

Georg Lukács

*La spécificité de
la sphère esthétique.*

Quatrième Chapitre :
Les formes abstraites
du reflet esthétique de la réalité.

Traduction de Jean-Pierre Morbois



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

Il occupe les pages 253 à 351 du tome I, 11^{ème} volume des *Georg Lukács Werke*, Luchterhand, Neuwied & Berlin, 1963, ainsi que les pages 235 à 328 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.

Quatrième chapitre

Les formes abstraites du reflet esthétique de la réalité.

Il faut toujours et encore le souligner : de la véritable origine historique de l'art, nous ne savons quasiment rien. Dans de nombreux arts importants comme la poésie, la musique, la danse etc. il est même vain, d'emblée, de rechercher des documents « originels ». Ce que l'ethnographie peut ici nous offrir – même s'il s'agit des peuples les plus primitifs – ressort d'un état qui a depuis bien longtemps laissé derrière lui les débuts. Même là où l'archéologie et l'ethnographie disposent de monuments de la culture matérielle, la frontière entre les créations pré-artistiques et œuvres d'art ne peuvent pas être tracées avec une exactitude historique, ne serait-ce qu'approximative. Le processus de séparation de la sphère esthétique du quotidien magique ne peut donc, même et justement dans ce cas être – philosophiquement – reconstitué qu'en sens inverse, à partir d'objets déjà esthétiquement formés.

Là aussi, on peut voir immédiatement la difficulté que nous avons mise en évidence plus haut : elle consiste dans les sources hétérogènes de genèse des formes singulières que nous avons donc à examiner, et en l'occurrence, comme nous l'avons déjà souligné dans les considérations mentionnées ci-dessus, cette hétérogénéité ne signifie en aucune façon un isolement hermétique de chaque élément par rapport à l'autre, et peut encore moins empêcher l'unité esthétique qui naîtra historiquement plus tard. Cette difficulté générale s'accroît encore du fait que nous n'avons maintenant pas à faire à la genèse d'arts ou de genres différents, mais à des principes, des éléments structurels de la production artistique, qui jouent

un rôle très différent dans les différents arts, qui pour nous ne nous sont donnés dans ces fonctions extrêmement variées qu'à des niveaux de développement largement plus élevés (rythme, proportion, etc.), qui n'ont qu'exceptionnellement conservé leur autonomie originelle (ornementation), sans assurément pouvoir retrouver dans la culture globale cette importance qu'ils avaient à certains stades initiaux.

1. Rythme.

Malgré ces difficultés, le tableau de la séparation de la sphère esthétique de la réalité quotidienne peut, dans sa nature, être reconstitué dans une description véridique, si nous choisissons notre point de départ au cœur de la vie quotidienne, dans le travail. C'est pourquoi nous considérons la tentative de Bücher ¹ de déduire le rythme du travail comme une importante contribution à la découverte de ces rapports, de même que la masse des matériaux convaincants rassemblés en illustration et appui de sa thèse. Naturellement, ils ne sont pas rares, même aujourd'hui, ceux qui veulent ici retourner à des sources « plus profondes » et « plus naturelles ». ² Il n'y a aucun doute sous-jacent que l'existence biologique des hommes (ainsi que des animaux), ainsi que les événements se déroulant dans leur environnement, comportent de nombreux éléments de rythmique. Parmi ceux-ci, il nous faut cependant séparer précisément deux séries différentes l'une de l'autre. À savoir d'un côté ces éléments de rythmique de la nature environnant les hommes (le jour et la nuit, les saisons, etc.), qui bien plus tard, à un stade bien plus avancé, après que le rythme, devenu par suite du travail un élément important de

¹ Karl Bücher (1847-1930), économiste allemand, sociologue du travail, auteur de *Arbeit und Rhythmus*, [Travail et Rythme] Teubner, Leipzig 1899.

² Évidemment, le fait qu'Aristote considère le rythme et l'harmonie (de même que l'imitation) comme des dispositions naturelles de l'homme, (*Poétique*, chap. VI), ne se situe pas dans la même ligne. G. L.

l'existence humaine, ont été appelés à jouer un grand rôle, tant dans le quotidien que dans l'activité artistique. Les mythes de la préhistoire indiquent en revanche que dans les temps primitifs, cette succession rythmique n'était absolument pas vécue et conçue de manière aussi évidente que plus tard. Lévy-Bruhl parle de « cérémonies qui ont pour but d'assurer la régularité des saisons, la production normale des récoltes, l'abondance habituelle des fruits, des insectes, des animaux comestibles ». ³ Et Frazer dit : « Si nous voyons juste, l'histoire de la fin tragique de Balder formait, pour ainsi dire, le texte du drame sacré qu'on jouait chaque année, comme un rite magique pour faire briller le soleil, faire pousser les arbres, et prospérer les récoltes, et pour protéger l'homme et les animaux contre les artifices des fées et des gnomes, des sorcières et des magiciens. » ⁴ Il est hautement vraisemblable que des mythes comme ceux d'Isis et d'Osiris, de Perséphone et de Déméter, etc. aient eu à l'origine un contenu analogue. Et il est évident qu'un rythme de phénomènes de ce genre ne peut être perçu en tant que tel que si la succession, l'alternance etc. sont conçues comme totalement indubitables dans leur objectivité, comme absolument indépendantes de notre intervention. L'expérience vécue d'une telle rythmique dans le monde naturel extérieur présuppose donc le sentiment, la conviction d'une certaine « sécurité » en ce qui concerne son fonctionnement régulier.

D'un autre côté, nous avons à faire à certains phénomènes rythmiques dans l'existence physique de l'homme (la respiration, les battements du cœur etc.) Ceux-ci ont

³ Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939), *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Félix Alcan, 1910, p. 284.

⁴ James George Frazer (1854-1941), Anthropologue écossais. *Le Rameau d'Or*, Paris, R. Laffont, Bouquins, 1981, *Balder et le gui*, tome 4, p. 247. Balder est un héros de la mythologie nordique.

nécessairement une grande influence sur son comportement dans son ensemble, même s'ils peuvent rester pendant longtemps très peu conscients. Et on ne doit en aucune façon limiter ce phénomène à l'homme. À l'occasion de ses expériences sur les chiens, Pavlov met à maintes reprises par exemple la fonction facilitante du rythme. Il dit ainsi : « On le sait bien, le rythme sert à simplifier tous les mouvements, et de manière générale à simplifier la vie toute entière. »⁵ Et encore : « Mais par ailleurs, il y avait chez ce chien un réflexe conditionné de type rythmique merveilleusement constitué, c'est-à-dire qu'avec une succession constante d'incitations positives ou inhibitrices, le système se formait rapidement. »⁶ Il est de peu d'importance pour notre problème que Pavlov introduise artificiellement cette rythmique dans son expérimentation. Cela montre tout au plus que la disposition à la facilitation rythmique chez l'animal n'est présente que comme disposition, qui ne peut se concrétiser qu'en contact avec l'homme, qui connaît déjà le travail et applique consciemment ses résultats. Ce qui est décisif, c'est la facilitation de certaines réalisations par leur rythmisation, et celle-ci peut souvent – sans prise de conscience – se réaliser chez l'homme et l'animal. Le rythme est donc un élément dans l'existence physiologique de l'être vivant. Nous avons déjà mentionné que certaines fonctions ne peuvent se dérouler normalement que si elles adoptent un certain rythme, l'arythmie est un symptôme de perturbation, voire de maladie. À partir de là, il se crée dans la vie des habitudes de mouvement, qui constituent au cours d'une longue période ces bases de réflexes conditionnés, qui font apparaître quasi automatiquement ce mode le plus confortable, le moins

⁵ Ivan Pavlov : *Mittwochkolloquien* [les colloques du mercredi], Berlin, 1955, tome II, p. 53

⁶ Ibidem, p. 500.

fatigant ; rythme dans le vol des oiseaux, dans la démarche des animaux et des hommes. Tout cela n'a encore rien à voir, naturellement, avec le rythme comme élément de l'art. Scheltema dit de manière juste et spirituelle : « nous marchons de manière rythmée, parce qu'une démarche irrégulière serait beaucoup trop fatigante, et par conséquent, même les traces de nos pas dans le sable formeraient un dessin irrégulier, sans que quiconque puisse penser à parler là d'une ornementation. »⁷

C'est pourquoi la reconnaissance de ces facteurs issus de la physiologie ne doit pas obscurcir la question cruciale de la genèse, et surtout pas le caractère spécifiquement humain, conditionné à partir de la culture matérielle, du rythme issu du travail. En soi, l'homme, tout comme l'animal, vit dans la nature, leur relation réciproque est celle de puissances similaires, et les rythmes qui éventuellement en découlent à cette occasion ne s'extraient de ce fait pas du monde naturel. Pourtant, l'homme dans le travail arrache à son contexte naturel un morceau de la nature, l'objet de son travail, il le soumet à son traitement, dans lequel les lois de la nature sont exploitées téléologiquement, dans un objectif humain. Ceci s'exacerbe encore quand apparaît dans l'outil un objet « naturel » de ce genre transformé téléologiquement. Cela fait donc naître un processus qui certes est soumis aux lois de la nature, mais qui pourtant en tant que tel n'appartient plus à la nature, dans lequel toutes les interactions ne sont naturelles que par l'objet de travail, mais sont sociales du point de vue de l'outil, du processus de travail. Ce caractère essentiel imprime sa marque au rythme qui en est issu. Tandis que chez l'animal, l'adaptation physiologique à l'environnement produit du rythme dans certaines circonstances, le rythme naît

⁷ Frederik Adama Van Scheltema (1884-1968), *die Kunst der Vorzeit* [L'art de la préhistoire], Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1950, p. 41.

dans le travail de l'échange matériel de la société avec la nature. On ne doit en l'occurrence assurément pas oublier que la corrélation générale entre facilitation et rythme résulte de la nature et que dans le travail, il n'est exploité que consciemment « seulement ». Ce « seulement » désigne cependant un saut qualitatif d'une importance historique universelle. On peut voir très nettement cette différence dans le fait que plus les mouvements de l'homme au travail – un facteur décisif du rythme de travail – sont « artificiels », moins ils résultent de la spontanéité physiologique, et plus le travail est développé. Goethe a très clairement vu cela, et le formule ainsi : « L'animal est instruit par ses organes ; l'homme instruit les siens et les gouverne. »⁸ Mais pour Goethe lui-aussi, *homme* signifie ici indubitablement l'homme au travail, qui se transforme en homme et est formé par le travail.

Il faut donc encore une fois souligner le mérite de Bücher, qui ne part pas simplement du travail, mais concrètement du procès de travail, et qui en analyse aussi les éléments subjectifs se rapportant au rythme. L'élément le plus important pour nous est la facilitation du travail résultant de sa rythmisation. Bücher part de ce que la fatigue provient surtout de la tension psychique constante pendant le travail. Celle-ci ne peut être réduite que par son automatisations, en rendant les mouvements involontaires, mécaniques. C'est précisément là la fonction de la rythmisation. La facilitation « se produit lorsqu'on réussit à réguler la dépense des forces dans le travail de telle sorte qu'elle ait une certaine constance, et que le début et la fin d'un mouvement se situent toujours dans les mêmes limites spatiales et temporelles. Par le mouvement du même muscle pratiqué à intervalles égaux et

⁸ Goethe, *Maximes et réflexions*, Trad. S. Sklower, Œ O, 2011, p. 115.

avec la même force, on produit ce qu'on appelle un exercice ; la fonction corporelle efficiente, une fois mise en action dans certaines conditions de mesure chronologique et dynamique, se poursuit mécaniquement, sans exiger un nouvel effort de la volonté, jusqu'à ce qu'à ce que, par une volonté modifiée, il soit arrêté, ou selon les circonstances accéléré ou ralenti. »⁹ Nous n'avons pas besoin d'examiner ici de plus près le problème de l'exercice. Cela est pour nous important dans la mesure où la maîtrise des mouvements propres, du corps propre est également une condition préalable pour un groupe d'artistes (théâtre, danse) de même que la maîtrise du matériau à travailler pour d'autres. Nous voyons à nouveau qu'on ne peut parler raisonnablement de genèse de l'art en général qu'à un certain niveau de développement du travail humain. Le raisonnement de Bücher pénètre cependant encore plus profondément notre problème. L'exercice ne peut naître et se perfectionner que dans un travail devenu régulier, et Bücher ajoute ici la remarque juste selon laquelle « un mouvement peut prendre d'autant plus facilement un caractère régulier que sa durée est plus courte. La mesure va être en l'occurrence considérablement facilitée du fait que tout mouvement de travail conjugue au moins deux éléments, un plus fort et un plus faible : lever et abaisser, pousser et tirer, étirer et relâcher etc. Il apparaît ainsi entravé en lui-même, et cela a pour conséquence que le renouvellement régulier de mouvements de force égale et se déroulant dans des limites temporelles égales nous apparaît toujours obligatoirement comme un rythme. »¹⁰

Le fait élémentaire du rythme qui, à ce niveau, n'est naturellement qu'un phénomène de la pratique quotidienne, et ne comporte pas encore – en soi – la moindre intention

⁹ Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, op. cit., pp. 25-26.

¹⁰ Ibidem pp. 26-27.

esthétique inconsciente, se montre ainsi dans son rapport nécessaire au travail. Et Bücher indique à juste titre que le rythme différent de différents travaux nous pénètre partout dans la conscience comme une résonance, là où « le choc de l'outil sur la matière produit un son ». Les diversités de ces rythmes qui ne sont pas seulement déterminés par la constitution physique de l'homme, mais par son interaction avec une puissance sociale, avec les exigences de modes de travail concrets, que Bücher prouve par toute une série d'exemples, est en l'occurrence de grande importance. Car le caractère social du phénomène se trouve ainsi projeté dans une lumière plus claire. Il n'est pas du tout utile d'aborder les problèmes de la coopération de deux ou de plusieurs ouvriers, bien que Bücher montre par des cas très évidents, comme par exemple la collaboration de deux forgerons, comment le processus de travail engendre non seulement un rythme bien déterminé des mouvements coordonnés entre eux, mais aussi celui des sons audibles à cette occasion. Le plus important est pourtant que ce rythme n'est pas quelque chose de fixé par la nature comme pour certains mouvements dans le règne animal, mais est plutôt une partie intégrante toujours plus variée, toujours plus perfectible de la pratique spécifiquement humaine. La base n'en est de ce fait pas constituée par un « instinct », par un réflexe involontaire, non conditionné, mais par un réflexe conditionné au sens de Pavlov, obtenu par de l'exercice. Et c'est précisément la multiplicité de ces rythmes qui se constituent déjà à des stades relativement peu évolués, qui conduit à ce que le phénomène fondamental commun devienne une partie intégrante de la vie quotidienne de l'homme, appliquée sous des formes diverses à des objets divers.

