – esthétiquement rationnelle – de la catégorie centrale de l'idéalisme objectif moderne, de l'identité sujet-objet. Nous avons déjà parlé dans d'autres ouvrages de ses conséquences déformantes pour la connaissance.<sup>61</sup> On voit ici nettement qu'il ne s'agit pas en esthétique d'une identité sujet-objet au sens strict. L'état de fait esthétique lui-même est en soi extrêmement simple et il est documenté par d'innombrables faits de l'histoire. Au cours de l'évolution de l'art, – là où il nous est possible de connaître la personnalité privée des artistes – nous pouvons voir, toujours et encore, que leur individualité objectivée dans leurs œuvres est identique et en même temps pas identique à celle-là, que celle-là est dépassée par cette dernière de la manière que nous avons décrite au plan catégoriel.

La difficulté à comprendre conceptuellement ce processus est double. Premièrement, il ne peut pas y avoir de critère concret pour cet autodépassement de la singularité, comme cela existe à l'inverse dans le reflet scientifique ou dans la pratique éthique. (Les problèmes qui surgissent dans ces domaines ne peuvent pas être traités ici. Mais il est clair que le principe de désanthropomorphisation ou les normes éthiques, malgré tous

---

<sup>61</sup> Cf. mon livre sur *Le jeune Hegel*, op. cit.

les problèmes de leur application à des cas concrets, possèdent cependant un caractère de critère tout à fait net.) Mais malgré ce défaut de normes concrètes, ce n'est pas là le règne de l'arbitraire. Le sujet singulier de l'artiste doit – dans la perspective de la transformation de sa subjectivité – se jeter à *corps perdu* dans le processus de création. Sa réussite – en présupposant qu'il soit doué – dépend précisément de sa capacité et de la mesure de celle-ci à se dépouiller de la simple singularité, et non seulement à trouver et à mettre au clair en soi même ce qui est propre à l'espèce humaine, mais bien davantage à le rendre susceptible d'être ressenti en tant justement qu'essence de sa personnalité, en tant que centre organisateur de sa relation au monde, à l'histoire, au moment donné dans le processus de développement de l'humanité et à sa perspective dynamique – et à dire vrai en tant qu'expression la plus profonde du reflet du monde lui-même. Il est clair qu'il est par principe impossible, dans les expériences vécues, immédiates ou artistiques, de découvrir un critère *a priori* qui pourrait décider avec une certitude absolue quel reflet de la réalité ressenti et rendu évocateur, quel regroupement d'expériences, quelle appréciation de leur essence et de leurs corrélations appartiennent à la subjectivité singulière et lesquels à la conscience de l'espèce humaine. La lutte sans aucune pause qu'il faut mener toujours et encore à chaque instant du travail artistique pour ce qu'ils appellent très souvent la simple reproduction fidèle de la nature, consiste, subjectivement, précisément en ceci : considérer la réalité du point de vue de l'espèce humaine. Car d'un point de vue abstrait, il y a beaucoup de vrai naturel qui n'atteint pas ce niveau ; ce qui est éliminé, rejeté, est souvent, considéré purement comme reflet d'une portion de la réalité, tout aussi vrai que ce qui reste finalement dans les œuvres.

En quoi consiste donc le principe de l'élimination ? Dans de très nombreux cas – et ceux-ci sont justement importants pour notre problème – en ce que l'objectivité envisagée ici, et qui reste directement subjective, c'est-à-dire la subjectivité de la conscience de l'espèce va être favorisée, justement, par un tel choix, tandis que dans le cas contraire, seule prévaut la subjectivité du sujet singulier ("le monsieur" comme l'appelait Flaubert avec une féroce autodérision). Tolstoï, qui s'est beaucoup préoccupé de cette question, dit un jour à Gorki : « Voyez-vous, nous sommes tous de terribles "inventeurs". Moi-même, en écrivant, je me prends de pitié pour un de mes personnages, je lui ajoute une qualité ou je l'enlève à quelque autre, pour qu'il n'apparaisse pas trop noir... On ne décrit pas la vie réelle, telle qu'elle est, mais ce que l'on pense soi-même de la vie. Qu'est-ce que cela peut faire au monde, la manière dont *je* vois cette tour, ou la mer, ou ce Tatar ? De quel intérêt cela peut-il être ?... »<sup>62</sup> Tout aussi consciemment, Fontane montre que cette contradiction existe chez lui-même. Il l'appelle celle de « notre nature » et de « notre goût » et dit : « Si notre goût doit aussi décider de notre *production*, alors la nature, qui suit d'autres voies, nous abandonne, et nous échouons. Nous aurons fait selon notre volonté, mais le produit est mort-né. »<sup>63</sup> On pourrait à loisir multiplier les exemples.

---

<sup>62</sup> Maxime Gorki, *Souvenirs*. Cité en partie dans *La revue des deux mondes*, 1920, tome 59, page 646.

<sup>63</sup> Théodore Fontane, *Avant la tempête, scènes de l'hiver 1812-1813*, Paris, Aubier, 1992 ; Livre III, chap. 17, chez Hansen-Grell, p. 461. Cité dans mon livre : *les réalistes allemands du 19<sup>ème</sup> siècle*. Dans les autres considérations de cet essai ; on montre aussi comment se produit parfois une chute de l'écrivain authentiquement réaliste Fontane au niveau d'un bon auteur de belles-lettres, ce qui évidemment n'est que le côté objectif de l'œuvre du dilemme traité ici du point de vue du sujet.

<https://fr.scribd.com/doc/289600886/Georg-Lukacs-Le-Vieux-Fontane>

Pourtant, il est vraisemblablement plus utile de considérer aussi cet état de fait sous un autre aspect. On y voit d'un côté – la correspondance entre Schiller et Goethe y attache la plus grande importance – la portée décisive du choix du sujet, du thème pour le destin de toute l'œuvre ; tous les deux sont d'avis que l'insuccès de ce choix, même quand on est extrêmement doué, condamne à l'échec l'art le plus conscient. En cela se manifeste avant tout la liaison mimétique à l'objet, qui nous est bien connue, de toute subjectivité esthétique. Mais au-delà de cela, comme celle-ci détermine simplement un rapport en général, surgit obligatoirement la question suivante : pourquoi un thème ou un sujet a-t-il un effet favorable, et un autre néfaste, sur la création ? La réponse ne peut être formulée que dans le sens où le principe favorable réside dans une universalisation esthétique ; c'est-à-dire que le choix du thème ou du motif rapproche déjà le sujet créateur de la conscience de l'espèce ou l'en éloigne, l'aide à surmonter sa propre singularité ou inhibe ses efforts pour en sortir. D'un autre côté – en étroite liaison cependant à ce qui vient d'être dit – il faut se souvenir que bien souvent surgit dans les réflexions d'artistes éminents l'observation suivante : l'œuvre projetée ou initiée par eux vit sa propre vie, indépendamment de leur volonté et de leurs vœux. Quand l'artiste viole la loi selon laquelle l'œuvre a pris naissance, il se condamne de nouveau à l'échec. Les contradictions qui découlent de cette situation sont extrêmement variées. Il peut s'agir de l'ampleur ou du genre. Thomas Mann écrit par exemple qu'il avait entrepris *La montagne magique* comme un récit, dans une certaine mesure comme un pendant à *La mort à Venise* ;<sup>64</sup> mais à l'encontre de son intention initiale,

---

<sup>64</sup> Thomas Mann (1875-1955). *La mort à Venise* [1912], trad. Axel Nesme et Edoardo Costadura, Paris, Le livre de Poche bilingue, 1992. *La montagne magique* [1924], trad. Claire de Oliveira, Paris, Fayard, 2016. NdT.

c'est devenu entre ses mains un grand roman d'époque. Il peut s'agir de conflits du type que nous avons mis en évidence à l'instant avec les exemples de Tolstoï et de Fontane. Et des contradictions de ce genre peuvent surgir jusqu'au centre de la vision du monde comme Engels l'a démontré à propos de Balzac. Le problème nous est ainsi posé dans une netteté totale : la subjectivité singulière de Balzac était celle d'un légitimiste d'une intelligence normale ; à partir de là, il aurait été impossible de créer une *Comédie humaine*, de représenter de manière globale et définitive une importante crise de transition de l'espèce humaine. Les mythes et les théories qui surgissent sans cesse depuis que l'art existe, sur l'inspiration supérieure de la création artistique comportent – certes à côté d'interprétations irrationalistes subjectivistes qui surgissent toujours et encore aux stades les plus récents – quelque chose de cette situation de fait, même si c'est sous une forme souvent fortement déformante.

La deuxième difficulté à comprendre la relation entre conscience individuelle et conscience de l'espèce réside en ce que cette dernière, d'un point de vue subjectif immédiat n'est absolument pas donnée, ou tout au plus d'une manière utopique anticipatrice. Les hommes vivent de manière immédiate des liens sociaux, comme la famille, le clan, la caste, la tribu, la classe sociale, la nation, etc. mais pas ou très très rarement l'humanité comme unité de l'espèce humaine (et même là le plus souvent avec une fausse conscience). Cela ne peut devenir une expérience vécue directe au quotidien que dans la situation d'une humanité unie par le socialisme. Objectivement, l'humanité existe depuis l'hominisation de l'homme, et se développe de plus en plus, extensivement comme intensivement. Au début, elle n'existe que comme pur en-soi, par des caractéristiques anthropo-logiques identiques ; avec la croissance et l'enrichissement des relations sociales se

développent des entités toujours plus grandes, que les hommes sont contraints de vivre comme bases de leur existence – physique et spirituelle – individuelle. Avec le capitalisme naît le marché mondial, et sur cette base une histoire mondiale réelle : assurément il ne s’agit encore que d’un en-soi de l’espèce humaine, mais naturellement d’un en-soi d’un ordre qualitativement supérieur à celui d’origine, purement anthropologique, parce qu’alors, la cohésion n’était ressentie que comme le résultat de catastrophes, comme « destin », tandis que maintenant, la pratique humaine, sous peine de ruine, est contrainte de se confronter sans cesse avec la totalité des hommes, qui est devenue concrète, et parce que le nombre de ceux chez qui cet en-soi de l’humanité devient un pour-nous affirmé, est compris comme étant en croissance constante, de même que le nombre de ceux – même si c’est à une moindre échelle – qui recherchent déjà activement sa pleine réalisation.

Malgré une ligne d’évolution à ce point sans ambiguïté, le problème déjà mentionné en ce qui concerne la subjectivité esthétique subsiste. Cela fait en effet partie de l’essence de l’art de ne pas être utopique. Pour la très grande majorité des arts, genres artistiques et œuvres, il est impossible de se représenter la perspective d’avenir autrement que sous la forme d’un prolongement affiché, rendu plus ou moins visible, de la tendance du présent figuré. La philosophie, la science, ou le journalisme étaient et sont en mesure d’anticiper conceptuellement dans des formulations abstraites une matérialisation de leurs perspectives. Le résultat peut bien paraître utopique, tant dans le contenu que dans la forme, les faits de l’évolution historique peuvent bien si souvent et si crûment faire apparaître l’inexactitude de la plupart des détails, si les idées utopiques, au grand sens de l’histoire universelle, empruntent l’orientation de ce chemin d’évolution

que suit l'espèce humaine, l'anticipation utopique prend une force spirituelle progressiste. C'est déjà le cas dans le droit naturel et dans l'éthique des stoïciens, de même dans les déclarations de droits de l'homme des grandes révolutions bourgeoises, de même dans les prédictions des utopistes importants, de More à Fourier.<sup>65</sup> Et d'une manière qualitativement supérieure chez Marx, Engels, et Lénine. Pour la science, il est assurément possible, en principe, de découvrir de vraies perspectives d'évolution de l'avenir. Il suffit en l'occurrence de mentionner la définition des deux périodes du socialisme dans la *Critique du programme de Gotha*<sup>66</sup> de Marx. Il apparaît certes clairement de ce qui a été dit jusqu'ici que le contenu de telles formulations ne peut avoir qu'un caractère très général ; dès lors qu'elles abordent du concret, cela fait naître, même chez des penseurs éminents, qui anticipent beaucoup, de manière géniale, au niveau de la généralité, du fantastique absurde, souvent insensé (que l'on pense par exemple à Fourier).

Il était inévitable que les théories esthétiques, elles-aussi, soient influencées par de tels courants de pensée. Qu'elles restent en arrière de la pratique artistique, c'est justement ce que l'on peut voir à ce sujet, tout particulièrement parce que, comme nous l'avons déjà vu, le caractère spécifique, précisément, de la généralisation artistique est méconnu et conçu selon le modèle de la généralisation scientifique ou philosophique. Le manque de clarté sociohistoriquement nécessaire de la conception de la réalité de l'espèce humaine

---

<sup>65</sup> Thomas **More** (1478-1535), chanoine, juriste, historien, philosophe, humaniste, théologien et homme politique anglais. Charles **Fourier** (1772-1837) philosophe français. Ils sont considérés comme des précurseurs du socialisme. NdT.

<sup>66</sup> Karl Marx, *Critique du programme de Gotha*, trad. Sonia Dayan-Herzbrun, Paris, les éditions sociales, 2008. NdT.

s'allie donc dans la théorie esthétique à son propre manque de clarté concernant la généralisation esthétique. C'est ce que produit la catégorie confuse et trompeuse de l'« éternel humain ». Nous avons déjà parlé de sa nature problématique. Pour la question qu'il nous faut traiter maintenant, l'idée de l'« éternel humain » a dans la théorie et la pratique esthétique pour conséquence que l'humanité y est placée dans une opposition métaphysique exclusive aux formes concrètes des relations humaines, et surtout à la classe sociale et à la nation. Et lorsque ces liaisons et relations de l'humanité, aux influences immenses sur le *quoi* et le *comment* de toute personnalité, de toute relation humaine, de tout destin, etc., sont ravalées à un niveau secondaire, que la pensée peut négliger, cela fait obligatoirement naître une conception abstraite et anémique de l'homme lui-même. Et les conflits qui remplissent la vie des hommes, les actes et les sentiments qu'ils suscitent, sont aussi des parties intégrantes essentielles de toute individualité concrète. S'ils sont supprimés, s'ils sont omis, repoussés à l'arrière-plan, alors le caractère abstrait de l'« éternel humain » s'accroît encore plus. Ce n'est pas un hasard si plus cette vacuité domine, plus l'art et la théorie de l'art s'éloignent de la vie de leur époque et deviennent académiques au mauvais sens du terme (pour nous garder des malentendus : il y a aussi un académisme décadent, avant-gardiste, que l'on pense à la période *O Mensch!*<sup>67</sup> de l'expressionnisme, à l'abstraction de la *condition humaine* etc.). Artistiquement, un tel contenu vidé de principe conduit obligatoirement à un formalisme artificiel abstrait, peu importe qu'il soit classiciste ou surréaliste. Et le contenu dépouillé de toute concrétude, de toute teneur vivante, ne peut produire qu'un cosmopolitisme sans contour, un tableau

---

<sup>67</sup> Littéralement « Oh, homme ! » Période marquée par l'emphase lyrique et l'appel à la fraternité. « L'homme » y est un être abstrait. NdT.

solipsiste désespéré etc. L'orientation unilatérale sur ce qui chez l'homme est conforme à l'espèce humaine, en écartant toutes les intrications réelles, appauvrit donc et déforme obligatoirement aussi le concept et l'image même de l'humanité.

L'exactitude de ce raisonnement n'exclut naturellement pas la possibilité de sublimer aussi dans une forme esthétique ces expériences vécues de l'existence de l'espèce humaine dont nous avons plus haut analysé les reflets idéels. Si l'on veut comprendre cela esthétiquement, on doit garder à l'esprit qu'une représentation artistique utopique concrète contient en soi des contradictions encore insolubles, comme anticipation conceptuelle du futur. Celles-ci s'aggravent du fait qu'une compréhension conceptuelle de certaines lois et tendances relatives à l'avenir n'est pas par principe impossible, mais ne peut que très exceptionnellement prendre de l'importance pour le mode de reflet en art. C'est là justement que la mimésis esthétique, face à un monde des objets dont les contenus, les corrélations, les relations etc. nous sont fermés dans leur concrétude, se heurte à des obstacles insurmontables. L'art a donc un caractère anti-utopique beaucoup plus résolu que la science ou la philosophie. Quand on se réclame, contre cette affirmation, des poèmes « prophétiques » de Schiller, Shelley, ou Blake,<sup>68</sup> de la fin de la IX<sup>ème</sup> symphonie,<sup>69</sup> il faut en réponse remarquer que des œuvres comme celles-là n'expriment pas en premier lieu une réalité future proprement dite, définie, mais l'aspiration du sujet à cette réalité, sa prévision de ce qui doit arriver, sa relation subjective au genre humain – aussi généralisé qu'il puisse être – et non pas son

---

<sup>68</sup> Percy Bysshe **Shelley** (1792-1822), poète britannique, William **Blake** (1757-1827), peintre, graveur et poète préromantique britannique. NdT

<sup>69</sup> La IX<sup>ème</sup> symphonie de Beethoven s'achève par le chant choral de l'*Ode à la joie*, un poème de Schiller. NdT.

existence objective. Les traits concrets de la figuration ont donc leurs racines et leur objet dans le sujet, et celui-ci est un produit concret, une partie intégrante concrète de sa propre époque, son *hic et nunc* sociohistorique concret.

La figuration artistique objectivée de son attitude utopique n'est de ce fait – d'un point de vue esthétique – pas une utopie. C'est naturellement une représentation *sui generis*, dont nous ne pouvons pas entreprendre ici l'analyse détaillée. Remarquons seulement que ce serait une généralisation fautive, hâtive, d'opposer sur cette question de manière rigide les formes lyriques de composition aux formes directement objectivantes. Il s'agit plutôt d'une variété particulière de ce que Schiller a défini comme « sentimental » en opposition au « naïf ». <sup>70</sup> L'élégiaque, l'idyllique et le satirique sont les formes de manière de penser à l'aide desquelles l'état de fait dont il est question peut trouver sa figuration ; cela ne permet en aucun cas d'affirmer que ces contenus spécifiques épuisent toute la sphère de ces manières de penser. Mais ils permettent une figuration dans laquelle la réalité du genre humain qui n'existe pas encore, qui est encore subjective, peut faire s'exprimer un aspect important de son être-pour-nous, justement parce que la vérité ultime de représentations comme celles-là – même si elles ne sont pas expressément de caractère lyrique, mais évoquent un monde réel plus objectivé – réside pourtant dans le sujet. La belle description par Dostoïevski d'*Acis et Galatée*, de Claude le Lorrain montre de manière expressive ce que nous entendons par-là. La description par Dostoïevski des souvenirs, idées et sentiments de Versilov est essentielle pour notre question : « C'est là que la mémoire de l'humanité a fixé son berceau, et cette pensée a comme empli mon âme d'un amour ancestral.

---

<sup>70</sup> Friedrich Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, Trad. Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2002. NdT.

C'était ici le paradis terrestre de l'humanité... L'âge d'or – c'est le songe le plus invraisemblable qu'on ait jamais pu faire, mais un songe pour lequel les hommes ont donné toute leur vie et toutes leurs forces, pour lequel les prophètes sont morts ou ont été tués, sans lequel les peuples refusent de vivre et ne peuvent même pas mourir. » <sup>71</sup> Dans quelle mesure Dostoïevski restitue adéquatement au travers de ses héros de roman la teneur spirituelle picturale objective du tableau, voilà qui importe peu. Ce qui est décisif, c'est seulement que celui-ci puisse somme toute devenir l'expression indirecte de tels vécus ; et donc que des figurations objectives élégiaques, idylliques, ou satiriques puissent être sublimées en vecteurs de ce reflet subjectif du destin de l'espèce humaine. Swift <sup>72</sup> est de ce point de vue un exemple clair des possibilités satiriques.

Avec tout cela, nous ne sommes cependant parvenus que dans l'antichambre de notre problème proprement dit. Celui-ci consiste dans le fait que la très grande majorité des œuvres d'art reflète directement ces relations et caractéristiques des hommes qui, dans les sociétés existantes du moment, influencent directement leur destin. La personnalité de chaque homme représenté, la nature de chaque sentiment qui s'exprime artistiquement sont issues de cette sphère, elles sont liées par les fils concrets de la vie vraiment vécue à ce domaine immédiat de toute existence humaine, de toute activité humaine. Si nous nous souvenons ici, à nouveau, du caractère non-utopique de la mimésis esthétique, surgit alors légitimement la question suivante : où reste-t-il ici une place pour la figuration des problèmes du genre humain ? Si l'on

---

<sup>71</sup> Dostoïevski, *L'adolescent*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud Babel, t. II, p. 351-352. Ce tableau de Claude le Lorrain, est au musée de Dresde. NdT

<sup>72</sup> Jonathan **Swift** (1667-1745), écrivain, satiriste, essayiste, pamphlétaire politique anglo-irlandais, auteur notamment des *voyages de Gulliver*. NdT.

veut bien comprendre la dialectique qui prévaut ici, il faut alors penser aux relations humaines immédiatement données de la famille jusqu'à la classe sociale et la nation dans leurs manifestations au travers des passions individuelles de personnalités concrètes. Comme les relations existantes à l'œuvre entre les hommes donnent si profondément forme à chaque individu, de sorte qu'on ne peut pas en faire abstraction dans sa consistance concrète, il naît dans la vie même cette dialectique que l'art évoque ensuite par la mimésis : les conséquences à l'œuvre dans l'individu de sa formation par la famille, la classe sociale, la nation etc. ne sont jamais de simples influences externes, pas un instant des « strates » au sein de sa personnalité, mais des affects qui sont entre eux, pour l'essentiel, d'un genre similaire (certes selon chacun, tel qu'il est, de qualité, d'intensités diverses etc.). En chaque homme, les combats provoqués par cette configuration deviennent des luttes internes de ses propres passions. Cette situation née de la vie va non seulement être fidèlement reflétée par la mimésis esthétique, mais en accord avec sa nature que nous avons souvent décrite, elle va être accentuée, intensifiée. La vérité importante de Spinoza selon laquelle, chez l'individu, contre des affects, seuls d'autres affects peuvent être opposés avec succès,<sup>73</sup> n'est certes pas, d'habitude, citée en esthétique, d'autant moins qu'elle est l'axiome – inexprimé, implicite – de toute figuration authentiquement mimétique. C'est en effet justement par là que les proportions extrêmement complexes dans la vie de l'externe et de l'interne, de la socialité et de la personnalité dans le destin de l'homme viennent à s'exprimer de manière claire et troublante (que ce soit au sens tragique, que ce soit au sens comique). Comme les forces « externes », les forces

---

<sup>73</sup> Baruch **Spinoza**, *Éthique*, partie IV, proposition VII, trad. Ch. Appuhn, Paris, GF Flammarion, 1992, p. 226. NdT.

sociales tiennent leur puissance des passions qu'elles attisent chez les individus, mais sont cependant en mesure d'exprimer de manière pure leur puissance « externe », leur puissance sociale, l'image de la relation de l'homme à ses conditions sociales peut apparaître tout aussi bien sous une forme fétichisée que défétichisée. Le phénomène de la fétichisation a été défini de manière expressive par Marx à propos de la marchandise : « C'est seulement le rapport social déterminé des hommes eux-mêmes qui prend ici pour eux la forme phantasmagorique d'un rapport entre choses. »<sup>74</sup> C'est donc un des grands réussites de l'art sur lesquelles il y a encore beaucoup à dire, que de dissoudre de tels fétiches, c'est-à-dire d'exprimer sans ambiguïté les rapports sociaux comme des relations des hommes entre eux. Ce n'est qu'ainsi que l'unité dialectique contradictoire de l'externe et de l'interne, du social et du personnel, peut être exprimé de manière évocatrice dans des proportions conformes à la vérité. Hegel a exposé de manière juste cette unité de l'interne et de l'externe dans la scène des sorcières de Macbeth, et en a tiré la conséquence pertinente : « Les puissances générales qui ne se manifestent pas seulement pour soi dans leur autonomie mais sont en même temps vivantes dans l'âme humaine et remuent le cœur de l'homme dans ce qu'il a de plus intimes, peuvent être désignées d'après les anciens par l'expression πάθος... Le pathos ainsi conçu est une puissance de l'âme légitime en elle-même, un contenu essentiel de la rationalité et de la volonté libre. »<sup>75</sup> Avec tout cela, nous n'avons fait que décrire directement cette dialectique dans laquelle la contradiction entre l'individu et les puissances socio-

---

<sup>74</sup> Karl Marx, *Le Capital*, Livre I, op. cit., p. 83.