Mettre l'accent sur l'écart entre cette rythmisation par le travail et une rythmisation « naturelle » dans la vie des

animaux (ainsi que des hommes) signifie subjectivement que cette dernière se déroule d'une manière totalement spontanée, sans conscience qui réfléchisse, puisqu'elle forme une partie intégrante, innée, de l'existence animale (ou humaine), tandis que la première est le résultat d'un processus d'apprentissage chez chaque individu. La répercussion sur l'autoconscience provient du fait que quelque chose d'assimilé par l'apprentissage devient involontaire, mais jamais dans le même sens, jamais avec la même évidence que dans le cas évoqué à l'instant, c'est-à-dire que ce qui a été acquis de manière sûre par l'expérience, l'exercice, l'habitude conserve toujours la tonalité sentimentale de l'acquis. Il y a naturellement de nombreux stades intermédiaires. On doit par exemple réapprendre à nouveau à marcher après une longue maladie, etc. Mais l'attitude intime à l'égard de la marche reste cependant différente de celle à l'égard de l'aviron ou du tennis.

Objectivement, il s'agit d'un côté de rythmes largement plus variés, de l'autre de rythmes beaucoup plus complexes et donc en tant que tels plus accentués, produits par la relation réciproque de procès et de l'objet de travail. Ces caractéristiques de la situation objective déterminent les éléments subjectifs décrits plus haut. Il est naturellement hautement probable que le rythme de la vie déterminé physiologiquement produise des dispositions pour ce perfectionnement qui, au cours du développement du travail, se subliment d'une potentialité ensommeillée en une réalité efficiente. Mais nous sommes encore loin d'avoir jusqu'ici éclairci cette question. Les exemples de phénomènes « esthétiques » dans le règne animal donnés par Darwin ne sont pas convaincants. Quand dans une période récente, Bernhard Rensch essaye de démontrer par des expériences sur des singes leur « sens esthétique », il traite les conditions

concrètes de manière très acritique.¹¹ Je ne parle absolument pas de ce que, là où les réactions sont très diversifiées, il y voit un phénomène analogue à la « mode », alors qu'on sait bien que même chez les hommes, la mode ne peut apparaître qu'à un stade relativement évolué, et que les réactions esthétiques des hommes primitifs sont souvent restées inchangées pendant des siècles. Mais il ne tient pas non plus compte des conditions spécifiques des expérimentations. Les animaux qui se trouvent en captivité ont une « sécurité » dont ils n'ont jamais joui par ailleurs (tant en ce qui concerne la nourriture que les dangers de la vie); leur attention se développe donc de manière totalement différente de celle de leurs conditions normales d'existence. Deuxièmement, ils réagissent à des objets qui leurs sont présentés tout prêts, qu'ils n'auraient jamais pu fabriquer eux-mêmes. Dans l'expérience la plus intéressante de Rensch, il s'agit de la réaction à des échantillons de formes régulières et irrégulières. Mais leur préférence pour les premiers prouve tout au plus l'existence d'une des potentialités que nous avons mentionnées, mais jamais l'existence réelle du « sens esthétique » chez un animal vivant en liberté dans des conditions normales. Cette potentialité est assurément un problème intéressant (également en ce qui concerne les hommes primitifs) et mériterait une recherche approfondie. Mais pour cela, il faudrait prendre conscience tout autrement des conditions des expérimentations et les critiquer, ce qui n'est pas le cas, non seulement chez Rensch, mais aussi chez beaucoup d'autres; cela ne concerne pas seulement les

¹¹ Bernhard Rensch (1900-1990), biologiste allemand ayant contribué, dans les années 1930 et 1940, à élaborer la théorie synthétique de l'évolution. *Ästhetische Faktoren bei Farb- und Formbevorzugung von Affen* [Éléments esthétiques dans la préférence de singes pour les couleurs et les formes] in *Zeitschrift für Tierpsychologie* [Revue de psychologie animale], vol. XIV, cahier I, Berlin, Hambourg, 1957.

conditions de vie en captivité, mais aussi le mode d'existence des animaux domestiques, dont il n'est pas non plus admissible, méthodologiquement, de tirer des conclusions directes pour l'animal en général.

Nous avons fait cette digression afin de formuler clairement, d'emblée, les questions de la plus haute importance pour notre problème. Si nous revenons maintenant au problème du rythme et du travail, il est alors clair que cette étape de développement n'a en soi encore rien à voir avec l'art. Le caractère esthétique du rythme n'est en soi présent dans le quotidien de l'homme primitif que dans la mesure où le genre de travail exigeant une dépense de force relativement moindre et produisant en même temps de meilleurs résultats déclenche des sensations agréables d'allègement, de maîtrise de soi-même et de l'objet de travail, du procès de travail, une autoconscience dans la première signification que nous avons définie. Aussi longtemps que ces sensations apparaissent comme l'accompagnement immédiat du procès de travail, cette esthétique en germe, en soi, reste objectivement comme subjectivement à l'état latent, et pour son développement, il faut des facteurs ultérieurs de différenciation qui détachent le rythme de cette liaison originelle indissociable avec les procès de travail concrets donnés, lui confèrent une fonction autonome dans la vie des hommes, et qui rendent possible de cette façon son universalisation et application aux domaines les plus divers – en dehors déjà du travail lui-même.

Le premier de ces facteurs de médiation va être assurément la joie de l'augmentation et de la facilitation du travail, et surtout l'autoconscience provenant des expériences vécues et des enseignements tirés par les hommes au travail. Ce sentiment, qui certes resurgit toujours, y compris à des degrés bien plus évolués qu'aux débuts du travail, aussi longtemps que le procès de travail est amélioré et facilité à partir des prestations

des travailleurs,¹² se manifeste comme tous les faits vitaux importants de cette période dans un enveloppement magique. Sont tout à fait indifférents pour notre propos le degré d'intimité de cette liaison à la magie, la mesure dans laquelle – par des médiations – elle détermine les actions elles-mêmes, ou si elle n'est, au vrai sens du terme, qu'un enveloppement magique de contenus étrangers à la magie. À notre avis, Gordon Childe a en général complètement raison quand il répète que de tels rapports sont apparents : ainsi par exemple à un degré bien plus évolué, ce sont certes les prêtres de Sumer qui ont inventé l'écriture, mais pas en tant que prêtres ou magiciens, mais en raison de leurs fonctions séculières, administratives, et c'est aussi le cas en Égypte, dans la civilisation crétoise.¹³ En un certain sens, cela vaut aussi pour des degrés plus primitifs, bien que l'enveloppement magique soit alors certainement plus dense, bien que l'interaction réelle entre les enseignements réels du travail et les analogies magiques qui les généralisent aient pu être beaucoup plus étroite. Cette imbrication subjective ne supprime cependant pas la contradiction existante en soi entre les actes et les intentions. La séparation est donc ici sûrement beaucoup plus précoce et radicale que dans la période de genèse de l'art. Et Gordon Childe indique en conclusion – à juste titre également – que la science ne pouvait pas découler directement de la magie et de la religion, et même que la médecine ou l'astronomie, quand elles ont été annexées par la religion, sont par-là devenues obligatoirement stériles en tant que sciences.¹⁴ En tout cas, la science ne peut devenir science que si elle développe sa méthode spécifique – désanthropo-

¹² Il n'est pas nécessaire d'évoquer ici les expériences complexes de l'âge du machinisme, puisque l'ouvrier est alors devenu l'appendice de la machine. G. L.

¹³ Gordon Childe, *Man makes himself* [L'homme se fait lui-même], Londres, 1937, p. 209.

¹⁴ Ibidem, p. 255 s.

morphisante – dans la lutte contre la magie et la religion. Comme nous l'avons aussi montré, la même chose concerne également la sphère esthétique, où certes ce processus de détachement – pour des motifs également indiqués – est beaucoup plus complexe et plus difficile que celui de la science. Sur la question du rythme et du travail, il faut s'en tenir fermement au fait que la genèse du mouvement rythmé est un résultat de l'amélioration du procès de travail lui-même, du développement des forces productives, et qu'il ne peut donc pas être déterminé immédiatement et directement par la magie. Mais si nous voulons maintenant nous intéresser aux éléments déterminants de l'autonomisation de la sphère esthétique, alors l'objet premier de notre intérêt ne va pas tant être le processus objectif lui-même, que bien davantage son reflet subjectif dans la conscience, le début de la formation d'un reflet particulier de la réalité.

Quand nous avons parlé plus haut d'une genèse initiale de l'autoconscience par suite des prestations plus importantes du travail obtenues avec de moindres efforts, cela comprenait implicitement une tendance au détachement du rythme de son rôle concret dans un procès de travail défini. Plus des rythmes diversifiés naissent de la différence matérielle entre travaux multiples, et plus ce détachement se produit facilement, plus le rythme peut résolument devenir partie intégrante de la vie quotidienne, relativement indépendante des circonstances qui l'ont à l'origine suscité. Le processus de telles séparations et généralisations est quelque chose de tout à fait habituel. Dans la vie quotidienne. Gehlen décrit en détail ces processus. Il voit les abstractions qui s'y réalisent dans le fait qu'une certaine caractéristique sensible de choses ou d'événements, de forme, de couleur, « qui est le signe de toute une masse d'objets, ... est "abstrait" au sens propre du terme, c'est-à-dire "retiré" dans la mesure où l'on néglige des impressions

voisines, et lorsque nous traitons de la même manière une chose tout à fait différente qui contient seulement la même marque, alors nous réalisons à nouveau une abstraction, cette fois de la différence globale des deux choses que nous traitons de la même manière. » Et il considère cette abstraction non pas tant comme un acte, comme une action positive que plutôt comme « un simple *empêchement* crucial d'autres perspectives ». ¹⁵ Si donc de telles abstractions de type analogique peuvent se produire à un niveau relativement bas, leur diffusion est naturellement beaucoup plus facile là où il s'agit d'emblée de réflexes conditionnés fixés par l'individu lui-même.

Nous devons encore à maintes reprises revenir sur la manière extrêmement multiple dont le rythme originel du travail se transfère aux modes d'expression les plus divers de l'activité humaine. Il faut seulement évoquer ici, brièvement, – ce qui jouera bientôt un rôle non négligeable lors du traitement de l'ornementation – que le rythme originellement spatio-temporel du travail à un certain niveau de la technique peut se valider comme rythme purement spatial dans le produit du travail. Boas décrit ce processus de la manière suivante : « Les formes décoratives se caractérisent également par leur rythme répétitif. Les activités techniques qui font appel à des mouvements se répétant à intervalles réguliers entraînent le retour des mêmes formes selon un rythme déterminé par le geste de l'artisan. » ¹⁶ Naturellement, cela n'explique que le

¹⁵ Arnold Gehlen (1904-1976), *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* [L'homme. Sa nature et sa place dans le monde] (1940), Bonn, Athenäum-Verlag, 1950, p. 231. Le fait que Gehlen parle ici, partout, de « symboles » et méconnaît dans ces actes ce qu'il y a d'analogique ne supprime pas l'exactitude de sa description. G. L.

¹⁶ Franz **Boas** (1858-1942), anthropologue américain d'origine allemande, militant communiste. *L'Art Primitif*, (1927), présentation Marie Mauzé, Trad. C. Fraixe et M. Benguigui, Paris, Adam Biro, 2003, p. 70.

lien technique entre rythme spatio-temporel originel et rythme purement spatial ; le fait qu'il en sorte un élément de l'esthétique, c'est une autre affaire. Remarquons seulement ici – en anticipant – que la séparation et l'opposition rigides fétichisées entre espace et temps, habituelles dans la pensée bourgeoise, n'existent pas dans la vie quotidienne spontanée. Ce n'est pas du tout un hasard. Car par suite, précisément, de l'immédiateté de la pratique quotidienne, toute objectivité, tout processus s'y trouve spontanément conçu comme quelque chose de spatio-temporel, indissociablement. Par rapport à cette dialectique originelle de la vie quotidienne, la séparation – trop souvent – métaphysiquement rigide de l'espace et du temps apparaît comme une régression de la pensée, comme un reflet défectueux de l'en-soi de la réalité objective. De telles conceptions métaphysiques ont la vie dure, et cela repose partiellement sur le fait qu'il y a des cas dans lesquels la séparation méthodologique de l'espace et du temps est nécessaire, scientifiquement féconde ; il suffit de mentionner la géométrie, une science qui s'est développée extrêmement tôt. Sur le sujet du rythme que nous traitons ici concrètement, il est clair que sa forme d'apparition originelle dans le travail a été obligatoirement spatio-temporelle. Si tel était déjà le cas dans le rythme du mouvement chez l'animal et l'homme primitif, ce l'était à plus forte raison encore – et bien plus consciemment déjà – dans tout rythme de travail. Comme c'est la tendance générale de la sphère esthétique que de supprimer par une nouvelle immédiateté les fétichisations, tant celles, spontanées, du quotidien que les préjugés métaphysiques introduites dans celles-ci, elle accomplit cette fonction qui est la sienne aussi dans le domaine du rythme. Les questions complexes liées à cela ne pourront être traitées que plus tard. Les exposés de Boas sont instructifs dans la mesure où ils prouvent par des exemples ce passage spontané

à un rythme purement spatial déjà à un stade relativement primitif. À un niveau bien supérieur, déjà par mimétisme, a lieu dans la danse une reproduction consciente de la spatio-temporalité originelle du rythme, à un niveau supérieur parce que là, en effet, la musique et éventuellement le chant sont unis au rythme du mouvement. Gehlen décrit très bien ce processus : « Dans la danse libre de forme, le mouvement communique avec la musique qui, dans une bonne danse n'est pas un quelconque "accompagnement" ; la musique semble au contraire simplement prolonger dans l'audible la musique interne des mouvements, et le mouvement à son tour réintègre en soi la musique, dénuée en soi d'espace, pour la condenser en un lieu visible. »¹⁷

Nous avons déjà, à la suite de Bücher, attiré l'attention sur les tonalités rythmiques et souvent différentes entre elles dans leur timbre, selon leur force, qui naissent à l'occasion d'un travail particulier. Et des vestiges des traditions les plus anciennes montrent que la nature rythmique du travail avait coutume de se manifester, à un stade encore très primitif, comme accompagnement du rythme des mouvements, par des exclamations – inarticulées, mais insérées de manière précise dans le rythme. Bücher décrit cette situation de la manière suivante : « Le premier pas que l'homme primitif a fait vers le chant à l'occasion de son travail n'aurait donc pas consisté à aligner des mots ayant un sens, les uns après les autres, selon une loi de la scansion bien définie, afin de faire ainsi accéder des idées et des sentiments à des formulations qui lui plaisent et qui soient compréhensibles aux autres, mais au contraire à varier des sons à demi bestiaux, et à les aligner ensemble en une suite définie, s'adaptant au déroulement du travail, afin de renforcer le sentiment de facilitation que lui procurent ces

¹⁷ Arnold Gehlen, *Der Mensch*, op. cit., p. 154.

sons en soi et pour soi, probablement pour les exacerber en un sentiment positif de joie. Il a construit ses premiers chants de travail à partir du même matériau originel à partir duquel le langage a formé ses mots, les simples sons de la nature. Ainsi sont nés des chants comme ceux que nous avons pu à plusieurs occasions rapporter plus haut, qui consistent uniquement en des suites de sons dénués de sens et dans l'exécution desquelles importent seuls l'effet musical, le rythme sonore, comme moyen de soutien du rythme du mouvement.¹⁸ La nécessité de construire les deux types de rythme en harmonie réciproque était fournie par leur dépendance commune à la respiration. » Ces considérations montrent à nouveau comment les éléments « naturels » deviennent efficaces. Bücher a tout à fait raison quand il attire l'attention sur le rôle de liaison joué par la respiration.

Naturellement, nous ne disposons d'aucun document authentique sur cette période initiale, tout aussi peu que sur ces paroles chargées d'émotion issus de sons inarticulés, et qui sont plus tard encore devenus dans leur contenu des chants cohérents. Nous disposons assurément de chants de travail, et notamment de ceux dont la structure vient du rythme de travail. La très grande majorité de ces chants de travail provient pourtant de la période où le communisme primitif s'est déjà dissout ; le travailleur qui chante est donc déjà un exploité, très souvent un esclave. La teneur émotionnelle de ces gens a déjà de ce fait une complexité (le travail comme contrainte, le travail comme exploitation, crainte du maître ou du surveillant, plainte, révolte etc.) que n'ont absolument pas pu avoir les simples chants de travail d'une société encore sans classe. La nature plus primitive de

¹⁸ Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, op. cit., pp. 302-303. La dernière phrase de la citation ne figure pas dans l'édition de 1899 que nous avons consultée. Lukács le cite d'après l'édition de 1909, p. 359.

ces chants de travail des débuts ne repose assurément pas sur une teneur qualitativement moins différenciée que sur le fait que le mode de travail d'une société non évoluée ne pouvait nécessairement fournir qu'une variété de rythmes relativement plus réduite.

Si nous cherchons alors à combler la lacune qui est ici béante, nous devons – avec toutes les réserves soulignées ci-dessus – nous retourner malgré tout vers la magie. Qu'il existe un rapport entre les chants nés des rythmes de travail et le cercle de représentation magique, c'est ce que Bücher a montré par quelques exemples. Ce n'est certainement pas un hasard si l'un d'entre eux est un chant de femmes lanceuses de faucille,¹⁹ car tant chez les femmes qu'à la campagne, les circonstances sont plus favorables à la survivance de telles traditions que dans d'autres domaines. Certes, il ne s'agit pas, là non-plus, d'un chant de travail proprement dit, mais de l'accompagnement choral d'un jeu, qui assurément découle du travail. Mais la survivance de tels contenus, renforcée par les cérémonies magiques également célébrées, qui vont être accomplies par des chants prescrits sur des rythmes prescrits, montre que le développement des chants de travail proprement dits à partir du rythme de travail a dû avoir un rapport étroit avec des contenus magiques. Dans le contenu parce d'innombrables faits relatifs à des manifestations de vie différents, il apparaît nettement que les hommes primitifs ont donné une interprétation magique à leur maîtrise du monde extérieur et de leurs propres capacités ; qu'ils étaient donc habitués à rapporter le meilleur rendement de leur travail et les sentiments de joie éveillés par lui à l'efficiencia de

¹⁹ Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, op. cit., p. 270. Bücher rapporte une coutume des Estes : À la fin de la moisson, les femmes célibataires jettent leur faucille par-dessus leur épaule. Celle qui la lance le plus loin sera la première mariée.

puissances magiques. Cette affinité de contenu entre rythmique et magie va encore être approfondi et renforcé sous l'aspect formel par l'effet exaltant, stimulant la vitalité et l'autoconscience, de tout rythme strictement observé.

Une fois constaté le rapport mentionné ici, la transposition du rythme d'un domaine à un autre apparaît alors comme tout naturel. Le rôle du rythme dans les cérémonies magiques au sens propre est largement démontré. Mais celles-ci étaient un moyen universel pour régler les domaines de vie les plus variés. Une fois que le mode de transposition s'est imposé, le rythme s'est de la sorte séparé du travail concret dont il était originellement issu, et plus rien ne s'est alors opposé à une généralisation ultérieure, à une application encore plus large. L'imitation – déterminée en premier lieu par la magie – de certains événements réels de la vie, de façon justement à favoriser magiquement la réalisation du but souhaité en fait assurément partie. Le fait déjà que cette imitation ne soit plus directement liée à un but, ou mieux dit orientée vers un but fantasmagorique, détache le rythme du travail réel, lui donne une forme universelle sensible. On ne peut en parler ici que brièvement, puisque l'ensemble complexe de la mimésis ne sera traité que dans les chapitres suivants. C'est en l'occurrence la danse qui prendra la plus grande importance. Remarquons brièvement à ce sujet que non seulement parmi les peuples primitifs, mais aussi dans l'antiquité, la danse, bien qu'elle soit déjà devenue un art, n'avait encore en aucune façon perdu son lien originel avec le travail, avec l'exercice et le jeu, avec les us et coutumes de la vie quotidienne. En tous cas, à côté de toute une série de cas issus de la vie quotidienne, Bücher cite les exemples les plus variés tirés de l'antiquité, par exemple du *Banquet* de Xénophon.

Quelle que soit alors la façon dont a pu se dérouler ce processus par lequel le rythme est allé au-delà du travail concret, s'est relativement détaché de lui, s'est généralisé de manière sensible dans les expressions de vie les plus multiples, l'essentiel, philosophiquement, est que, d'un moment de la vie réelle, il soit devenu le reflet de ce moment. On ne soulignera jamais avec assez de force ce caractère de reflet de la sphère esthétique, y compris de ses éléments les plus abstraits. L'esthétique bourgeoise moderne, qui soupçonne dans toute théorie du reflet le matérialisme exécré, a toujours tendance à opposer les formes et éléments formels simples et abstraits – avant tout ceux susceptibles d'une expression mathématique ou géométriques –, dans une exclusion réciproque, à la reproduction artistique de la réalité. La reproduction simple va être le plus souvent interprétée comme pur naturalisme et doit en tant que telle être discréditée ou ravalée à quelque chose de secondaire ; les formes abstraites revêtent en revanche une lumière artificielle « venue d'en haut » comme révélations d'une puissance transcendante, ou le plus souvent comme objectivations de la fuite loin du monde d'une âme condamnée dans sa nature à une solitude éternelle. À l'encontre de telles conceptions, il faut souligner le simple fait que toute utilisation du rythme en dehors de sa manifestation concrète directe dans un travail déterminé est déjà le reflet de ce qu'il accomplit réellement dans la réalité même.

On voit ici que nos deux thèses, rythme comme reflet de la réalité objective et sa genèse à partir du travail sont étroitement corrélées. La déduction directe du rythme des particularités physiologiques de l'homme n'estompe pas seulement ses traits spécifiquement humains sociaux – comme cela s'est souvent produit, en son temps, chez les darwinistes, mais elle crée – tout particulièrement dans ces dernières décennies – une séparation mécaniste entre l'homme et son

environnement social. C'est sans doute par Caudwell que cela est exprimé sous la forme la plus extrême : « La poésie est rythmique. Le rythme assure l'élévation du niveau de conscience physiologique de sorte qu'il ferme la perception sensorielle de l'environnement. Dans le rythme de la danse, de la musique ou du chant, nous devenons *auto*-conscients au lieu de conscients. Le rythme du battement de cœur, de la respiration, de la périodicité physiologique, nie le rythme de l'environnement. En ce sens, le sommeil lui-aussi est rythmique. Le dormeur se retire dans la citadelle du corps et ferme les portes. »²⁰ Ainsi, sous l'influence de Freud, assurément, la poésie est tirée vers le rêve, et le rythme devient un gardien de la clôture solipsiste de l'ego, de même que chez Freud, le rêve est le gardien du sommeil ; et tout ceci est projeté comme phénomène « cosmique » dans l'époque primitive. Notons seulement en passant que Caudwell, qui par ailleurs met partout énergiquement en avant le caractère social de l'art, et voit même dans le rythme un équilibre entre la teneur émotionnelle de la poésie et les relations sociales dans lesquelles ceci se réalise dans le détail, entre sur cette question en contradiction avec ses propres vues, de sorte que chez lui, la poésie lyrique se place en opposition métaphysique à la poésie épique et dramatique. Ce qui est plus important, c'est que chez lui, de ce fait, toute relation au monde, à l'environnement de l'homme, disparaît de l'autoconscience, qu'elle n'est plus la perception fondée sur la pratique des reflets de la réalité sur les hommes, mais la fuite hors du monde, le fondement théorique d'une fermeture hermétique de l'homme au monde extérieur. Là-dedans s'exprime indubitablement l'attitude d'une grande partie de

²⁰ Christopher **Caudwell** (1907-1937), écrivain et théoricien marxiste anglais. *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.

l'intelligentsia bourgeoise dans la période impérialiste, mais il est radicalement antihistorique de le sur-interpréter comme un principe « éternel » dans l'évolution de l'humanité. La mystification née de la sorte s'accroît encore du fait que Caudwell veut étayer physiologiquement sa thèse. Nous avons indiqué que le rôle des facteurs physiologiques ne doit pas être sous-estimé. Le rythme qui naît dans le travail est cependant le produit d'une interaction entre les données physiologiques de l'homme et les exigences d'un rendement optimal du travail, où le rapport constant au physiologique s'exerce précisément dans le but de faciliter le travail. De même, comme nous l'avons également souligné, dans les phases plus tardives d'évolution, l'influence du rythme déterminé par la physiologie (la respiration en poésie, dans le chant etc.) est un facteur non négligeable de son développement et de son raffinement ultérieur. Mais il faut résolument contester le fait que ces facteurs pris en eux-mêmes et en particulier comme négations de tout rythme « extérieur » auraient éventuellement pu conduire à une poésie, à une musique. La maîtrise des phénomènes rythmique de la nature, par exemple du cycle des saisons, exige déjà un niveau de civilisation relativement élevé. Gordon Childe mentionne à juste titre les difficultés créées de ce point de vue par le calendrier lunaire originel.²¹ Dans une polémique en soi légitime contre la théorie de Wittgenstein de l'« inexprimable »,²² chez qui on construit un dilemme métaphysique entre exprimabilité (sémantique) et intuition mystique, Caudwell lui-même montre, quel rôle joue l'art dans l'expression de l'inexprimable. Mais comme il ne peut

²¹ Gordon Childe, *Man makes himself*, op. cit. p. 243.

²² Ludwig Wittgenstein, (1889-1951) philosophe et mathématicien autrichien, puis britannique, *Tractatus Logico-philosophicus*, Trad. Gilles Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1993, p. 112

en appeler ici qu'à une autoconscience solipsiste, son opposition – « Le musicien est un mathématicien introverti »²³ – est tout autant métaphysique et mystique que la théorie, critiquée à bon droit, de Wittgenstein.

Une telle formulation n'implique assurément pas seulement de prendre position contre la genèse mystique à partir de l'ego isolé, mais aussi, en même temps, contre ces conceptions qui veulent réduire le reflet à une simple photocopie de la réalité donnée dans son immédiateté. Nous nous heurtons là, en esthétique, aux limites générales de la pensée bourgeoise actuelle, qui ne reconnaît pas l'existence du matérialisme dialectique et dirige toujours sa polémique contre sa variété mécaniste et métaphysique la plus primitive. Le matérialisme dialectique doit en effet forger sa propre méthode dans la lutte, non seulement contre l'idéalisme philosophique, mais aussi contre ses précurseurs mécanistes. Lénine trace ainsi la démarcation par rapport au matérialisme métaphysique « dont le principal *malheur* est d'être incapable d'appliquer la dialectique à la *Bildertheorie*,²⁴ au processus et au développement de la connaissance. »²⁵

Il est assurément intéressant que, dès qu'il n'est pas question de la théorie philosophique du reflet, mais de l'interprétation de certains faits de la vie, il y a un nombre non négligeable de chercheurs qui appliquent pratiquement la théorie dialectique du reflet (en lui donnant une terminologie différente). Pensons aux développements anthropologiques de Gehlen dans lesquels il reconnaît pratiquement l'existence d'abstractions et d'accentuations dans le reflet de la réalité, les conçoit donc dialectiquement dans le cas concret, même si – prisonnier des

²³ Caudwell, *Illusion and reality* op. cit., p. 247.

²⁴ *Bildertheorie*: théorie du reflet.

²⁵ Lénine, *Sur la question de la dialectique*, in *Cahiers philosophiques*, Œuvres, t. 38, Moscou, Éditions du progrès, 1971, pp. 346-347.

préjugés bourgeois communs de la période impérialiste – il affuble de l'étiquette trompeuse de *symbole* le phénomène qu'il décrit de manière juste. C'est d'une manière analogue que s'accomplit l'application de la rythmique en dehors du travail concret. Dans le reflet de la totalité donnée de manière sensible, l'un des éléments importants, le rythme, justement, va être particulièrement mis en avant, et même en premier, tel qu'il est sous sa forme immédiate, et c'est justement par là qu'il se détache du contexte concret, originel, où il apparaît, qu'il s'incorpore au trésor d'expérience en tant que fragment de la réalité conçu de manière autonome, et s'y trouve conservé pour être réutilisé dans de nouveaux contextes. Ce processus est extrêmement fréquent dans la vie quotidienne ; il se produit le plus souvent sur la base d'analogies ou de raisonnements analogiques. Si ceux-ci peuvent germer sur le terreau de la réalité objective, c'est-à-dire s'ils sont des reflets de la réalité relativement fidèles, ils peuvent alors devenir un acquis durable de la vie quotidienne, ils peuvent même donner lieu à des généralisations scientifiques ; s'ils ne le sont pas, ils sont appelés à mourir, ou continuent à vivre comme préjugés, superstitions etc. (Pensons aux préjugés populaires contre les gens aux cheveux roux.) Des « produits semi-finis » esthétiques vivent et agissent aussi de cette manière, par exemple d'authentiques ou faux acquis de la connaissance pratique humaine. On ne soulignera la plupart du temps pas, ou pas assez, que le reflet de la réalité constitue la médiation indispensable à tout progrès ultérieur de cette extension de la pratique.