<sup>75</sup> Hegel, *Esthétique*, trad. Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Le livre de poche, 2010, tome 1, p. 316.

historiques réellement présentes et surtout l'unité de ces contradictions peuvent parvenir à une expression artistique. Mais par-là est en même temps fournie la clef de notre problème actuel. Objectivement, si les puissances sociales réelles sont bien appréhendées et représentées, il faut impérativement aussi que leurs relations internes à l'évolution de l'espèce humaine – qui certes historiquement ne sont pas encore devenues conscientes, ou qui se reflètent mal dans la conscience – soient également figurées. La forme phénoménale est naturellement déjà, dans la vie, tellement différente selon la phase dans l'évolution, selon la nation, la classe sociale etc., qu'une découverte des lois qui prévalent ici – après une étude approfondie des détails – est certes possible, mais pas leur systématisation abstraite. Cette référence à la spécificité humaine, en reconnaissant la variabilité presque illimitée qui vient d'être mentionnée, se retrouve dans le fonctionnement de toute relation sociale. Chacune présente, de ce point de vue, un double aspect : les actions, les questions vitales etc. vont être posées à chaque homme à partir de là, mais ces actions peuvent dans leur intention s'orienter purement sur des exigences du jour, ou peuvent, sans abandonner cette liaison, se tourner en même temps en direction des problèmes de l'espèce ; les questions vitales ne peuvent jamais quitter le niveau de l'utilité purement singulière et peuvent inclure des références – conscientes, faussement conscientes ou totalement inconscientes – à cette universalité suprême de la vie humaine. Cet état de fait peut être la source d'innombrables conflits. Apparemment, le sens de la famille (vénération de la mère), l'amour de la ville paternelle, est chez Coriolan <sup>76</sup> en harmonie avec son aristocratie. Cependant, le développement de telles

---

<sup>76</sup> *Coriolan*, tragédie de William Shakespeare, créée en 1607 et publiée pour la première fois en 1623. NdT.

contradictions, existant souvent sous forme purement latentes, dissout dans des contradictions aiguës la plate harmonie apparente du quotidien « normal », et seul leur corrélation dynamique, leur apogée tragique, dévoile ce qui dans ces relations des hommes est totalement lié au *hic et nunc* singulier, et ce qui dépend directement ou indirectement de l'évolution de l'espèce humaine, ce qui peut devenir un élément permanent de la continuité de cette évolution.

Pour l'existence et pour la figurabilité de contradictions entre individus et rapports sociaux et à plus forte raison pour leur relation à des problèmes de l'espèce humaine, il n'est donc absolument pas nécessaire que les oppositions dialectiques soient conscientes chez les hommes qui agissent et qui souffrent. Là aussi est valable notre maxime de Marx : « Ils ne le savent pas, mais ils le font. »<sup>77</sup> Nous avons pu déjà retrouver cette structure dans l'exemple ci-dessus du *Coriolan* de Shakespeare. Souvenons-nous aussi d'un plus long passage de *La montagne magique* de Thomas Mann, que nous avons cité plus haut dans d'autres contextes.<sup>78</sup> Celui-ci montre que notre interprétation marxiste, là-aussi, n'est rien d'autre qu'une prise de conscience de ce qui s'est toujours exercé dans la pratique des grands artistes. Cette situation – comme base pratique de la mimésis esthétique – est présente partout. Dans le cas de Thomas Mann, nous retenons que la caractérisation de ces relations réciproques concerne une époque extrêmement problématique, mais le sens méthodologique pour la pratique esthétique est le même que celui, par exemple de l'analyse par Marx des « illusions héroïques » de la grande Révolution française. Un livre

---

<sup>77</sup> Karl Marx, *Le Capital*, livre 1, op. cit., page 85. NdT

<sup>78</sup> Dans le deuxième chapitre du présent ouvrage : Thomas Mann, *La montagne magique*, trad. Maurice Betz, Paris, Arthème Fayard, Le Livre de poche, t. I p. 52. NdT.

comme *Les dieux ont soif*, d'Anatole France,<sup>79</sup> certainement né sans influence directe de telles affirmations, est un exemple éloquent de la manière dont, chez un écrivain important, peuvent trouver à s'exprimer les contradictions vivantes (et leur unité) comme ensemble complexe, leur conditionnement par les caractéristiques sociohistoriques d'une phase d'évolution, et leur importance pour le développement de la spécificité humaine.

Ce n'est pas un hasard si les contradictions (et leur unité) doivent être ici et partout placées au premier plan des considérations. Car le développement de la spécificité humaine qui se produit dans l'histoire ne peut se faire jour et se réaliser que si la nouveauté dans les personnalités, les relations etc. des hommes entre en contradiction avec les anciennes institutions, liaisons, idées, émotions etc. Assurément, les conflits qui naissent alors peuvent alors se limiter à un *hic et nunc* purement local et temporaire, et c'est ce qu'ils font dans leur grande majorité, la possibilité de s'élever au-delà jusqu'au niveau de la spécificité humaine est cependant incluse de manière latente dans de tels conflits, et la seule question est de savoir dans quelle mesure – objectivement ou subjectivement – elle est à même de s'explicitier. C'est là que la grande mission de l'art au plan de l'histoire universelle a ses racines : il peut élever dans l'actualité ce qui est latent, conférer à ce qui reste muet dans la réalité une expression compréhensible évocatrice claire. La formule de Goethe : « Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide »<sup>80</sup> peut

---

<sup>79</sup> Anatole France (1844-1924) *Les Dieux ont soif*, Paris, Calmann-Lévy, 1912. NdT.

<sup>80</sup> Goethe, *Torquato Tasso*, Acte V, scène 5. Trad. Jacques Porchat. In *Théâtre de Goethe*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1860, tome II, p. 375.

et, tandis que l'homme reste muet dans sa souffrance,  
un Dieu m'a donné de pouvoir dire ~~eombien~~ [ce que] je souffre.

tout à fait être interprétée dans ce sens, sans généraliser indûment son intention.

Il n'est pas rare que les contradictions dont il vient d'être question montrent, dès leurs manifestations immédiates, une structure qui prouve ce que nous disons. Pensons aux généralisations radicales dans les revendications des révolutions démocratiques bourgeoises (aux « illusions héroïques »), au combat constant entre les grands intérêts du prolétariat au plan de l'histoire universelle et ceux, transitoires

---

Il est remarquable que cette modification conséquente et d'une profonde signification des paroles de Tasso « combien je souffre » soit traitée par Emil Staiger (1908-1984) tout simplement de « citation déformée ». Le fondement en est le suivant : « Dire "ce que je souffre" se conçoit plus aisément que "combien je souffre" ; pourtant "combien je souffre" est plus douloureux, plus subjectif en quelque sorte ; cela précise le genre et le degré de la douleur, alors que le premier n'en donne que le contenu. » Emil Staiger, *die Kunst der Interpretation* [l'art de l'interprétation] Zurich, Atlantis Verlag, 1955, p. 163. Il n'y a pas lieu de contester ici la hiérarchie subjective des valeurs que cela implique. Sans aucun doute, la priorité du « combien » est encore valable pour le Goethe de la période de Tasso, la seule question étant quelle position le vieux Goethe avait sur ce problème. Il a écrit le poème *An Werther* après *L'élégie de Marienbad* et les vers qui le concluent « Geb' ihm ein Gott zu sagen was er duldet » [Donne lui un Dieu pour dire ce qu'il souffre] est indubitablement, avec son caractère postulatif, une préparation idéale – faite a posteriori – pour l'exergue de l'élégie [à savoir les deux vers ci-dessus tirés de Torquato Tasso] ; mais comme cette préparation n'est pas une citation, mais une paraphrase, on ne peut absolument pas considérer cela comme une « erreur de mémoire », mais bien comme un changement de conception et par là celui de la mission du poète. Dans *Tasso*, le « combien » exprime simplement la tentative du héros de sauver subjectivement la propre existence du poète, tandis que maintenant déjà, il est question de la mission universelle du poète à énoncer au nom de l'humanité le mot rédempteur pour l'humanité. Et le fait que le vieux Goethe juge Werther et Tasso comme appartenant au même type montre qu'il approuve le jugement du critique français Jean-Jacques Ampère (1800-1864) qui appelait le Tasse un « Werther renforcé ». Nous pensons donc avoir le plein droit de considérer le « ce que » de l'exergue comme une sagesse de l'âge de Goethe, et pas comme une « citation déformée ».

et momentanés etc. ; le mouvement réformiste, caractérisé par la séparation d'E. Bernstein entre le « but final » et le « mouvement » était et est par exemple une tentative, à l'aide d'oppositions métaphysiques entre les intérêts fondamentaux et les intérêts éphémères du prolétariat,<sup>81</sup> d'extirper de la théorie et de la pratique du mouvement ouvrier tout ce qui concerne authentiquement l'humanité, tout ce qui va au-delà de petites réformes au sein du capitalisme. Ce serait pourtant une simplification superficielle de la question que de conférer à toute généralisation que les hommes accomplissent dans leurs combats sociaux une relation directe à l'humanité dans ce qu'elle a d'essentiel, et de la refuser à tout réalisme tourné vers les faits. L'opposition que nous soulignons n'est qu'un signe clair de cette configuration dont les effets peuvent cependant être extrêmement variés. Il suffit de penser d'un côté à l'exemple déjà invoqué ici du conflit d'Antigone et Créon,<sup>82</sup> pour voir l'humanité là où l'on s'en tient à des productions de « second ordre » (la famille contre l'État), et de l'autre à maintes abstractions dogmatiques subjectivistes de Staline et de son époque, pour voir clairement que n'importe quelle généralisation des luttes sociales n'est pas à même d'y trouver ce qui est spécifiquement humain.

La généralisation des processus immédiats qui découlent en tant que contradictions d'une formation sociale déterminée, suit des chemins particuliers dans la mesure aussi où elle préserve les traits essentiels de la situation concrète sans pour autant s'en tenir inconditionnellement aux détails concrets de leurs manifestations normales, factuelles. L'erreur de Hegel

---

<sup>81</sup> Eduard **Bernstein** (1850-1932), homme politique et théoricien socialiste allemand, militant du Parti social-démocrate (SPD). On lui doit la formule : « *Le but final, quel qu'il soit, n'est rien, le mouvement est tout* ». NdT.

<sup>82</sup> Sophocle, *Antigone*, in *Théâtre complet*, trad. Robert Pignarre, Paris, GF-Flammarion, 1998, pp. 69-101. NdT.

dans son appréciation de *Macbeth* est ici particulièrement instructive. Il reproche à Shakespeare d'avoir complètement laissé de côté le droit de son héros au trône et l'injustice qui lui a été faite à cette occasion.<sup>83</sup> Shakespeare a utilisé en abondance des thèmes de ce genre dans le cycle des drames historiques, qui figuraient le processus immédiat d'auto-destruction du féodalisme. Les grandes tragédies ultérieures – même *le Roi Lear* fait partie de cette série – s'en tiennent en revanche à ce qui, de ce processus de dissolution, peut parfaitement, pour être conservé, entrer dans le tableau de la spécificité humaine ; il ne concrétise donc les conditions et les rapports que dans la mesure où c'est absolument nécessaire au relief moral des événements. La motivation demandée par Hegel abaisserait considérablement ce niveau de l'œuvre. Mais là-aussi, le mode de figuration choisi par Shakespeare à cette période ne doit pas être conçu comme un schéma, comme la seule méthode justifiée pour souligner ce qui est propre à l'espèce humaine. La manière par exemple dont le mouvement ouvrier est représenté dans *La Mère* de Gorki,<sup>84</sup> ou dans *Pelle le Conquérant*, de Martin Andersen Nexø<sup>85</sup> montre – malgré toute la différence entre les deux œuvres – toujours et encore la transposition de scènes du quotidien décrites en détail dans cette spécificité humaine qui est inhérente à la lutte de classe représentée ici comme mission historique de la classe ouvrière. Ces exemples peuvent suffire ; il est en effet impossible de représenter ici, ne serait-ce que sous forme d'esquisse, les formes de dialectique qui apparaissent ici. En complément de ce qui a été dit jusqu'ici, qu'il nous soit seulement permis deux remarques. Premièrement, l'indication généralisante de la spécificité

---

<sup>83</sup> Hegel, *Esthétique*, op. cit., tome 1, p. 288.