C'est pourquoi pour nous le vrai problème n'est pas ce phénomène quotidien de la pratique humaine, mais plutôt la question de savoir comment, dans ce cas, le reflet normal de la réalité se transforme en reflet esthétique. Le caractère dialectique, et pas mécaniquement photographique, du reflet,

ne va se montrer dans toute sa complexité que lors du traitement du reflet mimétique immédiat de la réalité, là où surgissent par exemple des problèmes comme la transformation de l'infinité extensive et intensive de la réalité en une reproduction limitée, mais qui est capable de rendre son infinité intensive. Les difficultés naissent alors précisément de la simplicité – relative – de la situation. Il s'agit pourtant seulement de refléter isolément un élément d'un ensemble complexe, afin qu'il soit utilisable dans une autre ensemble complexe, nouveau. C'est, comme nous l'avons souligné, un phénomène tout à fait normal dans la pratique quotidienne, qui ne peut plus susciter aucune réserve particulière, une fois que l'on a bien compris le reflet dialectique dans sa fonction médiatrice. Les difficultés qui se dressent devant nous ont une double racine : premièrement ; il s'agit d'un simple élément de l'unité esthétique, mais dont la spécificité consiste précisément en ce que, même isolée – d'une certaine manière – il peut être considéré comme esthétique. Une telle isolation – au sens esthétique – est pour la plupart des éléments peu ou tout au moins beaucoup plus difficilement réalisable. Si nous essayons par exemple de considérer un personnage séparément de l'œuvre littéraire, cela n'est la plupart du temps possible que dans une mesure extrêmement relative. Ce personnage est déterminé, jusque dans sa qualité la plus intime, dans son être le plus profond par son destin, par les situations qu'il vit, par les autres personnages avec lesquels il est en relation etc. Même l'analyse qui l'isole présuppose ces liaisons, même si c'est souvent inconscient, et la considération débouche toujours, que ce soit voulu ou non, dans celle de l'œuvre concrète dans son ensemble. Il y a naturellement une littérature infiniment vaste sur les personnages isolés de Hamlet ou de Faust, sur le don-quistisme ou le bovarysme. Mais elle ne reste

pertinente au plan esthétique que dans la mesure où elle n'arrache pas le personnage à son environnement donné. Si cela se produit, alors il s'agit du phénomène de l'irruption de la composition artistique dans la vie quotidienne, d'un phénomène qui n'a rien à voir avec ce que nous traitons en ce moment. Mais nous avons vu que ce n'est pas le cas pour le rythme. C'est naturellement relié au fait que, dans le cas que nous venons de mentionner, nous avons à faire à un complexe contenu-forme tandis qu'il s'agit ici – et cela nous conduit au deuxième aspect de notre question – d'un élément en soi purement formel, sans qu'aucun contenu concret ne vienne le remplir. La distinction qui se produit ici ne se rapporte pas seulement à l'ensemble complexe contenu-forme, mais aussi aux corrélations forme-contenu. Car même des catégories en soi formelles, comme la composition, le crescendo, etc. ne peuvent pas se séparer analytiquement, sans autre forme de procès, des totalités concrètes dans lesquelles elles figurent. Nous aurons à nous occuper en détail dans la deuxième partie de cet ouvrage de ce que ces catégories peuvent se formuler comme des concepts importants et féconds pour l'esthétique. Mais il ne s'agit pas ici du concept, mais de la chose elle-même, de son reflet direct, concret, sensible, et de son application dans les mêmes conditions.

Cette distinction entre la chose elle-même et son concept est de grande importance pour toute l'esthétique. Elle prend une signification particulière quand il s'agit, comme ici, d'un élément susceptible d'autonomisation qui acquiert dès lors un certain caractère abstrait par rapport à la totalité concrète. Dans la réalité concrète de l'œuvre d'art, le rythme reste soumis aux lois esthétiques générales, c'est-à-dire que lui-aussi est la forme d'un contenu déterminé (particulier). Mais en même temps, son caractère abstrait reste – malgré un dépassement concret constant – pourtant préservé. C'est

pourquoi il est tout à fait possible que ces deux aspects soient reflétés séparément ; certes sous réserve de leur unité contradictoire dans le contexte concret de l'œuvre. Cette unité de l'unité et de la duplication est un phénomène qui surgit déjà dans la vie quotidienne dès que l'accompagnement chanté (mis en relief) du rythme de travail prend une forme quelque peu concrète. Dans *L'épigramme*, Gottfried Keller décrit avec un humour raffiné un cas de ce genre. Un maître cordonnier confectionne du fil poissé, et s'accompagne dans son travail en chantant *Kleine Blumen, kleine Blätter* de Goethe.²⁶ « Il le chantait sur un air vieillot, plein de sentiment, avec toutes sortes d'enjolivures populaires, dont il devait naturellement adapter le rythme à son va-et-vient, si bien que son débit s'en trouvait gêné, retardé ou précipité, selon les gestes qu'il faisait. »²⁷

La situation peut s'éclaircir davantage encore si nous jetons un œil sur la prosodie, dans laquelle les éléments du rythme du langage vont être traités en tant que concepts. Son utilité comme science – y compris pour la théorie et la pratique esthétique – est naturellement incontestable. Car même si des problèmes de rythme surgissent concrètement dans la versification à un niveau plus élevé d'évolution, il y a dans la plupart des cas une opposition dialectique entre les exigences abstraites de la prosodie dans laquelle le rythme originel, né du travail, apparaît dans sa forme pure, et les nécessités du rythme du vers, désormais plus complexe, authentique, découlant du sens et de l'assonance des mots, auquel assurément les lois de la prosodie sont à la base comme fondement général. Klopstock a décrit d'une manière expressive au moins une partie de problèmes qui surgissent

²⁶ *Petites fleurs, petites feuilles*, In *Œuvres de Goethe* 1, Poésies diverses, Avec un ruban orné de dessins, trad. J. Porchat, Paris, Hachette, 1883, p. 29.

²⁷ Gottfried Keller, *L'épigramme*, Lausanne, L'âge d'homme, 1974, p. 288.

ici : « Si donc nous élaborons correctement notre hexamètre selon la prosodie de notre langue et selon ses autres règles ; si c'est avec le plus grand soin que nous recherchons des mots harmonieux ; si nous comprenons en outre le rapport qui dans les périodes échoit à un vers par rapport à un autre ; si enfin non seulement nous connaissons la multiplicité des nombreux genres de périodes différentes les unes des autres, mais aussi savons ordonner ces périodes changeantes selon les intentions ; alors seulement nous pouvons croire avoir atteint un haut degré d'harmonie poétique. Mais les idées de la poésie sont encore quelque chose de particulier ; et l'harmonie sonore est aussi quelque chose de particulier. Ils n'ont encore aucun rapport entre eux, sinon que l'âme est en même temps sollicitée par les sensations de l'ouïe, alors qu'elle est occupée par les idées du poète. Quand l'harmonie des vers plaît de la sorte à l'oreille, alors nous avons déjà atteint beaucoup, certes ; mais pas encore tout ce que nous pouvions atteindre. Il reste encore une certaine euphonie qui est liée aux idées, et qui aide à les exprimer. Mais il n'y a rien de plus difficile à définir que cette finesse suprême de l'harmonie. »²⁸

L'opposition paraît souvent être insurmontable, abstraitement, mais ma grande poésie consiste toujours à résoudre par une dialectique concrète, justement les contradictions les plus aiguës. Pour éclairer cette situation – et non pour donner une solution, ne serait-ce qu'allusivement, car cela n'est possible que dans une théorie du genre de la poésie lyrique – nous citerons quelques formulations particulièrement expressives de quelques grands poètes lyriques qui se sont préoccupés de cette question. Ainsi, Goethe a toujours refusé la pratique

²⁸ Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), poète allemand : *Von der Nachahmung der griechischen Silbenmaße im Deutschen* [De l'imitation de la prosodie des grecs dans la poésie allemande] *Sämtliche Werke* [Œuvres complètes], Leipzig, Friedrich Fleischer, vol. xv, 1830, p. 10.

poétique d'une métrique stricte et d'un dogmatisme de la prosodie et, repoussant les conseils de ces critiques, il a gardé, dans de nombreux passages d'*Hermann et Dorothee*,²⁹ ses hexamètres libres, souvent directement fautifs, pour préserver l'intégrité du rythme authentiquement poétique. C'est dans cet esprit qu'il écrit à Zelter, au sujet, ou plutôt contre les sonnets de Voss : « Au nom de la prosodie de l'oral, il a complètement fait disparaître la poésie. »³⁰ Et Edgar Poe, qui lui est par ailleurs fondamentalement très différent sur d'importantes questions de la poésie lyrique, dit de la scansion, c'est-à-dire de la lecture de la poésie sur un rythme prosodique qu'elle est très exactement la mort de la poésie, « ...que le vers est une chose et la scansion une toute autre chose. Le vers antique, lu à haute voix, est en général musical, et occasionnellement très musical. Scandé selon les règles de la prosodie, nous ne pouvons la plupart du temps, quoiqu'il en soit, rien en faire. »³¹ Remarquons au passage qu'il existe également dans d'autres arts des contradictions analogues entre le rythme et la métrique (ici la prosodie). Wölfflin en mentionne par exemple dans l'architecture baroque.³²

Il serait tout à fait faux de penser qu'on puisse conclure de ces antinomies que le rythme prosodique des poèmes serait quelque chose de purement arbitraire, de pure convention académique. Avant tout – pour en rester à la métrique antique – Bücher a démontré que ses formes principales ne sont en rien des « inventions » arbitraire de poètes, en rien des règles figées de leur pratique, mais qu'elles sont, justement à

²⁹ *Hermann und Dorothea*, récit épique en vers comprenant neuf chants, 1797.

³⁰ Goethe, *Lettre à Zelter 22 juin 1808*, in *Sämtliche Werke*, t. 12, Herisau, Verlag vom Litteratur-Comptoir, 1838, p. 401.

³¹ Edgar Allan Poe (1809-1849), *The Rationale of Verse*, in *The Complete Works* ed. J. A. Harrison, Vol. XIV: *Essays and Miscellanies* (1902), p. 253.

³² Heinrich Wölfflin, (1864-1945) historien de l'art, écrivain et professeur suisse. *Renaissance und Barock*, Munich, F. Bruckmann, 1926. p. 64, 123.

partir de la rythmique du travail, devenues peu à peu des éléments de la poésie. Il part en l'occurrence du rythme du battement de pied ou de la percussion que la voix humaine n'avait qu'à suivre et à accompagner dans le chant originel. Il dit donc : « Le iambe et le trochée sont des mesures issues du battement de pied ; un coup faible et un coup fort. Le spondée a une métrique de percussion, facile à reconnaître partout, là où deux personnes frappent alternativement : le dactyle et l'anapeste présentent des métriques de martèlement que l'on peut observer dans chaque forge de village, là où le forgeron fait précéder ou suivre chaque coup sur le fer porté au rouge de deux coups plus brefs sur l'enclume. Le forgeron appelle cela "faire chanter le marteau". »³³ Et ainsi de suite. Bücher souligne ensuite, pour prévenir une interprétation par trop littérale, mécaniste, de ses conclusions de « l'art du vers, une fois là, suit ses propres voies, dès lors que le poème s'est séparé de la musique et du mouvement corporel, qu'il est devenu suffisamment autonome pour mener sa propre existence. »³⁴ Cette prudence se fonde encore aussi sur le fait que la poésie antique, on le sait, se construit certes à partir de ces éléments des rythmes de travail, mais ne conserve plus, en aucun cas, le rythme d'un travail déterminé, mais nous donne plutôt la combinatoire de ces éléments conditionnée par toute une série de points de vue fondamentalement différents : alors que les chants de travail eux-mêmes – comme Bücher le

³³ Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, op. cit., p. 311.

En poésie, l'iambe [ἰαμβος] est un pied composé d'une syllabe brève suivie d'une longue. Le trochée [τροχαῖος] est un pied élémentaire composé d'une syllabe longue (ou accentuée) suivie d'une brève (ou non accentuée). Le spondée [σπονδαῖος πούς] est un pied de deux syllabes longues correspondant à un rythme lent. Le dactyle [δάκτυλος] est un pied, c'est-à-dire un élément métrique (un module rythmique). L'anapeste [ἀνάπαιστος] est un pied composé de deux syllabes brèves suivies d'une syllabe longue.

³⁴ Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, op. cit., p. 312.

prouve également, en se référant aux quelques vers d'un chant de meunier conservés par Plutarque – montrent de tout autres rythmes, qui suivent le mouvement de la meule.³⁵ On peut constater des rythmes analogues dans des chants de travail d'époques et de contrées du monde les plus diverses.

Le détachement à l'égard du rythme de travail originel est donc un processus de très grande ampleur. Son cheminement exact, nous ne le connaissons pas et nous ne le connaissons probablement jamais de manière précise, selon ses étapes. Mais que le monde des idées et des sentiments de la période magique y ait joué un grand rôle comme élément initiateur, qu'à une étape ultérieure, le déclin de la communauté communiste primitive, la naissance des classes sociales, la confrontation des oppresseurs et des opprimés, des exploiters et des exploités ait fourni la matière à la différenciation dans le contenu, les idées et les sentiments, voilà qui nous paraît indubitable. Mais quelles qu'aient pu être cependant les étapes singulières de cette évolution, le fait reste que le rythme, non seulement d'un côté devient toujours plus diversifié, plus varié, mais il s'enrichit également sans cesse dans son contenu, que de l'autre côté il préserve dans le processus sa nature originellement simple, formelle – relativement aux contenus en idées et en sentiments. Ce formalisme – relativement – simple et pur a en même temps une résonance sentimentale forte et directe. Aristote l'avait déjà bien vu.³⁶ Il voit dans les rythmes et les mélodies des images des différentes passions humaines, de la colère et de la

³⁵ Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, op. cit., p. 61. Plutarque, *Banquet des sept sages*, 14. Voir aussi Jacob Burckhardt (1818-1897, historien suisse de l'art et de la culture) *Histoire de la Civilisation grecque*, trad. Frédéric Mugler, Éditions de L'Aire, 2002, t. II p. 211.

³⁶ Aristote, *Politique*, Livre V (8), chap. 6, Trad. J Barthélémy St Hilaire, Paris, Ladrance, 1874, p. 282

douceur, du courage et de la tempérance, de même que celles de leurs oppositions. C'est pourquoi à ses yeux, les qualités éthiques et les sentiments sont très proches.

Nous avons déjà parlé de la joie et de l'autoconscience éveillées par suite de l'allègement des contraintes physiques par le rythme originel dans le travail et, les faits les plus simples de la vie en donnent une confirmation éclatante, par exemple la joie qui va souvent jusqu'à l'enthousiasme pour les rythmes de marche, lorsqu'on avance, tout particulièrement quand il s'agit de masses. Comme il y a certainement eu une période des débuts dans laquelle toutes les victoires de l'homme sur la nature, tous les accroissements de ses capacités liées à cela, étaient expliquées par l'effet de forces magiques, il n'y a pas de raison de rejeter cette idéologie de la transition en ce qui concerne le rythme de travail. D'autant moins que ses conséquences spontanées, presque purement ou principalement physiques – et dont les causes véritables ne pouvaient alors naturellement pas être percées à jour – avaient manifestement une orientation, une tonalité, une coloration immanentes, qui marchaient parallèlement aux tendances d'interprétation magiques et semblaient les favoriser : à savoir le règne d'une force de la nature, ou le succès croissant dans une activité humaine par une autre activité qui l'imité, mais n'a pourtant aucun rapport causal avec elle. Cette situation est chez les hommes primitifs donnée quant à la relation du travail ou du rythme, et offre une prise naturelle, pourrait-on dire, à une interprétation magique. Le fait que la rythmique, comme nous l'avons mentionné, joue un rôle important dans toute une série de cérémonies magiques indique encore plus clairement ce rapport.

Naturellement, une évolution se produit ensuite, qui efface de plus en plus ce lien. Cela ne contredit en rien le fait, et cela le

rend même encore plus vraisemblable, que le rythme – comme nous le verrons – son développement, sa différenciation, ont pris la plus grande importance dans les danses magiques du début etc. En tout cas, il y a, même pour les hommes les plus évolués, l'état de fait que le rythme exerce une sorte de « charme », c'est-à-dire que d'un côté, il provoque un accroissement de notre autoconscience, de notre capacité à dominer l'environnement et notre ego même, sans que nous soyons par ailleurs au clair sur l'origine de cette puissance ni sur les moyens de son efficience. Platon considère même encore le rythme et l'harmonie comme des « dons des dieux » dont les hommes sont redevables aux muses et aux musagètes Apollon et Dionysos, leurs premiers compagnons de fête.³⁷ Et déjà hors de toute mythologie, Goethe exprime ce fondement émotif du rythme : « Le rythme a quelque chose d'enchanteur. Il nous fait croire que le sublime nous appartient. »³⁸

Que de nos jours, ces états de fait soient parfois retournés vers du mysticisme n'est pas étonnant. Caudwell, dont nous avons déjà discuté les vues, voit dans les arts sur lesquels le rythme exerce une fonction prépondérante visible, dans la poésie lyrique et la musique, des régressions vers la période magique. « C'est pourquoi la poésie est plus instinctive, barbare, et primitive que le roman. »³⁹ Cette formulation n'est en aucune façon citée parce qu'elle serait particulièrement pertinente. Elle est même totalement fautive, car les tendances à la barbarie et au primitif qui domine indubitablement une grande partie de l'art et de la théorie de l'art bourgeois dans la période impérialiste, ne trouve sûrement pas son apogée dans la poésie lyrique, en opposition aux formes épiques ou à l'art

³⁷ Platon, *Les Lois*, livre II, chap. 1

³⁸ Goethe, *Maximes et réflexions*, Trad. S. Sklower, Œ O, 2011, p. 41.

³⁹ Caudwell, *Illusion and reality* op. cit., p. 205.

plastique, mais c'est plutôt un phénomène idéologique général. Il faut en l'occurrence encore remarquer que ce que dans la culture contemporaine, nous ressentons – souvent à juste titre – comme barbare, n'a rien à voir avec un retour à des temps depuis longtemps révolus, mais que c'est un phénomène spécifique, absolument propre. Ainsi, pour citer un exemple brutal, tout le système d'Hitler, qui fut assurément barbare. Aussi faux que puisse être le point de vue de Caudwell, il est pourtant très significatif de la force de telles idées à notre époque, particulièrement parce que le but essentiel de Caudwell est de produire une analyse marxiste des phénomènes esthétiques. Le danger de ces tendances se manifeste avant tout dans l'interprétation des problèmes généraux de l'art et de sa situation actuelle, en interprétant comme « magique », « primitif », un mode émotionnel né de la situation sociale des intellectuels dans la période impérialiste, et en en faisant le fondement de l'essence et de la genèse de l'art. Mais pas moindre est le danger de déformer et d'obscurcir les problèmes de la genèse par ces « introjections » de sentiments extrêmement modernes déguisés en primitifs. Justement parce que nous assignons – historiquement – à la période magique une importance considérable dans la genèse de la sphère esthétique, nous devons toujours et encore nous préserver de telles théories. Lors du traitement de l'ornementation, nous reviendrons en détail sur le représentant résolu de cette tendance, sur Wilhelm Worringer.⁴⁰

Nos considérations précédentes ont montré que ces recours au « primitif » non seulement sont antihistoriques, mais qu'ils ne contribuent en rien d'essentiel à la solution des problèmes esthétiques. Si nous nous reportons alors à l'aphorisme

⁴⁰ Wilhelm Robert Worringer (1881-1965) historien et critique d'art allemand. Il défend le mouvement de l'expressionnisme, auquel il donne son nom.

profond de Goethe sur le rythme, nous pouvons alors, dans ses efforts communs avec Schiller, voir clairement comment des questions esthétiques de ce genre peuvent vraiment trouver une concrétisation. Dans son travail sur *Wallenstein*, Schiller s'est heurté au problème de la prose et du vers, et par son importante force d'abstraction, tout particulièrement dans la sphère esthétique, il a généralisé ses propres difficultés de production jusqu'au niveau de la répercussion du rythme sur le contenu poétique. C'est dans cet esprit qu'il écrit à Goethe : « Je ne me suis jamais mieux convaincu que par le travail dont je suis occupé dans ce moment, que dans la poésie il existe un rapport extrêmement intime entre la matière et la forme, même la forme extérieure. Depuis que je mets en vers les scènes que j'ai ébauchées en prose, je me trouve soumis à une juridiction toute différente : il y a une foule de motifs qui faisaient un très-bon effet dans ma rédaction en prose, et dont je ne puis plus faire usage ; ils convenaient au sens commun et ordinaire, dont la prose semble être le véritable organe. Les vers veulent être mis en rapport avec l'imagination : il fallut donc, dans plusieurs de mes motifs, devenir plus poétique. Tout ce qui est appelé à s'élever au-dessus du commun, on devrait au moins le concevoir d'abord en vers ; il n'y a pas de meilleur moyen de faire connaître ce qui est plat, que de l'exprimer en vers. »⁴¹

Nous avons donc affaire là – sous une forme concrète – à la même fonction du rythme, celle qui sublime et accentue tout, que dans l'aphorisme de Goethe. Sauf que Goethe se contente de résumer, de manière expressive, l'effet, le reflet subjectif,

⁴¹ Lettre de Schiller à Goethe du 24 novembre 1797, citée par *La Nouvelle Revue Germanique*, tome premier, Paris, F. G. Levrault, 1829, p. 319. Cette lettre figure également dans la *Correspondance entre Schiller et Goethe*, éd. Lucien Herr, tome 2, Paris, Plon, 1923, p. 288, dans une traduction sans doute plus élégante, mais moins littérale.

tandis que la remarque de Schiller se focalise sur l'interaction entre forme et fond ; elle part de la fonction formelle du rythme comme de quelque chose de donné, et examine donc, au plan des principes, de quelle manière tout contenu doit être modifié (accentué) afin de faire advenir sa juste unité organique avec la forme rythmique, avec ses exigences. Nous ne pouvons pas citer ici, *in extenso*, toutes ses idées très intéressantes ; elles montrent combien ces relations réciproques sont riches, complexes, et consistantes dans chaque cas concret. Ses conclusions ultimes doivent néanmoins être citées, car elles contiennent un résumé profond et juste de la relation entre le rythme et le contenu global de l'œuvre littéraire, bien que Schiller n'y ait concrètement en tête que le drame. C'est important pour nous pour comprendre aussi précisément que possible le « lieu » esthétique du rythme. Au-delà, toutes ces idées soulèvent d'importantes questions que nous ne pourrions aborder que dans le prochain chapitre : le rôle que les éléments et moments abstraits de la forme esthétique jouent dans la constitution des formes artistiques concrètes les plus authentiques, qui garantissent esthétiquement le reflet de la réalité objective. Mettre au clair leur essence, à ce stade abstrait, ne peut être, comme nous le verrons, qu'un travail préliminaire, qu'un déblaiement du terrain afin de pouvoir ultérieurement poser cette question de façon correcte. En conformité avec toute la nature de notre travail, il ne s'agit en l'occurrence pas encore de la solution concrète des problèmes esthétiques eux-mêmes. Leur mise au clair indispensable ne sert à cette étape qu'à une chose : élucider d'une manière philosophique la genèse de l'art, sa séparation de la vie quotidienne et de ses autres objectivations.

Schiller conclut les réflexions à ce sujet dont il fait part à Goethe de la manière suivante : « En outre, lorsqu'il s'agit

d'une œuvre dramatique, le rythme rend encore un service de la plus haute importance : comme il s'applique à tous les personnages et à toutes les situations et qu'il les traduit selon une norme unique, comme il leur imprime, en dépit de tout ce qui les différencie intérieurement, l'identité d'une seule et même forme, il oblige du même coup le poète aussi bien que le lecteur à exiger que tous les éléments de l'œuvre, si caractéristiques, si divers, si individualisés soient-ils, portent en commun la marque d'une certaine universalité, d'une pure et simple humanité. Tout doit se grouper, s'unifier et s'harmoniser sous le concept générique de la poésie, et le rythme est aussi bien l'emblème extérieur que l'instrument effectif de cette loi, puisqu'il soumet tout à sa propre loi. C'est ainsi qu'il crée l'atmosphère qui convient à la création poétique, tout ce qui est matériel et grossier tombe et s'évanouit, et, seul, ce qui a une dignité spirituelle flotte à l'aide dans cet élément subtil. »⁴² Schiller mentionne avant tout dans ces considérations trois effets importants du rythme dans des créations artistiques complexes, consistantes et pleines de contenu. Premièrement sa fonction d'unification, d'homogénéisation de contenus hétérogènes, deuxièmement son importance dans la sélection de ce qui est important, dans l'exclusion des détails secondaires ; troisièmement sa capacité à créer une atmosphère unitaire, esthétique pour la totalité d'une œuvre concrète. La simple énumération de ces aspects suffit pour voir combien le rythme comme élément concret d'une totalité artistique concrète s'est éloigné de ses simples origines abstraites, combien de fonctions il est désormais appelé à remplir et qui, à l'époque de sa genèse, n'y étaient naturellement pas le moins du monde contenues en germe.

⁴² Lettre de Schiller à Goethe du 24 novembre 1797, in *Correspondance entre Schiller et Goethe*, op. cit., p. 289.

Malgré cela, sa continuité par rapport aux débuts n'est en aucune façon fortuite ou arbitraire, et elle ne peut pas non plus être comprise simplement à partir de sa nature formelle. Si nous pensons à ce sujet aux formulations de Schiller analysées à l'instant, il est alors clair que ces tâches qu'il assigne à l'action ordonnatrice du rythme ne peuvent être accomplies par celui-ci que s'il est de manière homogène en relations définies avec les autres éléments du genre d'art concerné qu'il ordonnance. Il n'y a aucun doute sous-jacent que ceux-ci, dans le cas donné (ainsi qu'en général) sont des reflets de la réalité objective. Mais Schiller veut précisément obtenir grâce au rythme utilisé consciemment que dans les images de reflet suscitées, il y ait un mouvement plus fort pour souligner l'essentiel, que leur autonomie originelle les unes par rapport aux autres s'estompe en tant que morceaux de reflet isolés, hétérogènes, et parviennent à l'homogénéité d'un flux dramatique unitaire. Il est clair que seul le reflet de la réalité est en mesure de remplir une telle fonction de mise en ordre des éléments de reflet en une image unifiée de la réalité dans l'œuvre d'art.

La transformation du rythme, de moment de réaction réel comme moment du procès de travail, en un reflet a été déjà, comme nous l'avons vu, la condition préalable indispensable à son application à différents domaines de la vie quotidienne ; il a pris tout d'abord là, en idées, comme nous l'avons déjà souligné, un halo magique. Mais dans celui-ci étaient déjà objectivement contenus les germes de sa fonction esthétique, et c'est même précisément là que se manifeste déjà, de plus en plus nettement, son caractère spécifique de catégorie esthétique. Premièrement, son caractère formel. Le rythme est certes désormais un reflet de la réalité, mais cependant pas dans ses contenus concrets, mais plutôt, à l'inverse, ce sont ces formes essentielles déterminées qui structurent et

ordonnant objectivement ces contenus, les rendent utilisables, utiles, pour les hommes. Même dans cette extension et généralisation, la magie joue un certain rôle. Elle éloigne toujours plus fortement les rythmes reflétés de leur origine réelle, elle les applique à de nouvelles formes de mouvement, de chants etc., elle crée ainsi de nouvelles variations et combinaisons entre elles, sans pour autant abandonner ou affaiblir sa fonction ordonnatrice. Bien au contraire : c'est justement le lien magique, son caractère cérémoniel qui accentue plus fortement encore, dans le rythme, le principe d'un ordre approuvé par l'homme, éveillant et élevant son autoconscience, mais cette fois-ci non pas pour des raisons matérielles, mais pour des raisons émotionnelles, sources de sentiments, évocatrices. Il faut encore en l'occurrence souligner que cette apparition toujours plus énergique du rythme en tant que forme est une forme d'objectifs définis dans leur contenu (dans leur contenu magique) ; plus ceux-ci sont déterminés concrètement en tant que tels, et plus le caractère formel du rythme apparaît puissamment. Que ce lien à la magie conduise très souvent à une rigidification dans des règles cérémonielles strictement prescrites, c'est incontestable. Mais cela ne change rien à son importance comme médiation, comme transition, sauf que celle-ci n'est pas rectiligne, mais obligatoirement conflictuelle. Il apparaît un mouvement analogue, du contenu artistique particulier à l'affirmation claire du contenu formel – avec toutes les contradictions que nous avons analysées plus haut – lorsque l'évolution sociale élabore la forme particulière de la sphère esthétique. Il s'agit alors d'un processus de longue durée, avec quelques points nodaux, voire même des sauts qualitatifs, jusqu'à ce que, à partir de la réalité du rythme dans le procès de travail, se constitue un élément important, formel abstrait, du reflet artistique de la réalité.

Lorsque quelque chose dans la réalité se fixe par le reflet d'innombrables fois, répétées, dans ses éléments durables, et se trouve appliqué, toujours et à nouveau, à de nouveaux faits et ensembles complexes, il se produit quelque chose d'analogue à ce que Lénine a dit de manière géniale sur les formes logiques comme reflets de la réalité.⁴³ Ce caractère de reflet d'une forme, d'un principe applicable de manière multiple, est cependant ici d'un genre qualitativement différent du phénomène – logique – décrit par Lénine. Le concept de rythme de la prosodie constitue pour cela une analogie plus authentique ; mais nous avons pu voir que celui-ci, pour la pratique esthétique, ne se présente pas dans son essence pure, mais qu'il s'agit du rythme concret particulier, imprégné de contenu. Mais nos considérations précédentes ont aussi montré que le « concept » prosodique de rythme n'est pas simplement une abstraction extra-esthétique. Le rythme ultime d'une œuvre est le résultat d'une unité contradictoire conflictuelle des deux éléments.

Cette différence conduit au deuxième aspect. Le concept de rythme de la prosodie (ou de la théorie musicale, etc.) a dans son essence conceptuelle quelque chose de la nature d'autres concepts, et dans cette mesure, il s'apparente aussi à une science, et comporte donc des tendances qui ont également un effet désanthropomorphisant. Le rythme particulier concret lui-même – en tant que catégorie esthétique – est en revanche purement anthropomorphisant. Il naît de la relation réciproque des hommes au travail avec la nature, par l'intermédiaire de leurs relations sociales entre eux, et dans la mesure où dans l'évolution de l'art, on découvre des relations rythmiques qui existent indépendamment de l'homme et de sa conscience, ils

⁴³ Lénine, *Résumé de la Science de la Logique de Hegel*, in *Cahiers philosophiques*, op.cit., p. 173 : « Les lois de la logique sont le reflet de l'objectif dans la conscience subjective de l'homme ».

se trouvent, – comme objets ou moyens d’expression de l’art – anthropomorphisés en conséquence, rapportés à l’homme, au genre humain. (Le jour et la nuit, les saisons, etc.) Et quand au cours de l’évolution, l’homme prend conscience en soi-même de ses rythmes de caractère physiologique et en tire esthétiquement profit (la respiration, le pouls, etc.) ils servent alors au raffinement, à la différenciation, au perfectionnement de rythmes déjà existants, sans modifier de manière décisive leur caractère fondamental ; principalement parce qu’ils étaient depuis longtemps déjà – de manière inconsciente – associés à la formation de la rythmique.