<sup>84</sup> Trad. René Huntzbucler, Paris, Le Temps des cerises, 2001. NdT.

<sup>85</sup> Trad. Jacqueline Le Bras, Paris, Seuil, 2005. NdT.

humaine peut, justement dans ses contradictions et ses problèmes, trouver et expliciter son objet ; il suffit de mentionner le roman déjà évoqué d'Anatole France sur la Révolution. Deuxièmement, la spécificité humaine évolue clairement sur une piste ascendante ; mais non seulement celle-ci comporte de nombreux détours et retours en arrière, mais la spécificité humaine est bien plus que la conservation de conquêtes positives. Toute négativité significative qui a joué un rôle comme obstacle important et durable sur son chemin en fait partie : Tartuffe tout comme Faust, et les dessins satiriques de Goya et Daumier ne sont pas moins des expressions de la spécificité humaine que la chapelle Sixtine.

L'apparition de la spécificité humaine dans les relations sociales n'est donc pas une opposition abrupte, métaphysique, des principes « purement historiques » et « supra-temporels » des destinées des hommes, ce n'est pas un abandon de ses déterminations sociohistoriques, pas une sublimation de cette sphère dans une autre sphère, « plus pure », de l'existence, mais c'est un moment, impossible à distinguer *a priori*, de ces rapports, qui s'impose, justement dans leurs contradictions – historiquement – progressistes, comme résultat de leurs combats.

À partir de là, on peut déjà percevoir l'opposition entre la spécificité humaine, comprise de la sorte, par rapport à la conception de l'« éternel humain ». D'un côté, elle n'est pas quelque chose de donné une fois pour toutes, mais le résultat de confrontations sociohistoriques, et de ce fait quelque chose sans cesse en changement, en évolution, et d'un autre côté, il subsiste dans ce processus une continuité – certes très inégale, soumise à de nombreuses interruptions. Et c'est précisément ce qui se maintient dans une continuité de ce genre qui forme pour les hommes vivants et agissants du moment ; objectivement, une teneur importante de la spécificité

humaine, à côté naturellement d'autres contenus avec lesquels les actions, idées, sentiments etc. actuels contribuent à son cours futur. D'une telle conception dialectique historique de la spécificité humaine, il résulte ensuite que le dépassement des phases et étapes surmontées est également très varié : des propriétés tout à fait centrales peuvent totalement disparaître au cours de l'évolution, d'autres restent cependant conservées dans la continuité, éventuellement après des périodes d'oubli parfois longues, très souvent évidemment avec de grandes modifications de leurs contenus et de leurs formes.

Ce processus objectif de dépassement (y compris la préservation) a cependant aussi pour propriété que les présupposés, les fondements historiquement disparus etc. de la conscience actuelle de l'espèce, restent conservés sous la forme d'un passé qui reste d'actualité. L'homme vivant et agissant est – s'il est permis de paraphraser la célèbre formule d'Aristote – un « animal historique ». Il l'est pour sa vie individuelle ; il l'est pour ces formes sociales qui déterminent immédiatement ses destins. Et comme les contenus de la spécificité humaine se constituent dans leur évolution, ce que nous avons constaté à l'instant doit également être valable pour eux. Il faudrait naturellement ajouter pour compléter et préciser : il devient un « animal historique ». Car bien que dès les stades les plus primitifs surgisse le besoin de fixer de cette façon dans la conscience l'essentiel du passé propre – déjà certaines cérémonies magiques, sans même parler des mythes, témoignent de cela –, une telle conscience se forme au cours de l'histoire de manière très lente, inégale, et contradictoire, même si c'est constamment ascendant. Cela concerne déjà l'individu. Gorki décrit par exemple très bien comment, chez une vieille travailleuse battue, maltraitée, le contact avec les révolutionnaires, la prise de conscience croissante dans le regard sur l'actualité en même temps réveille et éclaire son

propre passé, tombé dans l'oubli, et en fait un chemin bien visible vers son présent. Ce que nous avons décrit comme le développement inégal, l'hésitation, et même l'apparence de se perdre du cours de l'histoire, apparaît chez Hegel dans les idées qui concluent la *Phénoménologie* directement comme réponse à la question posée ici. Il appelle l'histoire « l'esprit extériorisé dans le temps » et dit à propos de ses différentes phases : « Ce devenir présente un mouvement lent et [une] succession d'esprits, une galerie d'images dont chacune, dotée de la richesse complète de l'esprit, se meut de façon si lente pour la raison justement que le Soi a à traverser et à digérer cette richesse totale de sa substance. » « Mais », ajoute-t-il « *l'in-tériorisation* les a conservés, et est l'intérieur et, plus haute en fait, la forme de la substance. Si donc cet esprit, qui paraît sortir de soi seulement, recommence sa culture depuis le début, c'est en même temps à un niveau plus élevé qu'il commence. »<sup>86</sup>

Le matérialisme de Hegel, « renversé sur la tête » selon l'expression d'Engels,<sup>87</sup> se montre là dans une évidence tangible. Nous nous trouvons en effet ici au sommet de l'apothéose de l'idéalisme absolu : la substance est sur le point de se transformer en sujet, et l'identité sujet-objet de se réaliser. Toutefois, si « *l'in-tériorisation* » représente ou tout au moins doit préparer l'acte de cette unification, il ressort alors clairement des propres explications de Hegel que le souvenir ne peut pourtant prendre possession en son for intérieur que de l'image-reflet de la substance, et pas de celle-ci même ; même si le souvenir est conçu comme « *in-tériorisation* », l'intérieur qui y est repris, dans le sujet, à

---

<sup>86</sup> Hegel, *Esthétique*, op. cit., tome II, pp. 931-932. *Erinnerung*, écrit chez Hegel *Er-innerung* et traduit ici par *in-tériorisation* signifie aussi *souvenir*.

<sup>87</sup> Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, Paris, Éditions Sociales, 1946, p. 17. NdT.

partir de l'extériorisation n'est cependant que la conscience d'un être existant indépendamment de cela. Si donc cette interprétation hégélienne du phénomène comme description du processus réel et objectif est plus mauvaise qu'ambiguë, il en résulte comme représentation de l'essentiel de l'humanité, tel que cela s'exprime dans le souvenir et dans le vécu des hommes, et tout particulièrement tel que cela se présente dans les figurations de l'art, une image précise du véritable état de fait. L'« in-tériorisation » [ou le souvenir] est véritablement cette forme d'intériorisation dans laquelle et par laquelle l'individu – et en lui l'humanité – peut s'approprier le présent et le passé comme son œuvre propre, comme la destinée qui lui revient. Elle évoque une réalité objective, mais une réalité qui, dans toutes ses fibres, est imprégnée d'activité humaine, dont l'ensemble des objets a été investi du meilleur de l'entendement humain, du sentiment humain, s'enrichissant intérieurement dans ce processus de don et d'action. Si donc cette activité – passée et présente – des hommes au sein du monde objectif est, par l'« in-tériorisation », repris dans le sujet, alors c'est en vérité pure imagination de la part de l'idéalisme absolu que la substance pourrait par-là devenir le sujet, mais la genèse et le développement de l'homme en comme son propre ouvrage, comme sa propre histoire pourrait bien y être élevée au niveau de l'évidence évocatrice expressive. Ce que l'homme sous les différentes formes d'extériorisation a par son dévouement offert à la réalité objective, (ainsi qu'à la sienne propre réalité et à celle de ses semblables) et ce par quoi il dispose de la masse d'idées et de sentiments qui lui est propre, va être ici repris dans le sujet et le monde, comme monde propre de l'homme, va être vécu comme un patrimoine inaliénable. Dans ces deux actes – indissociables – l'autoconscience de l'homme apparaît, s'élargit et s'approfondit. Ces actes indissociables ne se

réunissent adéquatement, dans une pureté parfaite, qu'en art. Hegel, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, a décrit de manière pertinente, dans de nombreuses interprétations déformées par son idéalisme absolu, la particularité spécifique de l'activité esthétique. (Dans quelle mesure au cours de l'évolution sociohistorique de l'humanité l'objectivité de l'humain-social se trouve transformé de substantialité simple en substantialité consciente, ou mieux dit, dans quelle mesure une subjectivité comme celle-là dans sa relation réciproque avec la substantialité objective du social a tendance à devenir prépondérante, est une question qui ne peut pas être éclaircie ici. Contentons-nous d'évoquer ici ce problème important.)

La définition de la subjectivité esthétique, avant tout telle qu'elle apparaît dans l'œuvre d'art, dans sa matérialisation adéquate, comme autoconscience de l'espèce humaine (comme « in-tériorisation » du chemin parcouru dans son évolution et de ses étapes) confirme et précise concrètement les résultats que nous avons obtenus jusqu'ici au sujet de sa nature. L'analyse détaillée de l'extériorisation comme étape nécessaire pour atteindre la vraie subjectivité esthétique montre combien sont fausses ces théories qui cherchent le chemin qui mène jusqu'ici dans un simple approfondissement de la subjectivité en elle-même. Plus résolument encore qu'en éthique, où une conception du « connais-toi toi-même » comme celle-là mène d'habitude aisément à une hypocondrie d'auto-lacération stérile, c'est un fait fondamental de l'esthétique que la richesse et la profondeur de la subjectivité ne peuvent être atteintes que par une appropriation approfondie du monde objectif. En opposition à des théories modernes comme celle de l'« introversion », à des auteurs modernes, et même à des auteurs comme Caudwell, qui se réclament du marxisme, mais pensent pourtant que l'accès à l'autoconscience esthétique impliquerait de se détourner du

monde extérieur,<sup>88</sup> l'esthétique antique, et même l'idéaliste, souligne ce rapport entre intériorité et relation au monde extérieur. « L'originalité est... identique à la véritable objectivité », dit Hegel.<sup>89</sup>

C'est une des expériences les plus communes que la liaison indestructible au monde objectif provoque un dépassement de la singularité de la subjectivité, singularité immédiate et, dans cette immédiateté, exacerbée à l'extrême jusqu'au solipsisme. La constatation d'une telle caractéristique du sujet remonte déjà au scepticisme grec, et notamment sous forme d'une différence qualitative de l'individuel chez tous les êtres vivants, et pas seulement chez les hommes, mais aussi chez les animaux. En son temps, on en a tiré la conclusion de l'inconnaissabilité de la réalité objective.<sup>90</sup> Les conséquences gnoséologiques nous intéressent ici très peu. Il est clair en effet qu'elles sont totalement ignorées dans la pratique quotidienne par le matérialisme naïf qui la caractérise ; les hommes du quotidien agissent, sont en rapport entre eux, comme s'il n'y avait pas de limite de ce genre à leur entente. La fonction universalisante du langage, y compris en ce qui

---

<sup>88</sup> Christopher **Caudwell** (1907-1937), écrivain et théoricien marxiste anglais. Caudwell dit de la poésie lyrique : « Ainsi la poésie, dans son usage du langage, déforme constamment et nie la structure de la réalité, pour exalter la structure du soi. » *Illusion and reality, a study of the sources of poetry* [Illusion et réalité, une étude des sources de la poésie], London, Lawrence & Wishart, 1946, p. 199. Le fait que Caudwell reconnaisse, pour l'épopée et le drame, le reflet de la réalité objective n'est pas la question ici. Indiquons seulement, brièvement, la curieuse conséquence de cette théorie, selon laquelle, pour les raisons mentionnées ci-dessus, le roman ne connaîtrait ni rythme, ni style, ne serait pas composé de mots, mais de scènes. Ibidem, p. 200.

<sup>89</sup> Hegel, *Esthétique*, op. cit., tome 1, p. 390.

<sup>90</sup> Sextus Empiricus [Σέξτος Εμπειρικός] (160-210) philosophe sceptique et médecin de l'école de médecine antique dite « empirique ». *Esquisses pyrrhoniennes*, Paris, Points Seuil, 1997, 1<sup>er</sup> livre, chap. XIV.

concerne les sensations, les perceptions, etc. crée ici une base suffisante pour la pratique, non seulement entre les hommes, mais aussi entre les hommes et les animaux (chasseurs et chiens de chasse etc.). Dans le reflet scientifique de la réalité, de même que dans les formes du travail qui le préparent et l'appliquent, la transformation désanthropomorphisante pourvoit à la création d'un terrain commun pour l'entente des hommes entre eux, surtout assurément par le fait que tous les modes d'expression de la singularité immédiate du sujet vont être repoussés à l'arrière-plan et qu'est constitué un langage (mathématique, géométrie etc.) tourné vers les objets.