C’est pourquoi chaque rythme qui intervient dans l’esthétique présente un caractère émotionnel, évocateur. Celui-ci est déjà présent, en germe, dans la réalité, dans le processus de travail, mais seulement comme sous-produit spontané. Ce n’est que quand ce rythme – comme reflet d’une forme, d’un processus de mise en forme au sens indiqué ci-dessus – est appliqué consciemment que cette évocation devient un but et que ce qui à l’origine était purement causal se transforme en acte téléologique. Naturellement, le travail lui-même est lui-aussi téléologique, mais en lui cependant, le produit réel du travail est l’objectif d’un procès réel de travail dans lequel le rythme n’est qu’un moyen auxiliaire ; dans le reflet en revanche, (même si le travail lui-même est imité par exemple dans la danse) l’évocation devient le *télos*, le but. Cette transition commence déjà à s’opérer dans la magie. Mais de sorte que ce qui, dans notre analyse, apparaissait comme objectif n’est plus fixé que comme tremplin, comme objectif intermédiaire servant des buts plus élevés. La sphère esthétique est donc, en soi, déjà présente ; pour parvenir à son être-pour-soi authentique, elle doit arracher l’enserrement transcendant, elle doit se fixer l’évocation de l’autoconscience humaine comme seul véritable but, comme but « ultime » – dans ce contexte.

La genèse de la sphère esthétique est donc, là-aussi, une sécularisation, un retour sur terre, un positionnement de l'homme au cœur de l'attention. Le principe anthropomorphisant n'est pas ici un rétrécissement de l'horizon, pas un manque, pas une projection fautive dans un monde d'objets fictifs magiques, mais la découverte d'un monde nouveau, celui de l'homme pour les hommes.

Dans ces dernières remarques, nous avons dû à nouveau anticiper. Et ce dans un double sens. D'un côté, il fallait, tout au moins abstraitement, signaler l'essence universelle de l'esthétique, sans pouvoir provisoirement mentionner un tant soit peu tout le processus de la genèse de l'art, à partir de la profondeur et de la richesse de la vie quotidienne, et son reflux dans celle-ci ; le concept de sphère esthétique a donc dû être défini de manière trop étroite, et en même temps trop générale. D'un autre côté, il a fallu aussi le prendre en un sens trop large. Nous avons en effet parlé à l'instant de l'art en général, et pas spécialement de l'essence générale du rythme comme élément partiel, abstrait, formel de la sphère esthétique. Après tout ce qui a été dit jusqu'ici, nous pouvons le résumer brièvement comme suit : le rythme est – justement en tant qu'élément partiel formel abstrait – objectivement *hors du monde*, même s'il est dans ses possibilités de concerner le monde, d'ordonner le monde ; vu d'un point de vue subjectif, il est sans sujet, même si dans son intentionnalité évocative, il s'adresse toujours au sujet. Ce n'est qu'ainsi que nous avons esquissé un tant soit peu l'essence de ces éléments abstraits de l'esthétique. Les caractères *hors du monde* et *sans sujet* sont les signes qui caractérisent le contenu d'une œuvre de type formel. (Il est question ici d'une absence du monde au sens esthétique général, comme caractéristique d'éléments de forme abstraits. Il y a naturellement des cas dans l'évolution de l'art où les

formes artistiques qui dans leur nature doivent figurer un « monde » – poésie épique, drame, peinture – sortent du monde par suite de certaines tendances abstraites de leur époque. Il fallait mentionner ici brièvement cette possibilité afin d'éviter une confusion entre l'absence du monde du rythme et cette autre là.)

C'est pourquoi ces éléments de la sphère esthétique sont ceux qui se prêtent le plus directement à une approche scientifique, désanthropomorphisante. C'est pourquoi aussi elles peuvent le plus facilement se rigidifier dans du formalisme. Cela peut se produire dès la période magique de la genèse, avant l'autonomisation de l'esthétique, lorsqu'un formalisme cérémoniel réprime l'évocation spontanée, le change en routine, empêche son développement. Pourtant, même l'histoire ultérieure de l'art montre combien il est facile que la généralisation – pas forcément issue de la pratique artistique immédiate – et la systématisation du point de départ rythmique peut se changer en une rigidité académique, en une virtuosité purement formelle, antiartistique au sens le plus profond. Les raisons de phénomènes de ce genre sont tout à fait propres à éclairer l'essence du rythme comme forme esthétique spécifique, abstraite. Cela a déjà été dit à maintes reprises, et cela va jouer un rôle déterminant dans les exposés plus concrets ultérieurs, que la caractéristique la plus décisive de la spécificité de la forme esthétique consiste précisément en ce qu'elle est toujours la forme d'un contenu défini. Même les éléments abstraits de cette forme ne peuvent – en dernière instance – constituer la moindre exception à ce principe. Dès qu'il leur manque cette liaison au contenu artistique – toujours unique et concret – la rigidification indiquée ci-dessus se manifeste inmanquablement. Remarquons ici au passage que s'y exprime en même temps la continuité du développement du rythme à partir du travail, de la pratique des hommes. Là

aussi, il naît d'une interaction concrète entre les capacités concrètes des hommes et les particularités concrètes de certains processus naturels. Dès que le travail, comme nous l'avons vu, avec le règne du machinisme, n'est plus concrètement déterminé à partir de l'homme, le rythme cesse d'exister et d'agir dans ce sens, bien que – d'un point de vue purement objectif, considéré conceptuellement – la machine peut également avoir un rythme de ses mouvements. (Que celui-ci puisse également, dans certaines circonstances, être figuré artistiquement, on ne peut le contester. Mais il est alors, à partir d'une forme déterminant l'objet, transformé en un objet de la figuration artistique, sur la base d'un développement anthropomorphisant du rythme.)

Insister sur l'aspect esthétique général du rythme ne suffit cependant pas à le définir complètement. Nous avons dû souligner énergiquement l'aspect esthétique de ses caractères *hors du monde* et *sans sujet*. Mais cela ne supprime en aucune façon ses déterminations esthétiques, cela les définit au contraire plus précisément. *Hors du monde* signifie tout au plus, avec ces restrictions, que le rythme comme reflet d'un élément formel du monde, ne peut pas appréhender ce monde en soi, dans son contenu. Il est dans un certain sens vide de contenu, c'est-à-dire qu'il peut – vu abstraitement – se rapporter formellement à n'importe quel contenu. Premièrement, cette possibilité de relation à un contenu est pourtant, en même temps, un impératif ; sans cette relation, le rythme n'est esthétiquement pas là. Deuxièmement, la définition abstraite de la relation possible à n'importe quel contenu doit être concrétisée en ce qu'on ne peut certes jamais déduire de l'analyse d'un rythme pour soi à quels contenus il est applicable ; mais que dans chaque cas concret, le contenu a une affinité claire et univoque à un rythme déterminé. *Hors du monde* signifie donc *vide de contenu* dans le sens exposé

ici, associé à une intentionnalité vers un rythme défini tout à fait concrètement, intentionnalité déterminée, inévitable, même si elle n'est pas a priori définissable, passive, issue du contenu.

Il en va de manière très analogue avec le caractère *sans sujet* du rythme. Là aussi, ce genre de reflet d'une forme est en soi indépendant du sujet créateur et récepteur. Mais là aussi, cette indépendance n'est pas de type gnoséologique, comme dans la science, mais implique également une certaine intentionnalité sur la subjectivité : sur l'évocation de sentiments, de sensations concrètes définies etc., tant en vérité pour le sujet créateur que pour le récepteur. L'intention n'est cependant pas directe, mais fait l'objet de médiations par les contenus auxquels donner forme, de telle sorte pourtant que la forme ne s'amalgame pas totalement, en ce sens, au contenu qu'elle façonne, comme dans les formes mimétiques proprement dites, mais que, malgré la nécessité d'une unité concrète et organique, malgré la contrainte vécue d'une forme issue du contenu, elle conserve en tant qu'élément une certaine autonomie – efficiente en évocation. L'unité de la forme et du contenu, fondamentale pour l'esthétique, apparaît par conséquent dans une modalité modifiée, limitée. C'est là une caractéristique essentielle de toutes les formes abstraites, comme reflets de certains éléments formels, isolables, de la réalité. Nous ne pourrions traiter en détail l'importance extrêmement grande pour l'esthétique de cette nature des formes abstraites que dans l'analyse de l'ornementation, où de telles formes abstraites n'apparaissent plus comme de simples éléments d'un ensemble complexe – non-abstrait – mais sont au contraire en mesure de s'organiser en formes artistiques autonomes.

2. Symétrie et proportion.

Du point de vue philosophique, les problèmes de la symétrie et de la proportion posent bien moins de difficultés que ceux du rythme. Surtout parce que si elles sont certes aussi des reflets formels abstraits d'éléments définis, essentiels et récurrents de la réalité objective, elles ne peuvent cependant jamais apparaître dans la pratique humaine et en particulier dans la pratique artistique avec cette autonomie – relative – que nous avons dû constater pour le rythme. Elles restent toujours de simples éléments d'un ensemble complexe dont les principes structurels décisifs ne sont pas de nature abstraite. Il leur manque ainsi toute la dialectique complexe de l'élément actif –relativement autonome–, elles ne doivent être examinées que comme éléments. En un certain sens et en même temps à un niveau plus élevé, ces problèmes reviennent toujours quand la symétrie et la proportion apparaissent comme des éléments d'une forme totale abstraite portée au niveau d'une œuvre dans l'art ornemental. Mais ils ne sont alors que des éléments partiels de cette contradiction dialectique qui caractérise l'essence de l'ornementation en esthétique.

La différence de ces catégories abstraites par rapport au rythme traité antérieurement se voit également dans le fait que celles-là sont présentes de manière largement plus évidente dans la nature existante indépendamment de l'homme que ce dernier. Il serait cependant très tentant d'y voir exclusivement un reflet de ces rapports présents dans la nature, produits par les lois de la nature tels qu'ils se présentent aussi dans le reflet scientifique de la réalité. Le danger qui découle d'une telle version par trop directe de la théorie du reflet en ce qui concerne des objets de ce genre paraît tout d'abord ne toucher que le problème de la genèse : des sentiments esthétiques qui

ne peuvent naître qu'à un haut degré de civilisation vont être de cette manière projetés sur les origines. Nous ne pourrions traiter en détail les dangers concrets qui en découlent que dans l'analyse de l'ornementation.

On nous permettra ici une remarque méthodologique – anticipée elle-aussi – qui nous est sans doute aussi autorisée parce qu'elle était, au moins implicitement, contenue dans nos considérations précédentes, à savoir que le poids théorique de la genèse dans le reflet artistique de la réalité est qualitativement différent de celui dans le reflet scientifique. La différence est liée à l'historicité structurelle déjà mentionnée de ces œuvres que crée le reflet artistique : si l'œuvre d'art est historique dans sa nature objective, c'est-à-dire si sa genèse concrète est une partie constitutive objective, dont on ne peut faire abstraction, de son essence comme œuvre d'art, alors on ne peut pas séparer genèse et spécificité esthétique avec la même précision qu'en science, où la vérité intrinsèque d'une thèse, d'une théorie, etc. n'a matériellement rien à voir avec les circonstances de son élaboration. Nous pouvons à l'occasion utilement évoquer l'aspect historique comme explication de son approximation imparfaite du reflet exact de la réalité objective. Mais cela n'affecte cependant pas la question cruciale de la vérité historique. La différence entre les deux types de reflets va cependant bien au-delà d'une simple différence de proportionnalité dans le rapport entre théorie et histoire ; elle a en revanche une grande importance pour l'ensemble des problèmes des deux types de reflet de la réalité. Les questions qui sont décisives ici, nous ne pourrions les traiter qu'ultérieurement, lorsque nous viendrons à parler du rapport de l'en-soi au pour-nous dans les deux types de reflet. Nous pouvons nous contenter de mentionner à nouveau de caractère anthropomorphisant du reflet esthétique. Nous avons déjà vu, et plus nous progresserons dans l'analyse

concrète de sa nature, et plus nous le verrons clairement, que le principe anthropomorphisant en esthétique – et en elle seulement – ne signifie pas une subjectivation, pas même au sens socialement nécessaire, comme dans la religion, mais une objectivité d'un genre particulier, qui certes est indissociablement liée à l'espèce humaine, comme objet et sujet de l'esthétique.

Cette anthropomorphisation est un phénomène fondamental pour la symétrie dans la mesure où elle entre en ligne de compte pour l'esthétique. Hegel déjà a constaté que, vu objectivement, il n'y a en soi aucune différence entre les coordonnées spatiales que nous désignons par les termes hauteur, longueur, largeur. « La *hauteur* », poursuit-il « a sa détermination plus précise avec la direction vers le centre de la Terre, mais cette détermination plus concrète ne touche en rien à la nature de l'espace lui-même. »⁴⁴ En soi, il s'agit là d'une configuration géocentrique générale qui ne concerne pas spécialement les hommes. Elle n'acquiert sa particularité qu'avec la démarche verticale de l'homme où, comme le démontrent Darwin et Engels, apparaît un élément décisif de séparation d'avec l'état animal.⁴⁵ Combien toutes les relations à la réalité, à la nature vont être par-là transformées, c'est ce qu'on peut déjà voir dans le fait que partout où la symétrie apparaît dans la production humaine, on peut observer une prévalence de l'axe vertical sur l'axe horizontal. Boas dit ainsi : « Les éléments symétriques sont placés, dans une grande majorité de cas, de part et d'autre d'un axe vertical, ou, bien plus rarement, d'un axe horizontal. »⁴⁶

⁴⁴ Hegel, *Encyclopédie de sciences philosophiques en abrégé*, § 255, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1990, p. 245.

⁴⁵ F. Engels, *Dialectique de la nature*, Paris, Éditions Sociales, 1961, p. 172.

⁴⁶ Franz Boas, op. cit., p. 118.

On exprime, là, déjà, une autre notion importante, celle de droite et de gauche. Weyl souligne dans son livre intéressant sur la symétrie que d'un point de vue scientifique, il ne peut naturellement y avoir pas la moindre différence entre la droite et la gauche. En revanche, dans la société humaine, il apparaît une différence très aiguë, et même une opposition entre elles, elles deviennent des symboles du bien et du mal.⁴⁷ Mais elles ne sont pas seulement affectées d'une valeur symbolique ; le symbolisme que nous avons évoqué jusqu'à présent ne pourrait être en soi et pour soi qu'une allégorie associée à la droite et à la gauche (et c'est même ce qui se passe dans de nombreux cas). En tant que telles, elles pourraient même être inversées. Pensons à l'exemple – certes moderne – de la droite et de la gauche en politique, où, depuis le jacobinisme dans la révolution française, la gauche est dans une très large mesure associée aux valeurs de justice et de progrès. Assurément, droite et gauche sont devenus là des concepts généraux, qui ont largement perdu leur sens et dans lesquels seuls se sont maintenus des souvenirs extrêmement estompés de l'expérience vécue originelle, directement sensible, de la droite et de la gauche.

Mais qu'avec la droite et la gauche, il ne s'agisse pas seulement de simples associations d'idées à caractère allégorique, c'est ce que montrent les essais extrêmement intéressants de Wölfflin sur cette question. Wölfflin soulève la question de la droite et de la gauche pour la composition en peinture, et là aussi seulement à partir d'un certain degré d'évolution. Dans la peinture, le mouvement du regard de celui qui regarde, c'est-à-dire l'impact esthétique de la composition, prend une importance décisive, même là où le tableau est construit d'une manière essentiellement

⁴⁷ Hermann Weyl (1885-1955), mathématicien et physicien théoricien allemand. *Symmetry*, Princeton University Press, 1952, p. 16 ss et 22.

symétrique. Wölfflin illustre cette idée par la Madone Sixtine⁴⁸ et la Madone de Darmstadt d'Holbein.⁴⁹ Cette importance s'accroît encore si la composition n'est pas symétrique. Wölfflin décrit l'expérience essentielle qui se dégage de la composition de la manière suivante : « De ces observations, il s'ensuit qu'il y a lieu de parler très généralement d'obliques ascendantes et descendantes. Ce qui correspond à la diagonale de gauche à droite est éprouvé comme une ascension, le contraire est éprouvé comme une chute. Dans le premier cas (si rien d'autre ne contredit ce mouvement) nous disons : l'escalier monte ; dans le second : l'escalier descend. La même ligne d'une montagne suivra un mouvement ascendant si le sommet se situe sur la droite, et elle descendra si le sommet se situe sur la gauche. (C'est pourquoi on trouve si souvent une pente de la montagne de gauche à droite dans les paysages du soir. »⁵⁰ Peu nous importe ici que Wölfflin ait réussi à exprimer une loi générale de la composition en peinture ; lui-même s'exprime très prudemment à ce sujet en soulignant expressément : « si rien d'autre ne contredit ce mouvement » ; il n'oublie pas non plus d'ajouter que sa remarque est limitée à certains genres d'art : « Pour l'architecture, le problème des côtés droite et gauche dans le sens que nous avons exposé ne joue aucun rôle ; pour l'art figuratif, il ne joue un rôle qu'à partir d'un certain stade de l'évolution, et même alors de façon inégale. »⁵¹ Mais l'analyse d'œuvres d'art, par ailleurs très diverses – je

⁴⁸ Madone Sixtine, peinture de Raphaël réalisée vers 1514, conservée à la Gemäldegalerie de Dresde. Vassili Grossman lui a consacré un essai in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont Bouquins, 2006, pp. 791-799.

⁴⁹ Madone de Darmstadt, tableau du peintre allemand Hans Holbein le Jeune réalisé vers 1527.

⁵⁰ Heinrich Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, trad. Rainer Rochlitz, Paris, Flammarion, 2008, p. 117-118.

⁵¹ Ibidem p. 125.

renverrai seulement à un paysage de Rembrandt, à la relation des cartons de Raphaël au tapis réalisé – montre qu’il s’agit tout au moins d’un phénomène partiel à ne pas négliger de la composition du tableau, à savoir « que le côté droit du tableau a une autre valeur tonale que le côté gauche »⁵²

Pour ce que nous voulons faire, tout ce que nous avons dit est largement suffisant. Il fallait en effet simplement indiquer que la symétrie objective de la nature, dès lors qu’elle est impliquée par la pratique de l’homme dans le reflet (celui-ci n’est pas obligatoirement artistique), est soumise à des tendances qui la diversifient fortement. Leur effet ne va en aucun cas jusqu’à abolir la symétrie en général. Celle-ci subsiste, mais son reflet esthétique prend cependant – et à vrai dire, plus l’art est évolué, et plus c’est fort – le caractère d’une approximation modifiante. Dans cette définition, les deux termes ont la même importance. L’approximation en effet n’est pas ici, comme dans la science, la tentative de s’approcher toujours au plus près de l’objet, mais elle reste, avec une intention artistique, à un certain niveau ; à un niveau qui permet à la symétrie en tant que telle d’être vue et vécue par celui qui regarde, mais qui insère des modifications, des inflexions d’une importance telle que la symétrie ne se manifeste jamais dans son essence véritable et exprimée de manière conséquente, mais devient un simple composant – certes important – de la totalité concrète du tableau.

Il y a naturellement, et surtout dans l’ornementation, des exemples d’une symétrie mise en œuvre de manière conséquente, comme par exemple dans ce qu’on appelle le style héraldique, où des animaux, des plantes, voire des hommes sont figurés de manière purement décorative, en parfaite correspondance, sans que le problème étudié ici de la

⁵² Ibidem p. 119-120.

droite et de la gauche soit le moins du monde effleuré. Il est clair qu'il ne pouvait en découler qu'une tendance figurative aussi abstraite que possible, ne permettant que des variations, des possibilités d'évolution très restreintes. C'est pourquoi elle joue dans les débuts, et surtout dans l'art oriental, un rôle non négligeable. Plus tard, le style héraldique est devenu un signe de rigidité, de déclin. Un témoin non suspect d'éventuelles sous-estimations de tendances de ce type dit à ce sujet : « La symétrie absolue, principe du style *héraldique*, a joué un grand rôle dans l'antiquité tardive, ce qui est à peut-être à voir avec une capacité créatrice décroissante dans la vie artistique de l'époque, car l'art hellénistique observait encore en décoration la symétrie relative, mais s'efforçait au possible d'éviter l'ennui d'une symétrie absolue. »⁵³

Mais de tout cela, contrairement au rythme, on ne peut guère tirer de conclusions sur le problème de la genèse, même avec une certitude qui ne soit que relative. Que la priorité du côté droit puisse être liée au travail, avec le rôle qu'y tient la main droite, semble à première vue assez plausible. Pour cela plaide le point de vue de Paul Sarasin,⁵⁴ selon lequel les petites pierres en forme de coin, et les bifaces de l'âge de pierre étaient encore pour une part taillées pour l'usage de la main droite, pour une part pour celui de la gauche, et qu'on ne peut pas prouver une prépondérance de la main droite à l'âge de pierre. Celle-ci ne serait apparue qu'à l'âge de bronze. Cependant, pour autant que je sache, moi qui ne suis pas spécialiste, la question est aujourd'hui encore si âprement discutée, qu'il serait très hasardeux d'en tirer des conclusions. D'autant plus qu'à ce qu'il paraît, l'hypothèse de Wölfflin, très plausible pour l'art européen, est fortement mise en doute

⁵³ Aloïs Riegl (1858-1905) *Questions de style*, Paris, F. Hazan, 2002, p. 42

⁵⁴ Paul Benedict Sarasin (1856-1929) naturaliste et ethnologue suisse.

en ce qui concerne l'art oriental.⁵⁵ Nous ne pouvons donc pas du tout exprimer à ce sujet quelque chose d'un tant soit peu vraisemblable, s'il s'agit d'une tendance purement physiologique, ou d'une tendance sociale ayant modifié par le travail la tendance physiologique.

Mais quoi qu'il en soit, cela a mis en lumière la contradiction fondamentale entre les catégories géométriques abstraites comme la symétrie et les lois structurelles de la vie organique. Weyl souligne à juste titre dans son livre la tendance à l'asymétrie propre aux organismes vivants.⁵⁶ Il s'agit là d'une authentique contradiction. Car de la même façon que dans le monde inorganique, les lois de la matière produisent des formes symétriques, comme surtout les cristaux, à propos desquels Ernst Fischer – dans une juste polémique contre des conceptions idéalistes, montre que là-aussi, c'est le contenu (la structure et les lois dynamiques des atomes) qui détermine la forme⁵⁷ et pas à l'inverse la forme qui détermine le contenu, et qu'il faut traiter les questions de la morphologie au niveau organique selon les lois objectives de la matière. Ici se fait donc jour une authentique contradiction, à savoir que l'organisme est en même temps et de manière indissociable symétrique et asymétrique. Il ne nous incombe naturellement pas de traiter ici cette question en détail. Certaines de ses conséquences ont déjà été abordées à l'occasion de la question droite-gauche. Je me contente donc de renvoyer à un exemple qui est de la plus haute importance pour l'art ultérieur : à la nature à la fois symétrique et asymétrique du visage humain.

⁵⁵ *Ciba Zeitschrift*, Bâle, VI^e année, n° 62.

⁵⁶ Weyl, op. cit., p. 30.

⁵⁷ Ernst Fischer (1899-1972), écrivain et militant communiste autrichien : *Kunst und Menschheit* [Art et humanité] Essays. Globus Verlag, Vienne 1949, p. 171. On peut lire en français *La nécessité de l'art*, Paris, Éditions Sociales, 1965.

Le fait est bien connu de tous. Celui qui s'est donné la peine de comparer la vraie physionomie d'un homme avec ces images que l'on obtient en juxtaposant chaque image d'une moitié du visage à cette même image inversée n'aura pas de peine à voir que d'un côté, ces montages prennent, à l'inverse du véritable visage vivant, une rigidité physionomique indépassable, et que de l'autre, les deux combinaisons, en ce qui concerne l'expression, sont totalement différentes, tant entre elles qu'en comparaison à l'original. Sans tenter le moins du monde une quelconque analyse des questions qui sont possibles et qui surgissent ici, cet état de fait, même s'il est abordé de manière abstraite, suffit déjà à voir que chaque visage humain (et de ce fait aussi son reflet artistique), en gros comme dans tous les détails, comporte en soi comme facteur dynamique l'unité dialectique de la contradiction de la symétrie et de l'asymétrie, que la solution artistique ne consiste pas à dépasser cette contradiction, mais à la mener à son terme de la façon la plus multilatérale et la plus complète possible, en englobant tous les détails, en la mettant à la base de toute l'œuvre ; en l'occurrence naturellement, le reflet artistique souligne les deux aspects de la contradiction plus fortement que la réalité même. La symétrie ne sera et ne pourra pas être simplement supprimée ici, elle apparaît partout comme un aspect, comme un élément de la contradiction fondamentale ; elle n'est supprimée qu'au sens de la vision superficielle du caractère purement symétrique du visage humain. Cela veut dire que naît ici une contradiction authentique au sens de Marx, à savoir que les contradictions ne vont pas être supprimées, mais bien que leur conjonction « crée la forme au sein de laquelle elles peuvent se mouvoir. »⁵⁸

⁵⁸ Karl Marx, *Le Capital*, Livre I, chap. III, 2, Paris, PUF, 2009, p. 118.

Des contradictions d'un genre analogue régissent le problème de la proportionnalité. Les transitions d'un problème à un autre sont souvent, en pratique, totalement imperceptibles. C'est compréhensible ; car dès que la dialectique décrite à l'instant de la symétrie se fait jour, dès qu'elle cesse d'être un canon absolu – et cela a lieu très tôt, pas seulement dans la reproduction directe des objets du monde extérieur, mais aussi dans l'ornementation même – des règles complémentaires autres doivent être trouvées, qui permettent d'ordonner le monde des phénomènes, d'y distinguer le vrai du faux. Il en va de même avec la proportionnalité. Mais il faut de plus remarquer que d'un côté, son problème découle justement du fait qu'ordonner le reflet de la réalité va au-delà de la pure et en soi très simple symétrie, et cherche des principes rationnellement intelligibles qui rendent compréhensibles les lois objectives, telles qu'elles se manifestent, de phénomènes et groupes de phénomènes, à première vue incommensurables, qui se produisent. D'un autre côté, il est clair – nous allons en parler tout de suite – que les questions de proportionnalité surgissent, avec une nécessité immédiate, de la production la plus primitive. Ce n'est donc sûrement pas un hasard si depuis l'antiquité jusqu'à la renaissance, le problème des justes proportions soit très important pour l'ensemble de l'art et de la théorie artistique. Cela vaut avant tout pour la théorie et la pratique de la figuration de la vie organique, de l'homme dans la peinture et la sculpture (sur l'architecture, on en parlera bientôt séparément). On cherche par tous les moyens théoriques possibles, par la mesure, la géométrie, les références à Euclide, etc. à découvrir ces proportions dont l'application artistique pourrait garantir la beauté de l'objet ainsi figuré. Là non plus, comme dans les cas traités jusqu'à présent, il ne peut nous incomber de traiter ces problèmes en détail. Il nous suffit de mentionner ce que l'on appelle le

nombre d'or⁵⁹ et de remarquer seulement au passage que les études de proportionnalité d'artistes importants comme Léonard de Vinci ou Dürer ont cherché à maîtriser un ensemble de problèmes beaucoup plus important.

Indubitablement, la proportion est un reflet de la réalité objective. Si notre existence ne se déroulait pas dans un monde plein d'êtres vivants et de choses proportionnés conformément à leurs conditions d'existence objectives, si la pratique de travail la plus simple ne montrait pas qu'aucun objet utilisable ne peut être fabriqué qui, dans le rapport le plus étroit avec son utilité, ne soit pas justement proportionné au but de sa production, alors l'idée même de proportion ne serait certainement jamais née. Nous ne pourrions sans doute jamais savoir, avec une totale certitude, quel rôle a joué la médiation du travail dans la découverte de la proportionnalité dans le monde non créé par l'homme. Le rapport est ici – tout comme pour la symétrie – moins intelligible que dans le cas du rythme. À cela s'ajoute que tant la symétrie que la proportionnalité sont des éléments si importants de la morphologie des êtres vivants, et parmi eux aussi de l'homme, qu'il est tentant d'admettre que leur effet sur l'intérêt cognitif et créatif ait été direct, et sans besoin de médiation. De telles explications sont très nombreuses. Leur source dans la théorie bourgeoise moderne de l'art est la crainte de reconnaître le rôle essentiel du travail dans le reflet de la réalité. Worringer formule cette conception d'une manière particulièrement radicale. En l'occurrence, il n'est pas méthodologiquement essentiel que dans le passage cité, sa polémique s'oriente contre la reproduction des formes géométriques de la matière inorganique cristalline. Il dit: « Nous pouvons bien plutôt supposer que la création de l'abstraction géométrique était

⁵⁹ Nombre d'or, ou section dorée, ou divine proportion

une pure autocréation à partir des conditions de l'organisme humain... [Elle] nous apparaît, comme il a été dit, comme une création purement instinctive. »⁶⁰

Nos réserves partent de présupposés totalement opposés. Nous avons déjà souligné que nous tenons la proportionnalité pour un reflet de rapports réels dans la réalité objective. Notre questionnement porte uniquement sur la chose suivante : par quels cheminements les hommes ont-ils pris conscience de ce reflet ? Ont-ils pu partir directement de l'observation immédiate de tels faits dans le monde extérieur, ou un détour par la pratique, par le travail leur a-t-il été utile pour rendre perceptibles ces relations objectives matérielles ? Mais poser la question de la sorte renvoie tout de suite à des rapports esthétiques : cela met en lumière la nature anthropomorphisante du reflet esthétique de la réalité. Il semble alors peu vraisemblable que l'homme à peine devenu homme, qui n'a pas encore constitué sa culture en ce qui concerne les outils et les ustensiles, ait pu observer ou comprendre chez lui-même ou chez d'autres êtres vivants des déterminations aussi complexes et inintelligibles sans un niveau de généralisation relativement élevé, comme la symétrie ou la proportion. En revanche, la production, même des outils et des ustensiles les plus primitifs, contraint à une attention pratique à la symétrie et aux proportions. L'expérience a dû montrer que même pour le biface, l'utilité présuppose que l'on s'en tienne, au moins approximativement, à certaines proportions entre la longueur, la largeur, et la grosseur. Et à plus forte raison pour des produits plus complexes – qu'il s'agisse de la flèche où une symétrie est requise, qu'il s'agisse de la poterie, où le respect de proportions précises est indispensable pour l'utilité – il faut qu'il apparaisse peu à peu