L'absurdité gnoséologique du solipsisme ne peut cependant pas éliminer le fait qu'une tension subsiste entre les universalisations propres à tout langage et la qualité spécifique, limitée à des sujets immédiats, des expériences vécues immédiates, et que cette tension peut s'exprimer aussi dans la vie quotidienne. Quand par exemple deux hommes ne se comprennent pas ou ne se comprennent plus, alors il arrive souvent que dans leur dialogue, le même mot n'ait plus le même contenu en termes de ressenti. De fortes tendances, chargées d'émotions individuelles peuvent donc faire apparaître directement l'écart qui existe ici de manière latente, qui disparaît pratiquement dans les rapports normaux, comme un abîme entre deux hommes, comme une impossibilité de s'entendre. Ce phénomène ne doit pas être confondu avec le fait que dans différents groupes sociaux, le même mot – par exemple le mot *grève* – puisse prendre des tonalités émotionnelles complètement opposées, éveiller des associations d'idées complètement opposées etc. La divergence part là en premier lieu de l'objet, déterminée assurément par des divergences d'intérêts, mais là-aussi au travers de quelque chose d'objectif ; sa source est en outre ce qu'il y a de commun chez les membres du groupe, et pas la

qualité individuelle de chacun. L'absurdité dans la sémantique consiste entre autres en ce que d'un côté, elle traite ces phénomènes hétérogènes comme s'il s'agissait d'une unité, et de l'autre, elle pense pouvoir éliminer les controverses sociales réelles par une définition prétendument scientifique, objectivement. Dans ces controverses, le fait qu'on puisse attribuer au même mot des significations différentes n'est certes rien de plus qu'un symptôme superficiel – ce qui, soit dit en passant, n'est pas exact, car le contenu émotionnel différent du mot *grève* résulte précisément de ce que capitalistes et ouvrier pensent bien au même phénomène.

Le sentiment des hommes peut, dans certaines circonstances, universaliser le phénomène mentionné ci-dessus en un phénomène indissociablement lié à la structure fondamentale de l'existence humaine. Ainsi dans le vers bien connu de Schiller : « Quand l'âme *parle*, hélas, l'âme ne parle plus. »<sup>91</sup> Ce n'est pas ici le lieu de discuter si et dans quelle mesure ce phénomène est en réalité aussi fondamental et général que Schiller le décrit. Il faut dire déjà pour son époque que ni Lessing ni Goethe n'y ont vu quelque chose de caractéristique en général de l'existence humaine. D'un autre côté, une conception comme celle-là gagne toujours plus de terrain dans l'idéologie bourgeoise depuis la deuxième moitié du 19<sup>ème</sup> siècle jusqu'à nos jours. On y accorde de plus en plus – qu'il s'agisse d'hymne ou d'élégie, de tragédie ou de satire – une place centrale à la qualité singulière des individus, exacerbée jusqu'à la singularité la plus extrême, et on montre toujours et encore qu'entre des qualités comme celles-là, isolées en soi, aucun rapport n'est possible ; si parfois son apparence existe, alors cela se révèle très vite illusoire. C'est ainsi que naît, dans le sens d'Héraclite (« il y a pour les

---

<sup>91</sup> Schiller, in *Tabulae Votivae : Sprache* [langue]. NdT.

éveillés un monde unique et commun, mais chacun des endormis se détourne dans un monde particulier »)<sup>92</sup> un monde de dormeurs qui nient ou rejettent l'état de veille comme forme d'existence, qui sombrent toujours plus profondément dans leurs rêves solitaires, et ne peuvent évidemment pas, à partir de là trouver un chemin dans les rêves d'un autre dormeur. On peut donc très bien reconnaître comme un fait qu'on ne peut pas faire part de manière adéquate de la qualité spécifique telle qu'elle apparaît au niveau de la pure immédiateté, sans pour autant en arriver inévitablement à un solipsisme. Et pas seulement, à vrai dire, pour la pratique de la vie quotidienne, ou cela ne fait aucun doute, mais aussi pour les rapports plus complexes des hommes entre eux. Naturellement, cette immédiateté de la singularité pure, comme elle apparaît psychologiquement dans le contexte de la personnalité dans son ensemble, va être source de nombreux conflits. Le poids qu'ont ceux-ci dans le tableau global de l'époque varie selon la période, et surtout selon la perspective de classe. La surestimation de ces collisions à notre époque en fait naturellement partie. Il serait naturellement erroné, comme cela s'est souvent produit, s'interpréter simplement dans ce sens le vers de Schiller. Schiller connaît l'état de veille et la communauté qui y est nécessairement présente. Il met seulement sous très haute-tension – comme parfois, et là aussi – les conditions de sa possibilité, et ne reconnaît que l'esprit comme niveau adéquat de sa réalisation. À cela s'ajoute encore que pour lui, ce qu'il appelle *l'âme*, est un principe dynamique, et pas statique, qui de ce fait porte en lui la possibilité de devenir esprit. Cette négation par Schiller de la possibilité d'expression adéquate de l'âme, du rapport adapté des âmes entre elles, présuppose un niveau incomparablement plus élevé du domaine des

---

<sup>92</sup> Héraclite, *Fragments*, 9 (89) trad. Marcel Conche, Paris, PUF, 1986, p. 63.

relations morales humaines que les idéologies de l'isolement mentionnées ci-dessus. Cela s'exprime dans les conceptions idéalistes exacerbées du monde, comme chez Platon et les néo-platoniciens, comme dans la gnose en tant que distinction des psychiques par rapport aux pneumatiques, où le moyen-quotidien est défini par le terme *hyliques*.<sup>93</sup> Et cela conduit à un rejet de la subjectivité qui devient opérante dans la sphère esthétique. Schiller ne va pas aussi loin, ni en théorie, ni en pratique ; ce qu'il entreprend de figurer comme rapports humains entre Posa, Carlos et Elisabeth, entre Max Piccolomini et Thekla,<sup>94</sup> repose précisément sur le fait que l'âme est en mesure de « parler ».

Il y a là un problème réel, précisément pour l'esthétique. Il s'agit de ce que le mode de ressenti, la qualité de perception, uniques, non immédiatement communicables, etc. de l'individualité singulière, sont intensifiés justement dans leur singularité qualitative, et vont être en même temps généralisés, sans pour autant perturber ou empêcher cette intensification. Au sens du vers de Schiller, l'âme qui est devenue esthétique doit donc pouvoir parler, sans perdre cette nature qui est la sienne, qui semble la rendre incapable de communiquer. Schiller se place ainsi aux antipodes de l'opposition moderne âme-esprit (Rathenau, Klages etc.)<sup>95</sup> qui conçoit cette incapacité de l'âme à s'objectiver rationnellement comme le

---

<sup>93</sup> Cf. Roland Hureaux, *Gnose et gnostiques*, Paris, Desclée de Brouwer, 2015. « ...chez presque tous les gnostiques, les hommes sont partagés entre pneumatiques (de *pneuma* : esprit), psychiques (de *psyché* : âme) et hyliques (de *hylé* : matière) promis à des destinées différentes. ». NdT.

<sup>94</sup> Posa, Carlos et Elisabeth, sont des personnages de *Don Carlos*, Paris, Gallimard Folio, 2004. Max Piccolomini et Thekla sont des personnages de *Wallenstein*. Paris, L'Arche, 2005. NdT.

<sup>95</sup> Walther **Rathenau** (1867-1922) écrivain et homme politique allemand. Ludwig **Klages**, (1872-1956), philosophe de la nature, psychologue et graphologue allemand. NdT.

fondement de sa « supériorité » sur l'esprit. Que ce processus se déroule dans la subjectivité créatrice est un fait bien connu et reconnu. Cependant, l'expérience de réception de l'art a elle-aussi la même caractéristique. T. S. Eliot décrit ce fait, tel qu'il se présente dans son immédiateté, de manière tout à fait juste : « Même quand deux personnes de goût aiment la même poésie, cette poésie va être rangée dans leur esprit selon des modèles légèrement différents ; notre goût individuel en poésie porte les traces indélébiles de nos vies individuelles, avec toutes leurs expériences agréables et douloureuses... Il n'y a sans doute pas deux lecteurs qui abordent la poésie avec exactement les mêmes demandes. »<sup>96</sup> Tout cela s'applique bien à l'immédiateté de la réception esthétique. Mais si l'on devait en rester à cette immédiateté, alors l'esthétique non seulement serait la fixation ultime du solipsisme du monde du vécu, mais elle lui assurerait aussi la sphère proprement dite, adéquate, de sa matérialisation. Quand, aux alentours du tournant du siècle, Oscar Wilde<sup>97</sup> et Alfred Kerr se déclarèrent critiques d'art, leur idée proprement dite était celle-ci : la critique comme « figuration », comme forme de communication « artistique » de cette spécificité, de cette non-communicabilité directe des ressentis à l'égard des œuvres d'art ; ils ont ainsi construit un deuxième étage au-dessus de la relation, comprise de la même façon, de l'artiste à la réalité : le subjectivisme solipsiste est clairement exprimé : « Ce ne sont pas les œuvres commentées ici qui sont importantes, mais ce qui en est dit. »<sup>98</sup> Si l'on pouvait tirer les conséquences ultimes de tels principes, il faudrait que naisse

---

<sup>96</sup> Thomas Stearns Eliot (1888-1965), poète, dramaturge américain naturalisé britannique. Prix Nobel de littérature 1948. *The Use of Poetry* [l'utilité de la poésie] Londres, Faber & Faber LTD, 1934, p. 141.

<sup>97</sup> Oscar Fingal O'Flahertie Wills **Wilde** (1854-1900), écrivain irlandais. NdT.

<sup>98</sup> Alfred Kerr, né Kempner (1867-1948), écrivain et journaliste allemand. *Das neue Drama* [Le nouveau drame], Berlin, S. Fischer Verlag, 1917, p. xvii.

la « mauvaise infinité » d'un processus infini, car l'impression et l'appréciation d'une telle « œuvre d'art critique » devraient être à nouveau une « figuration », également liée au sujet, de la critique de la critique, et ainsi de suite à l'infini. Mais Kerr est contraint de renier ses propres principes : « Un pur-impressionniste, comme critique, pourrait aller se rhabiller. L'impressionnisme, ce n'est pas la critique, il y a aussi des incitations objectives. »<sup>99</sup> Nous n'avons à nous occuper ici des problèmes qui résultent de ces prémisses que dans la mesure où ils se rapportent aux caractéristiques de la subjectivité esthétique en général ; on ne pourra examiner de plus près l'attitude critique à l'égard de l'art et de ses méthodes que dans la deuxième partie de cet ouvrage, où l'on déterminera sa place dans les différents types de comportements esthétiques.

Le problème proprement dit, à savoir comment, sans suppression radicale, et même avec une accentuation de la subjectivité singulière – close directement en soi-même – on pourrait cependant aller sur le terrain d'une certaine objectivité et d'une mise en commun (aller au-delà du solipsisme de la singularité pure), Kant l'a formulé. Kant a raison quand il postule comme condition d'une communicabilité et nécessité des jugements esthétique un « sens commun (*sensus communis*) ». Il distingue la nécessité qui apparaît ici, d'un côté de la communication du « simple goût des sens » où il ne peut y avoir absolument aucune nécessité de ce genre, et de l'autre de ce sens commun qui juge « toujours selon les concepts », même si ces principes ne sont qu'« obscurément représentés » ; avec cela, Kant caractérise certains phénomènes du quotidien d'une manière

---

<sup>99</sup> Ibidem p. VIII.

qui n'est pas inexacte.<sup>100</sup> Pourtant, lors de la déduction même de ce qu'il y a de commun, les prémisses subjectives idéalistes de Kant embrouillent la solution juste. Premièrement, chez lui en effet, le sens commun n'est possible que sur la base d'une connaissance conceptuellement rationnelle. Deuxièmement, on postule un « accord des facultés cognitives en vue d'une connaissance en général. » qui est « déterminé... par le sentiment (et non pas d'après les concepts) ». En concluant donc de la communicabilité de la connaissance, celle de l'« accord », celle du « sentiment qu'on a de lui (lors d'une représentation donnée) », il pense avoir déduit le « *sensus communis* ». <sup>101</sup> En réalité, il n'a fait que prouver la communicabilité de la connaissance, qui n'est de toute façon pas mise en doute, en déduisant la cause de l'effet, et donc de manière extrêmement problématique, tandis qu'il passe constamment à côté de son but réel, la communicabilité dans la sphère esthétique. La spécificité de la philosophie kantienne, à savoir que d'un côté – avec la notion « sans concept » <sup>102</sup> – il expulse toute raison de l'esthétique, et que de l'autre, il voit le « phénomène originaire » esthétique, non pas dans les actes esthétiques originaires, mais dans le « jugement de goût » beaucoup plus détourné, rend impossible ici toute solution satisfaisante, bien que d'avoir soulevé la question ici selon le « *sensus communis* » témoigne, comme dans de nombreux passages de la *Critique de la faculté de juger*, de l'abondance des intuitions géniales de l'auteur.

Abstraction faite des raisons indiquées ci-dessus, Kant ne peut pas non plus décrire de manière adéquate ce sens commun, sans même parler de l'analyser de façon juste, parce qu'il part

---

<sup>100</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 20, trad. Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 217-218.

<sup>101</sup> Ibidem, § 21, pp. 218-219.

<sup>102</sup> Ibidem, § 9, p. 198.

– selon son idéalisme subjectif – d’une analyse formelle du sujet non-plongé dans le monde objectif. Les corrélations déterminantes sont pourtant, comme les considérations précédentes l’ont montré, ont un caractère premier de contenu, et découlent de la mimésis esthétique du monde objectif existant en soi indépendamment du sujet, lequel monde montre assurément dans tous les détails de son objectivité les traces de l’activité du genre humain, et va être reflété d’une manière qui place au cœur de l’intérêt cet aspect précis de la réalité, cette manifestation de l’échange matériel de la société avec la nature. Le moyen de ce reflet de la réalité est cependant lié à la singularité qualitative immédiate unique du sujet. Cet échange matériel est justement un fait objectif, à propos duquel il n’est pas toujours obligatoirement perceptible, de manière directe, que ses qualités spécifiques découlent de cette source ; elles peuvent assurément être découvertes idéellement au moyen du reflet scientifique et de son prolongement conceptuel. La mimésis esthétique, bien qu’elle soit tenue de refléter l’objectivité aussi fidèlement que possible, vise cependant un autre but : faire revivre des rapports connexes comme les actions et les souffrances, comme les succès et les échecs, comme les élans et les déformations des hommes (du genre humain). La double tâche qui en résulte, à savoir donner à une configuration objective une efficacité évocatrice, subjective, sans supprimer son objectivité, détermine le double aspect du comportement du sujet, devenu nécessaire, surtout celui de la subjectivité incarnée dans l’œuvre : la préservation de l’immédiateté évidente, sensible, du ressenti vécu et de sa possibilité, afin que dans le dépassement reste préservé quelque chose de la singularité du sujet, unique en son genre et incomparable.

Cette union indissociable des aspects singuliers et universels du sujet s’exprime dans le fait que la conscience qui apparaît

là n'est pas, en premier lieu une conscience subjective d'un monde objectif indépendant d'elle qui lui fait face, mais plutôt une forme tout à fait spécifique d'autoconscience. Hegel donne dans *la Phénoménologie de l'esprit* une description intéressante de son apparition et de sa nature, et même, justement, *in statu nascendi*, où « elle est advenue seulement pour soi » et n'a pas encore trouvé sa place dans le domaine de la conscience dans son ensemble. (Cette description de Hegel n'a naturellement aucun rapport direct ou intentionnel à nos problèmes esthétiques.) Il dit donc de l'autoconscience : « elle est *pour soi-même*, elle est *acte de différencier l'indifférencié*, ou *autoconscience*. Je me différencie de moi-même ; et c'est en cela immédiatement pour moi que ce différencié n'est pas différencié. Je, l'homonyme, me repousse de moi-même ; mais ce différencié, [ce] posé-inégal, en étant différent, n'est immédiatement pas différence pour moi. »<sup>103</sup> Du fait que dans cette autoconscience qui peut être définie comme esthétique, le subjectif se manifeste toujours comme plongé dans un milieu du monde objectif, qu'il met en ordre, dont il répartit les accents, dont il colore l'objectivité d'une qualité particulière etc., il se crée une modification par rapport à la description de Hegel dans la mesure où la frontière fluctuante du différencié par le sujet et de l'indifférenciable vaut également pour le monde extérieur artistiquement figuré. Le mouvement de la subjectivité représenté par l'extériorisation et sa réappropriation, à savoir l'engagement du sujet dans le monde extérieur, afin de le pénétrer parfaitement, avec sa qualité propre, l'extension du sujet par la prise en compte de l'objectivité qu'il reflète, et le travail effectué sur elle, constitue là-aussi la base de ce qu'il y a de spécifique dans sa manifestation esthétique.

---

<sup>103</sup> G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, op. cit., t. 1, pp. 176-175.

Malgré toutes les différences que montre la conscience qui se déploie dans la sphère esthétique, en comparaison de son émergence simple et abstraite dans la *Phénoménologie* de Hegel, la dialectique qu'il met en évidence du différencié et du non-différencié est un élément extrêmement important de l'apparition de la subjectivité esthétique comme autoconscience de l'espèce humaine. Lors du traitement de l'aspect objectif de ce rapport, nous avons déjà mentionné que les différentes « strates » des relations des hommes entre eux (de la famille jusqu'à l'humanité) ne sont pas séparées les unes des autres, métaphysiquement, de manière rigide, ne forment pas des « étages » séparés de la subjectivité, mais sont entourés de limites fluctuantes, qui comme les mers en géographie séparent et relie en même temps les territoires singuliers. Aussi, là où des conflits réels peuvent être et sont présents (Nation-humanité, nation-classe sociale, classe-humanité etc.) ils naissent objectivement sur un terrain commun, ils mettent au jour des contradictions internes de l'évolution de l'humanité, font apparaître des tendances contradictoires de l'histoire universelle qui sont présentes, de manière immanente, dans les deux « strates » qui entrent en opposition. Pensons aux conflits qui ont eu lieu entre les guerres révolutionnaires de propagande de l'époque de la Révolution française et leurs tendances expansionnistes et nationalistes. Non seulement on n'est pas sûr, dans de nombreux cas isolés, de savoir où trouver objectivement l'élément prédominant, mais les luttes de libération nationale provoquées par les campagnes de conquêtes portent aussi en germe des contradictions de ce genre. « Toutes les guerres d'indépendance menées contre la France », dit Marx, « portent le sceau commun d'une régénération qui s'allie à une réaction ». <sup>104</sup> Et il suffit de lire Heine ou Raabe <sup>105</sup> sur

---

<sup>104</sup> Karl Marx, *Das revolutionäre Spanien II* [L'Espagne révolutionnaire II],

l'Allemagne, Stendhal ou Nievo<sup>106</sup> sur l'Italie du Nord, pour voir ces contradictions dans toute leur ampleur et profondeur.

C'est naturellement la tâche de la science historique d'étudier en détail de telles contradictions. Pour nous, ce qu'il est important de montrer, exclusivement, c'est que la figuration artistique, la subjectivité qui lui est sous-jacente, qui s'incarne en elle de même qu'elle est suscitée par elle, restituent cette structure de la réalité sociohistorique objective, en préservant ses vraies proportions, avec toutefois une intensité accrue. Il en résulte que les limites vagues de la réalité objective, le passage de ses contradictions les unes dans les autres, exigent et développent des modes de comportement qui sont en capacité de prendre en compte ces caractéristiques qui, en soi, sont les siennes, et de les reproduire dans la figuration ou la réception. Notre formulation antérieure selon laquelle le sujet doit en tant que sujet se jeter *à corps perdu* dans ce monde de l'espèce humaine, se trouve ainsi confirmée et concrètement précisée. La dialectique hégélienne du non-différencié et du différencié se trouve là une signification particulière. Il se décide en effet dans le for intérieur du sujet créateur où et comment les lignes de séparation, les mises à distance, les synthèses unifiantes etc... doivent être disposées pour réaliser ces universalisations concrètes, sensiblement évidentes, du matériau de la réalité qui, à partir de son objectivité, – sans détruire son en-soi authentique – sont à même de donner une image inspirée de l'homme et de ses actes. Dans ce sujet créateur, il se décide à quel niveau se réalise l'unification de la qualité purement subjective et de la vérité sociohistorique, si cela reste un simple reflet de la singularité, ou si cela éveille

---

article du *New York Daily Tribune* du 25/09/1854, in *Werke*, t. 10, p. 444.

<sup>105</sup> Wilhelm **Raabe** (1831-1910), écrivain allemand. NdT.

<sup>106</sup> Ippolito **Nievo** (1831-1861), écrivain romantique italien. *Les confessions d'un italien*, trad. Michel Orcel, Paris, Fayard, 2006. NdT.

en soi les formes vitales plus globales de la subjectivité (de la famille à l'humanité). Et il est clair que dans la subjectivité de la réception – *mutatis mutandis* – se déroulent obligatoirement des processus du même type, certes avec la différence qualitative que le sujet n'est pas confronté à une réalité à laquelle il faut d'abord donner une forme artistique, mais est soumis aux effets qui rayonnent de l'œuvre formée, et qui provoque un ressenti. Les différences de niveau de la subjectivité sont donc mises dans l'œuvre, et pas extorquées à la réalité par le spectateur ; il est cependant tout à fait possible que ce niveau ne soit pas atteint dans ses ressentis, ou que ceux-ci importent dans l'œuvre, au plan de l'émotion ou de l'interprétation, quelque chose qui n'y avait pas été mis. Ce processus de prise en compte peut alors bien être adéquat, ou montrer face à l'œuvre un mouvement vers le haut ou vers le bas, il montrera obligatoirement dans le sujet – encore une fois : *mutatis mutandis* – une structure analogue.

Les manques de clarté qui sont largement répandus sur cette question résultent, tout au moins pour la plus grande part, de ce que les analyses des modes de comportement esthétiques ne sont d'habitude pas fondées sur leur nature esthétique originelle, pour ne comprendre qu'à partir de là les phénomènes secondaires, dérivés. (Notre deuxième partie fournira une typologie détaillée de ces modes de comportement. Nous devons nous limiter ici à des remarques tout à fait générales, et qui restent de ce fait abstraites.) Nous avons vu, par exemple, que Kant voit dans le jugement esthétique le « phénomène originaire » du comportement esthétique, où il doit cependant être évident pour une approche impartiale que de tels jugements ne sont qu'une conceptualisation d'expériences esthétiques originaires, c'est-à-dire que leur justesse intrinsèque est dépendante de leurs caractéristiques, ce que Kant n'accepte absolument pas,

puisqu'il cherche à découvrir des critères de validité exclusivement formels. Naturellement, cette conceptualisation n'est pas une simple transposition mécanique, elle doit contenir en soi un éclaircissement – ou tout au moins une tentative d'éclaircissement – des origines générales de l'expérience esthétique. Une analyse des problèmes logiques généraux et esthétiques spécifiques découlant de cette situation ne peut, comme nous l'avons dit, être menée que plus tard ; la mention était cependant nécessaire parce que cette dialectique dans le sujet qui nous occupe ici prend sa forme spécifique véritable dans l'expérience esthétique ; il faut donc se référer à celle-ci pour bien comprendre le phénomène lui-même dans toute sa pureté. Remarquons encore en complément que des relations embrouillées de ce genre entre esthétique originaire et esthétique dérivée peuvent également se retrouver dans le processus de création ; dans celui-ci aussi, des traits qui sont très proches des formes de reflet du quotidien ou de la science, qui leur sont même par endroits identiques, jouent un rôle souvent tout à fait considérable. Là-aussi, la mention de ces problèmes devrait suffire.

La déformation – du point de vue esthétique – découle dans la plupart de ces cas de ce que des rapports qui originairement et esthétiquement se concentrent en une unité organique indivisible, se déchirent, et les éléments nés de la sorte se trouvent opposés entre eux comme des entités autonomes. Cela se produit la plupart du temps en ce sens que le sujet singulier du créateur, la qualité individuelle spécifique de l'œuvre, la prise de parti selon l'appartenance de classe et la représentation de la réalité dans l'œuvre, son coloris national et historique, sa manifestation de ce qu'est l'humanité, qui, inséparablement unis dans l'œuvre même, forment une unité – certes dialectiquement contradictoire –, prennent désormais

chacun une vie propre, ou vont tout au moins être opposés les uns aux autres comme des tendances indépendantes les unes des autres. Remarquons au passage : naturellement, une recherche historique isolée, en tant que telle, a tout à fait le droit d'examiner par exemple des œuvres d'art quant à leur fidélité à l'histoire, et de telles recherches peuvent même parfois contribuer à la connaissance de problèmes artistiques. Le chercheur est pourtant sorti de la sphère esthétique, il regarde l'art de l'extérieur, et pas de l'intérieur, la sphère esthétique n'est alors pour lui que le matériau d'une considération scientifique, l'œuvre d'art qu'un simple document. Alors, tant que l'on a conscience de ce que différents aspects comme ceux-là restent de simples aspects par rapport à l'unité des productions esthétiques objectives, il n'y a pas non plus de danger que l'unité du sujet esthétique soit morcelée. Le fait que l'individu soit déterminé par telle ou telle forme importante des relations sociales des hommes n'abolit absolument pas l'unité de l'individualité, elle lui donne simplement de nouveaux accents, elle l'enrichit et l'approfondit. Si un ouvrier, par exemple, a une conscience de classe, alors certes, de nouveaux contenus conscients apparaissent dans sa personnalité, opèrent en lui selon les circonstances de grands changements, de puissants tournants etc., mais il reste cependant une continuité qualitative de la personnalité dans chaque Saul, même s'il est brusquement devenu Paul.<sup>107</sup> On constate naturellement la même chose en ce qui concerne la relation réciproque des formes sociales entre-elles et tout particulièrement la manière dont elles déterminent la personnalité des hommes, son développement, conflits etc. Et cette vérité de la vie est confirmée, et même accentuée par l'art. Car celui-ci reproduit la nature et

---

<sup>107</sup> Allusion à la conversion de Saul de Tarse, devenu Saint-Paul, sur le chemin de Damas. Ac 9, 1-30. NdT.

l'histoire du point de vue des hommes qui y sont actifs, il lui faut donc, même là où la continuité et la discontinuité de leurs contradictions dialectiques se développent jusqu'à un saut vers une nouvelle qualité, non seulement préserver l'élément de continuité, mais même le traiter comme l'élément prédominant.

Tout cela nous semble, sans aller plus loin, éclairer les effets des relations sociohistoriques réellement existantes et opérantes des hommes entre eux. La question devient plus complexe quand il est question du développement du point de vue de l'humanité, justement parce que celui-ci n'a jamais pris dans aucune société existante jusqu'à présent une forme objectivée dans les relations humaines, et n'a ainsi encore jamais pu déterminer directement les actions et les pensées des hommes. Mais on ne doit jamais oublier que la constitution et le développement de ce qui, dans l'histoire est apparu comme propre au genre humain, le caractérisant, n'a pas été et n'est pas en premier lieu le résultat de la pensée et du sentiment humain, mais a découlé et découle du jeu des forces objectives de ce développement. On ne conteste par-là en aucune façon l'importance de telles idées et sentiments, bien au contraire, car en fixant et en conservant les expériences et les acquis que le processus objectif impose aux hommes, ils prennent une importance considérable. Cependant, comme toutes les idées et sentiments, ils sont aussi des reflets de ce qui se passe factuellement dans la réalité objective. Nous avons déjà souligné que ces éléments dans lesquels s'exprime ce qui est propre au développement du genre humain sont toujours indissociablement liés à l'histoire des formes des communautés (classe sociale, nation, etc.); que leur caractère propre à l'espèce ne peut jamais exister que comme un trait, comme une nuance, comme une tendance etc. du mouvement de ces formes de communauté.

C'est donc un fait objectif de l'histoire que ces rapports, de par leur lien au lieu et à l'époque, soient indissociables, et que toute manifestation de ce qu'est l'humanité ait une essence liée à la nation et à la classe sociale. Sa manifestation subjective, l'autoconscience de ces processus doit de ce fait – en tant que leur reflet – posséder des caractéristiques et une structure correspondante.

Évidemment, le reflet esthétique d'une réalité de ce genre doit souligner encore plus énergiquement la tendance en soi présente en elle à l'inséparabilité des éléments isolés. Comme nous avons pu en effet le constater à maintes reprises, l'essence du reflet esthétique repose précisément sur le fait de conférer un effet évocateur à l'unité évidente sensible de l'humain et à toute sa richesse contradictoire. Cette transformation qualitative du matériau vivant directement lié vise à diriger les expériences vécues de réception de telle sorte que le caractère unitaire humain du contenu – aussi contradictoire que celui-ci puisse être – parvienne à s'exprimer au travers d'une élaboration unificatrice sous une forme intensifiée. L'unité et la séparation hégéliennes du différencié et de l'indifférencié dans la dialectique subjective prennent ainsi un aspect particulier : l'autoconscience qui, pour tout l'ensemble complexe, indifférencié, des modes d'extériorisation humains se différencie d'elle-même en tant que considération, qui se reconnaît elle-même en lui et objective cette autoréflexion, vise à obtenir le niveau le plus élevé possible d'universalisation, c'est-à-dire à conférer à la production esthétique l'impact le plus intense et le plus durable qu'on puisse imaginer. Il n'est donc de ce fait aucunement obligatoire que l'orientation du reflet esthétique sur ce qu'est, spécifiquement, l'humanité devienne consciente. Le niveau objectivement atteint, dans cette perspective, dans l'œuvre dépend de la richesse, de la profondeur, et de la

justesse de la figuration de la réalité ; elle peut également atteindre ce niveau du spécifiquement humain en prenant la direction directe consciente du *hic et nunc* de l'instant sociohistorique donné, et elle peut, malgré l'effort le plus intense, échouer au plan artistique à appréhender justement l'« éternel humain ». Cela montre qu'avec ce phénomène, nous avons affaire à un cas extrême de l'unité forme-contenu dans l'œuvre d'art. La spécificité humaine qui s'y manifeste est avant tout un problème de contenu : parmi le nombre infini des caractères, traits, actions, conflits etc. possibles (et même typiques) à une époque définie, dans des conditions définies, certains vont être sélectionnés et mis en ordre par la composition de telle sorte que leur ensemble rende évident ce qui vaut la peine de survivre dans la mémoire de l'humanité, et ce que les hommes, éloignés dans le temps et l'espace, dans des conditions totalement modifiées historiquement, peuvent éprouver avec le sentiment que *nostra causa agitur*. Mais c'est pourtant, avec une importance qui résulte de tout cela, un problème de forme. Car cette sélection, ce regroupement produit assurément, comme teneur fondamentale, la base d'un impact de ce genre ; que celui-ci devienne d'actualité en général, et conserve même cette actualité pendant des siècles, voire pendant des millénaires, cela ne peut être garanti que par des qualités spécifiques de forme. Il faut naturellement ici penser la forme dans un sens très global : les authentiques et grandes rénovations de forme ou la naissance de formes nouvelles qui deviennent le patrimoine durable de l'humanité découlent de ce que le spécifique d'une telle teneur, importante dans sa nouveauté, exige impérieusement une restructuration radicale des formes existantes ou l'invention de nouvelles, comme sans doute de la manière la plus évidente lors de l'introduction d'un deuxième acteur par Eschyle ; mais la peinture dramatique de Giotto, la couleur de

Rembrandt, l'harmonie de Beethoven et bien d'autres choses témoignent de ce rapport.

L'unité indivisible de l'universalisation humaine et de la conservation, la perpétuation évidente sensible du *hic et nunc* sociohistorique comme du purement personnel, ne paraît paradoxale que si l'on cherche à imposer à l'esthétique les critères du reflet scientifique de la réalité. C'est précisément dans la spécificité de la sphère esthétique indiquée ici que se voit la différence entre une conscience sur la réalité (même s'il s'agit à l'occasion du *Moi* de l'homme) et l'autoconscience de l'humanité (même si elle s'objective dans un paysage, une nature morte sans homme), comme cela se manifeste dans les grandes œuvres d'art. Cette autoconscience a pour contenu ce qui est durable, ce qui – positivement ou négativement – est significatif dans la vie de l'homme, et de même que ce contenu dépasse tout de qui est important pour la vie, de la personnalité singulière jusqu'à l'universel de l'humanité <sup>108</sup>, tout en le conservant dans ce dernier, de même sa forme crée une unité, adaptée à cette relation, de tout ce qui est le plus personnel jusqu'à l'universalisation la plus haute, ce qui signifie ici une capacité d'évocation allant au-delà des limites de lieu et de temps. La conscience de la réalité objective doit aussi, naturellement, s'en tenir fermement aux faits, personnalités, époques, déterminations locales etc. dans leur spécificité concrète, mais ils sont cependant – et plus la conscience est développée, et plus c'est le cas – des points de départ, des tremplins, pour comprendre les lois générales qui les régissent, ou tout au moins s'en approcher, afin de pouvoir ainsi, là où c'est possible, maîtriser aussi l'individuel en tant

---

<sup>108</sup> Lukács oppose ici l'universel de l'humanité [Menschheitlich], qui se construit historiquement et fait progressivement l'objet d'une prise de conscience, à la conception idéaliste d'un « éternel humain » [allgemein Menschlich]. NdT.

qu'individuel. C'est seulement dans la sphère esthétique que cette qualité personnelle – et même dans une double perspective : comme qualité personnelle de l'objet représenté et comme celle du mode de représentation lui-même – a sa valeur propre ; elle est le vecteur, elle suscite l'auto-conscience : comme mémoire, comme « in-tériorisation » du chemin que l'espèce humaine a parcouru et va parcourir, des personnes et des situations, des vertus et des vices, du monde interne et externe des hommes, et c'est à partir de leur développement dynamique, de leurs contradictions dialectiques, que l'humanité a dû s'élever vers ce qu'elle est aujourd'hui et sera demain. Même si cette conservation dans le cas isolé peut paraître quelque chose de ponctuel, par exemple un paysage dans la luminosité particulière d'une heure particulière, et même d'un instant, son effet est pourtant en ce sens historique, en étant ressenti comme une étape de ce chemin ; mais il va en même temps au-delà de l'historique pur, puisque l'instant fixé s'inscrit directement dans le patrimoine inoubliable de l'humanité, en une continuité qui se transforme, s'enrichit et s'approfondit.

Seule la connaissance de ces corrélations éclaire la nature du sujet par lequel se produit la réappropriation artistique de l'extériorisation artistique. Cette nature est et reste indissociablement liée à la singularité de la subjectivité créatrice, et le ressenti vécu de l'œuvre ne peut absolument pas non plus rompre avec la singularité du sujet récepteur. Il se produit en même temps dans les deux une élévation au-delà de cette simple singularité : avec la préservation de l'empreinte de leur singularité qualitative disparaît d'eux ce qui dans la vie même transforme d'habitude cette singularité en une fermeture en elle-même, ce qui subjectif en un sens péjoratif social : tout ce qui érige une barrière entre moi et le monde, ou qui se contente de badigeonner superficiellement le

monde de couleurs d'une qualité particulière sans en pénétrer le cœur. Le chemin de là jusqu'au retour en soi-même à partir d'une plongée profonde dans le monde telle que tout en lui – avec une réalité intensifiée, objectivée dans l'œuvre – devienne le patrimoine le plus intime de la subjectivité humaine, est de longue durée et compte de nombreuses étapes ; mais c'est dans sa nature un chemin de la simple subjectivité singulière de la personnalité immédiatement présente à la matérialisation de la spécificité humaine dans le propre moi. Il s'agit donc, vu du côté du sujet, d'un processus qui réalise à la fois une purification et une intensification, un enrichissement et un approfondissement.

S'il a été souligné plus haut que l'atteinte d'un niveau d'universel de l'humanité dans la figuration ne dépend pas de la conscience de l'intention qu'on y met, il faut à nouveau se souvenir du sens donné ici à la conscience. Il ne s'agit en effet pas de l'inconscient mystérieux et mystifié invoqué de nos jours. Une intention non-consciente peut être rattachée selon notre conception à la conscience la plus aiguë, et pas seulement en vérité en ce qui concerne les moyens artistiques appliqués, (cela, même de nombreux défenseurs de l'« inconscient » pourraient l'admettre), mais aussi en ce qui concerne l'objectif intrinsèquement fixé. Le manque – possible – de conscience se rapporte ici au fait qu'aucun contemporain ne peut prévoir avec une certitude apodictique quelles caractéristiques des hommes vivant avec lui – au sens positif ou négatif – sont simplement éphémères, conditionnées par l'époque, et lesquelles seront par le futur incorporées au « corpus » de l'espèce en cours de constitution. Ici, précisément, il ne peut y avoir pour la figuration artistique aucune assurance au niveau de la vision du monde. Le marxisme lui-même peut certes bien prévoir les tendances les plus générales d'évolution de la société, sur de grandes

séquences, il peut pour des périodes de temps plus courtes mettre en évidence des perspectives – mais là encore, en s'en tenant nécessairement à des généralités –, mais il ne peut absolument pas se fixer la tâche de prévoir à l'avance, précisément, toutes les « ruses » (Lénine) du chemin d'évolution. La figuration réussie ou manquée de l'universel de l'humanité dépend pourtant justement de la compréhension ou de l'aveuglement à l'égard de tels moments du cours de l'évolution. L'exactitude scientifique d'une prédiction, d'une perspective, se vérifie à la masse des faits et tendances réels ; même des écarts considérables dans les détails n'annulent pas obligatoirement leur pertinence. L'exactitude artistique dans la figuration de la spécificité humaine se confirme ou se dément en revanche la plupart du temps justement dans le domaine qui, scientifiquement est d'habitude désigné comme un simple détail. Ainsi dans les « figurations prophétiques » de Balzac qui a pu développer certains traits typiques des hommes du Second Empire à partir de leurs germes de l'époque de la Monarchie de juillet, et les dépeindre comme une réalité. Ainsi chez Euripide dans le personnage de Phèdre,<sup>109</sup> chez Virgile avec celui de Didon,<sup>110</sup> qui portent la passion amoureuse au niveau de la spécificité humaine, en font un patrimoine de l'autoconscience de l'humanité ; bien avant que celle-ci soit devenue un phénomène social général.

Il résulte de tout cela pour le sujet esthétique – pour le créateur dans la production de l'œuvre, et pour son récepteur – cette situation que nous avons déjà décrite à maintes reprises, qui fait qu'il doit se précipiter à *corps perdu* dans le monde de ces phénomènes. Cette structure a naturellement pour conséquence que dans les lacunes – apparentes – de la déductibilité conceptuelle, des théories

---

<sup>109</sup> Euripide, *Hyppolite*, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 2004. NdT.

<sup>110</sup> Virgile, *Énéide*, trad. Jacques Perret, Paris, Folio Gallimard, 1991. NdT.

irrationalistes peuvent s'établir ; celles-ci ne sont pas réfutées mais gagnent au contraire en opiniâtreté, si l'on cherche à les réfuter à l'aide de raisonnements pseudo-rationnels. En fait, il règne là une raison nettement lisible, mais elle ne peut dans la plupart des cas être constatée et expliquée qu'*a posteriori*. La limite de la prédictibilité réside dans la matière même de la réalité. Cela ne se fonde pas seulement sur la relation analysée jusqu'ici de la spécificité humaine aux autres éléments structurels du monde sociohistorique, ni seulement dans les tâches spécifiques qui en résultent pour le choix de la teneur et sur la mise en forme en art. Cela réside aussi, ce que nous avons déjà mentionné plus haut, dans la tortuosité du chemin historique lui-même, dans l'inégalité de ce développement, et surtout – ce qui est déterminant pour l'impact de l'art – sur le fait que tout présent considère le passé et l'apprécie, tout particulièrement en ce qui concerne l'autoconscience qui vient à s'exprimer en art, du point de vue de ses propres besoins et perspectives. Il suffit peut-être de mentionner les combats incertains au sujet de la gloire posthume d'Homère et de Virgile. Le fait que pourtant tous ces combats puissent être *a posteriori* totalement expliqués rationnellement montre l'inanité objective de toute interprétation irrationaliste de cet état de fait ; montre qu'il ne peut certes pas y avoir d'axiome abstrait qui aurait permis une déduction directe des phénomènes isolés, mais bien que chaque phénomène singulier peut être analysé de façon parfaitement rationnelle quant à ses racines sociohistoriques, quant aux caractéristiques de sa structure esthétique. Nous avons donc à faire ici à un cas de cette explication scientifique que Marx, en ce qui concerne le développement inégal de l'art en général, a formulé ainsi : « Il n'y a de difficulté qu'à saisir ces

contradictions de manière générale. Dès qu'elles sont spécifiées, elles sont par là même expliquées. »<sup>111</sup>

Cette nature de la sphère esthétique comme forme la plus adéquate de l'expression de l'autoconscience de l'humanité doit être bien gardée en mémoire si nous voulons bien apprécier sa spécificité. À ce propos, on en appellera souvent à revenir à ses manifestations originaires, et on refusera énergiquement les tentatives d'expliquer, sans aller plus loin, directement, ces phénomènes esthétiques par l'application de catégories du reflet scientifique. Il n'en résulte naturellement ni un rejet de l'explication scientifique du reflet esthétique – toute notre recherche se veut en effet en être une – ni une opposition métaphysiquement rigide de la science et de l'art, de la conscience et de l'autoconscience de l'humanité. Comme nous l'avons déjà souligné, la première question ne pourra être traitée que dans la deuxième partie du présent ouvrage. En ce qui concerne la deuxième question, on soulignera à nouveau que la science et l'art, (ainsi que la pensée du quotidien) reflètent la même réalité. La spécificité de chacun des reflets se constitue au cours de l'histoire, comme forme extrêmement importante de la division sociale du travail au sens large, comme une division du travail qui ne dispose pas simplement les individus et les groupes humains au sein de la société en fonction de leurs besoins, mais réalise surtout chez chaque individu une division du travail des sens, de l'entendement et de la raison. La division du travail entre science et art est une nécessité élémentaire de la vie, sans laquelle la division sociale du travail au sens objectif n'aurait jamais pu s'effectuer avec succès ni être mise en fonctionnement. Le comportement indifférencié du quotidien dans lequel tout est réglé sur une pratique immédiate, serait

---

<sup>111</sup> Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858, dits « Grundrisse »*, éd. J.-P. Lefebvre, Paris, *Les Éditions Sociales*, 2011, Introduction de 1857, p. 67.

incapable de résoudre de manière satisfaisante les problèmes rendus toujours plus complexes par le développement des forces productives. Nous avons déjà montré comment, sous la pression de ces rapports, l'indifférenciation totale de la période magique a dû se décomposer, et comment se sont mises en place les orientations principales, que nous avons décrites, de cette division du travail : les reflets scientifiques et esthétiques de la réalité. Nous avons également indiqué que ces formes différenciées de reflets naissent de besoins sociaux du quotidien, constituent leurs natures spécifiques – pour satisfaire au mieux ces besoins – dans la plus grande pureté possible, mais sans pourtant que cela ne crée, finalement, un isolement par rapport à la pratique du quotidien. Bien au contraire, les résultats, subjectifs comme objectifs des reflets scientifique et esthétique irriguent sans cesse en retour la vie quotidienne, la pratique quotidienne, les enrichissent et les approfondissent, sans abolir pour autant leur caractère quotidien ; c'est aussi pourquoi le niveau en élévation constante du quotidien ne fait pas dépérir les besoins d'une différenciation ultérieure des reflets scientifique et artistique de la réalité, mais les fait au contraire s'accroître, extensivement comme intensivement.

Ce n'est qu'à partir de cette base que la division du travail entre conscience et autoconscience devient totalement claire. La conscience conquiert pour les hommes le monde existant en soi. En transformant son en-soi en un pour-nous, il crée l'espace réel proprement dit de la pratique de conquête du monde, pour la transformation de la réalité en un champ fertile d'activité des hommes. Sa nécessité sociale est donc immédiatement évidente. Cela fait pourtant partie – avec le développement de la civilisation dans une mesure croissante – de la prise de possession du monde par les hommes, qu'il mette aussi en relation avec lui-même le monde factuellement

et pratiquement dominé, qu'avec cette conquête, il se procure aussi une patrie. Ce besoin est tout aussi élémentaire que celui qui a conduit à la constitution autonome des sciences. Le fait que les moyens de sa satisfaction n'aient pas été exclusivement ceux des sciences et ne le sont encore pas ne peut pas constituer une preuve contre cette fonction de l'art dans l'universel de l'humanité. La science n'a en effet pas non plus de monopole exclusif dans son domaine ; elle n'est « que » la forme la plus adéquate d'une certaine satisfaction d'exigences sociales, et à côté de ceux-ci, suscitant ceux-ci, suscités par ceux-ci, seule la science accède à la pureté et la maturité qui lui sont propres. Si la relation de l'art à la vie peut bien être encore bien plus complexe que celle, pas non plus simple, en soi, de la science, elle acquiert au cours de l'évolution historique dans l'ensemble complexe vital dont elle est l'expression la plus adéquate, une place analogue comme figure de proue. Nous avons pu observer un aspect de cette liaison de l'art à l'existence humaine, sa séparation de ses formes d'expression inadéquates, son retour à la vie avec une expression et une évocation adaptées, avec sa relation aux formes primitives d'expression de l'humanité, avant tout dans son rapport à la magie. Nous aurons, dans divers contextes – ainsi lors du traitement de la beauté de la nature, (chap. XV) dans la lutte de libération de la sphère esthétique à l'égard de la religion (chap. XVI) – à revenir encore en détail sur ces problèmes.

Il nous fallait simplement éclairer ici, un peu plus concrètement que cela n'avait été possible jusqu'alors, le fait que l'art est le mode d'expression le plus adapté et le plus élevé de l'autoconscience de l'humanité. Il fallait montrer que nos thèses purement esthétiques sur la spécificité de ce reflet de la réalité (comme la priorité du contenu sur la forme, comme le caractère directif évocateur de la forme, comme son

essence comme forme d'un contenu déterminé etc.) ne peuvent prendre leur véritable sens qu'en rapport avec l'universel de l'humanité, que par le passage du reflet de la réalité dans le domaine de l'autoconscience. Tous les reproches formulés au cours d'une évolution plurimillénaire à commencer par « l'illusion et le mensonge » de l'art jusqu'à l'irréalité de la reproduction de quelque chose qui est de toute manière déjà là, ne prennent, dans certaines configurations historiques, une légitimité – très conditionnée – que par le fait que certains critiques, (et dans certaines circonstances les artistes et leurs œuvres même) ont détourné leur attention de ce rapport, ou l'ont laissé tomber dans l'oubli. Car le monde propre, victorieux, des œuvres d'art, sa mondanité, l'irrésistibilité de sa puissance évocatrice, se fondent précisément sur ce développement de l'universel de l'humanité. Si cela disparaît, alors l'« imitation » la plus authentique de la réalité, la virtuosité la plus grande dans la maîtrise des formes, les trouvailles les plus ingénieuses en matière de possibilités nouvelles d'impact ne sont « qu'airain qui sonne ou cymbale qui retentit. »<sup>112</sup> Seule la révélation artistique de cette teneur fait de la mimésis le fait fondamental de la sphère esthétique : un reflet de la réalité indépendante de la conscience humaine, mais un reflet dans lequel, en principe n'apparaît que ce que cette évolution favorise ou empêche, dans lequel chaque chose, chaque émotion ne peut être prise pour objet que dans ce contexte. Toutes les transformations que le reflet esthétique accomplit dans le monde immédiat des phénomènes, ne perdent tout caractère arbitraire formel que dans cette référence, et d'un autre côté, la fidélité de ce mode de reflet de la réalité, même dans sa manifestation immédiate, ne va être justifiée, en dernière instance, que dans sa rencontre avec la réalité suprême de l'existence humaine. Ainsi, ce n'est

---

<sup>112</sup> 1 Cor. 13.1. NdT.

que l'acceptation – qui cache en soi de nombreuses contradictions – de l'autoconscience de l'espèce humaine qui peut philosophiquement fonder la spécificité du reflet esthétique. À savoir les contradictions concentrées dans ce concept – objectivité maximale avec une référence maximale au sujet –, une subjectivité comme critère qui dans le monde externe et interne n'existe que caché, que de manière « inconsciente », éventuellement utopique, et à cette occasion la création d'un monde de l'art, qui en soi ne doit rien avoir d'utopique : c'est-à-dire, comme base de la sphère esthétique originaire, la simple description de la réalité reflétée esthétiquement.





*Table des matières*

1. Questions préalables de la subjectivité esthétique. ....	6
2. L'extériorisation et sa réappropriation par le sujet. ....	32
3. De l'individu particulier à la conscience de soi de l'espèce humaine. ....	63