⁶⁰ Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, 2003, p. 68

dans le travail un degré relativement élevé de « doigté », de sensibilité tout au moins instinctive, pour la symétrie et la proportionnalité. Cela ne signifie cependant aucunement que ces artisans aient eu une conscience claire des concepts généraux qui étaient objectivement sous-jacents à ce qu'ils faisaient. Rappelons-nous simplement comment le nombre s'est imposé tard dans la pensée des hommes. Ceux-ci étaient déjà tout à fait capables de maîtriser « pratiquement » des quantités relativement grandes, par exemple de savoir précisément dans un troupeau considérable qu'il manquait une bête. Mais cela se produisait par le discernement qualitatif de la bête singulière comme individualité, et pas par son comptage et par une comparaison des nombres. Ce dernier point, on peut le prouver, est le résultat d'une évolution bien plus tardive. C'est pourquoi nous croyons que beaucoup a déjà été obtenu et fixé dans l'expérience concrète du travail, bien avant que ne se produise cette généralisation qui a permis d'appliquer par exemple la notion de proportion à des domaines plus larges en dehors du travail. Ce n'est qu'après que ces expériences furent devenues des habitudes stables, ce n'est qu'après que la croissance et le développement de la production eurent posé des problèmes de proportionnalité toujours plus complexes que des problématiques généralisées se rapportant à la proportionnalité en général ont pu être soulevées ; surtout lorsque la pratique sociale eut déjà entraîné l'utilisation d'une arithmétique et d'une géométrie, même sur une base empirique la plus primitive. Il n'en résulte sûrement pas que l'application artistique pratique de proportions justes ait obligatoirement dû longtemps attendre que la théorie ait abstraitement posé la question de la proportionnalité. Bien au contraire. Nous avons déjà indiqué à maintes reprises que la pratique artistique à l'habitude de précéder, et de loin, les réflexions esthétiques. Là aussi, il est hautement

vraisemblable qu'une longue expérimentation réussie des proportions dans les différentes branches de la production ait attiré l'attention sur la proportionnalité présente aussi dans la vie organique, et ait rendu possibles des questionnements raisonnables à ce sujet. Ceux-ci ont – même s'ils se présentent comme fondement théorique de la pratique artistique, comme dans l'antiquité avec le traité perdu de Polyclète ⁶¹ – un caractère principalement scientifique. Il n'y a là rien d'extraordinaire. Premièrement, il arrive très souvent que la pratique artistique, dans son processus d'émancipation à l'égard de la magie et de la religion, recherche un appui dans la science ; ceci est encore socialement favorisé par le fait que le prestige social des érudits est d'habitude, en ces temps-là, plus élevé que celui des artistes, et c'est pourquoi, eux-aussi, cherchant pour ces raisons un fondement scientifique à leur activité, se présentaient comme des scientifiques ; on trouve encore à la renaissance et après de tels états d'esprit. Deuxièmement – et il y a là la raison théorique la plus profonde de ce rapport – dans l'œuvre d'art objective apparaît assurément le reflet esthétique dans sa forme proprement dite et pure, et il suscite chez le récepteur de l'œuvre les émotions qui lui correspondent. L'œuvre s'affirme donc autonome et d'égale valeur face au reflet scientifique. La maîtrise de la réalité objective dans le processus de création ne peut cependant jamais totalement se dispenser des résultats du reflet scientifique du monde. Selon les époques, les genres artistiques, mais aussi selon les personnalités des artistes, cette part dans le processus de création du reflet scientifique va être très différent, tant objectivement que subjectivement ; dans certains arts, par exemple en architecture, il est

⁶¹ Polyclète [Πολύκλειτος], sculpteur grec du v^{ème} siècle av. J.-C. Il a rédigé un traité sur son art, le Canon [Κανών] dont deux courts passages seulement ont été préservés.

impensable de l'éliminer du processus de création dont il fait partie intégrante. Il peut s'agir en l'occurrence aussi bien d'aide dans la conquête du monde, d'approfondissement de sa connaissance, et donc de problèmes internes, comme de questions de forme (comme aussi dans le cas de la proportion). Une part importante de la pratique créatrice consiste précisément à assurer autant qu'il est possible le juste reflet de la réalité objective, à l'approfondir même, mais en même temps à sublimer la teneur globale ainsi obtenue dans les formes des reflets esthétiques, à faire à partir de modes – transitoirement – adaptés et appliqués de reflet désanthropomorphisants, des modes esthétiquement anthropomorphisants, ou à retransformer les premiers en seconds si – comme c'est la plupart du temps le cas chez des artistes authentiques – l'origine et le point de départ du processus de création était de type anthropomorphisant.

La proportionnalité devient donc l'objet de problèmes esthétiques authentiques à des niveaux relativement élevés d'évolution ; on va en rechercher les lois afin de trouver une base solide à l'essence esthétique du monde organique. La proportionnalité des produits directs du travail (outil, etc.) ne connaît pas de problèmes de ce genre : elle découle de l'expérience du travail, de la capacité qui s'y développe de plus en plus à bien comprendre les proportions nécessaires à l'utilité et à les mettre en œuvre dans un matériau donné. Certes, là aussi, surgit un problème important de l'esthétique et de sa genèse. À savoir la question de savoir comment un travail comme celui-là, à l'origine focalisé uniquement sur la pratique quotidienne, se transforme en esthétique. La transition ne se produit certainement pas consciemment. L'imbrication interne de l'art et de l'artisanat, dans toutes les formations sociales précapitalistes, est si forte que de nombreuses branches, y compris de l'activité indubitablement

artistique, objectivement, continuent encore longtemps, dans la conscience des créateurs et des récepteurs immédiats, à être vécues comme travail pratique, artisanal. Si nous voulons alors aborder philosophiquement ici la question de la genèse de la sphère esthétique, nous nous heurtons au problème de la relation, de la différence (ou de l'opposition) de l'agréable (de l'utile) et du beau.

C'est tout particulièrement Kant qui a posé cette question, certes dans un sens beaucoup plus large qu'ici, cependant pas d'un point de vue génétique, mais comme intemporel et fondamental pour l'esthétique. Sa réponse extrêmement idéaliste subjective, et de ce fait d'un formalisme rigide, a provoqué de multiples protestations ; ainsi chez Herder, presque aussitôt après la parution de la *Critique de la faculté de juger*. La définition de Kant soulève des questions extrêmement importantes, mais dont la fécondité va être sévèrement affectée par la rigidité métaphysique de l'opposition entre l'agréable et le beau. Il a le sentiment juste que la ligne qui les sépare doit être recherchée dans les relations à la réalité qui sont à la base des deux. Il est sûrement exact qu'en l'occurrence, dans l'agréable, l'existence concrète (l'utilité concrète) d'un objet déterminé joue le rôle essentiel, tandis que le passage à l'esthétique implique un détachement – relatif – de ce lien pratique à la vie quotidienne, à sa pratique. Mais l'idéalisme subjectif de Kant, qui ne reconnaît pas, qui ne peut pas encore reconnaître un reflet d'une réalité existant indépendamment de la conscience, en arrive obligatoirement là à des oppositions rigides. Ce qui est pour lui essentiel dans l'esthétique, c'est de savoir « si la simple représentation de l'objet est accompagnée en moi de

satisfaction, si indifférent que je puisse être à l'existence de l'objet de la représentation. »⁶²

La rigidité métaphysique se manifeste crûment dans la totale indifférence à l'égard de l'existence de l'objet. Dans la réalité où la représentation mentionnée par Kant est justement le reflet de cet objet, la différence clairement présente entre la chose elle-même et son reflet ne signifie aucunement une opposition rigide de ce genre. La vie quotidienne, comme nous avons pu le voir dans d'autres contextes, apporte parfois déjà une certaine distanciation par rapport à l'« existence » de l'objet, mais d'autre part et surtout, la concentration de la conscience sur la reproduction de l'objet fixée dans le reflet n'implique en aucune façon une totale indifférence pour son existence. Le fait déjà que toutes les déterminations perçues en lui doivent concorder avec l'original, et ne peuvent être vérifiées comme justes que par rapport à lui, exclut une indifférence au sens de Kant. Naturellement – et c'est là que se situe l'exactitude importante, même si elle n'est que relative, de la remarque de Kant – un comportement esthétique à l'égard de l'objet ne naît que lorsque l'intérêt se focalise sur l'image du reflet en tant que tel. Mais ainsi, le lien qui relie l'objet existant à sa reproduction n'est cependant jamais totalement rompu. Nous ne pouvons étudier à fond cette liaison que dans des cas complexes de reflet, où ces liaisons elles-aussi sont en conséquence beaucoup plus complexes ; remarquons seulement par anticipation, que même dans le fantastique le plus extrême de la figuration, donc avec l'éloignement le plus grand de l'art de la réalité factuellement donnée, ce rapport à l'existence de ce qui est reproduit reste cependant toujours conservé. L'expérience vécue de toute « réalité artistique » implique nécessairement

⁶² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2000, Première section, Livre I, § 2, p. 183.

un moment de référence à la réalité même. Aussi grand que puisse être l'écart entre les deux « réalités », cette dualité ne disparaît jamais complètement ; dans la démarche du récepteur est toujours contenue une approbation de la justesse du reflet – justesse comprise au sens le plus large, est non pas comme un fac-similé. ⁶³

Cela se manifeste tout à fait clairement dans l'impact de l'œuvre d'art. Naturellement, celui-ci est – directement – complètement dédié au reflet de ce qui est figuré, de sorte qu'une apparence prend corps, celle selon laquelle, dans les faits, l'indifférence kantienne à l'égard de l'existence de l'original pourrait exister. Et cette immédiateté – comme nous le verrons dans la deuxième partie lors du traitement du comportement réceptif – est un élément qui fait partie intégrante de la réception de l'œuvre d'art. Si celle-ci n'apparaît pas, alors on ne peut absolument pas parler d'impression esthétique. Mais même l'attitude de simple réceptivité (sans parler de celle du critique, du philosophe de l'art etc.) n'en reste pas là. Même le simple récepteur en tant qu'homme total ⁶⁴ fait en sorte de s'approprier l'œuvre d'art ; ses expériences vécues, ses expériences de vie etc. devant l'effet qu'exerce sur lui une œuvre d'art donnée sont pour cela une condition préalable indispensable et l'impression véritablement profonde, authentiquement esthétique, de l'œuvre va désormais devenir le bien définitif de ce même homme total. Il va non seulement influencer sa sensibilité esthétique future, mais agir de manière plus ou moins décisive

⁶³ Il résulte de tout cela une correction matérialiste dialectique de la théorie de Kant du « désintérêt » ; une discussion critique de celle-ci ne peut cependant avoir lieu qu'à un stade plus évolué de nos réflexions. G. L.

⁶⁴ Chez Lukács l'« homme total » (« *der ganze Mensch* ») est l'homme de la vie quotidienne par opposition à l'« homme dans sa plénitude » (« *der Mensch ganz* ») qui s'exprime dans l'œuvre d'art.

sur sa pensée ultérieure, son action etc. Et donc, comme c'est précisément le reflet d'un monde existant qui constitue la teneur de l'œuvre, et puisque le *comment* artistique de la composition ne peut se dissocier de la prise de position à l'égard du contenu reproduit que par une abstraction qui lui fait violence, l'impression assimilée par le récepteur modifie également sa position à l'égard de la réalité même. Que cette répercussion fasse l'objet de médiations larges et complexes, qu'elle s'oriente vers une approbation ou un rejet etc. ne change rien au fait que cela efface le « désintérêt » kantien, sans que l'on abandonne le domaine de l'esthétique.

Nous devons au moins formuler cette critique de l'opposition kantienne entre l'agréable et le beau, bien que le problème qui nous préoccupe soit beaucoup plus étroit et primitif. La découverte des justes proportions dans le processus de travail, et avec lui la création d'objets bien proportionnés et en conséquence utiles n'est pas encore en soi et pour soi un phénomène esthétique. Notre question porte donc sur ceci : comment ces objets peuvent-ils en tant que tels devenir des objets de l'esthétique ? On voit la fécondité de l'approche relativement juste de ce phénomène par Kant en ce que se produit dans les faits un détachement à l'égard de l'utilité pratique réelle du produit du travail existant. Pourtant et premièrement, le vecteur de l'émotion esthétique reste ici l'objet réel lui-même ; mieux dit, il s'agit naturellement partout de la reproduction née dans le reflet, mais il y a pourtant une grande différence selon que cette conscience qui a affaire au reflet de la réalité se rapporte à la réalité en général, (certes avec à chaque fois une concrétisation historique), comme par exemple dans *Amour sacré et Amour profane* du Titien,⁶⁵ ou dans *Anna Karénine*, de Tolstoï, ou

⁶⁵ Tableau peint en 1514 représentant une femme noblement vêtue et une Vénus dénudée assises au bord un bassin. (Rome, galerie Borghèse).

que par exemple une cruche déterminée qui est devant nous, dont l'image reste indissolublement liée à l'objet concret existant, évoque en nous des émotions esthétiques. Bien que dans les deux cas, le vécu esthétique dépende directement de l'image du reflet, le reflet figuré représente, dans le cas évoqués ci-dessus l'objet direct (l'œuvre d'art) tandis que dans le cas évoqué en dernier, l'objet de la figuration reste lié à un objet réel.⁶⁶

Deuxièmement et de ce fait, justement, la généralisation esthétique se place à un niveau beaucoup plus bas, il est beaucoup plus abstrait que dans les types de figuration du monde mentionnés à l'instant. Ce que nous avons dit plus haut au sujet du caractère *hors du monde* des œuvres reposant sur les formes abstraites de reflet de reflet est également valable ici : une généralisation esthétique sensible a certes lieu, mais elle se tourne vers un secteur limité, sur un aspect étroit du monde de l'homme, et pas – tout au moins dans sa tendance fondamentale – sur la totalité intensive de ses déterminations, comme dans l'art en général. Et comme, avec la relation étroite de la subjectivité et de l'objectivité en esthétique, ce caractère *hors du monde* entraîne un rabougrissement de la subjectivité, une – relative – absence de subjectivité résulte d'elle-même de cet état de fait. Si l'on considère alors les deux aspects dans leur nécessaire ensemble, tant la liaison indissociable de l'image reflétée à un objet réel que les caractères *hors du monde* et *sans sujet* de l'expérience vécue possible, alors le problème de la séparation de la sphère esthétique d'avec la réalité quotidienne peut être décrit philosophiquement avec une certaine précision.

⁶⁶ Il s'agit là d'un genre particulier de reflet esthétique dont le traitement théorique détaillé ne sera possible que dans un chapitre ultérieur. G. L.

Nous avons déjà attiré l'attention sur le rôle pratique déterminant des justes proportions pour la fabrication et la fonctionnalité des objets de la vie quotidienne. Indubitablement, un principe essentiel de construction de ces objets s'exprime dans la juste détermination de ces proportions, et c'est aussi pourquoi leur étude devient une tâche centrale de la généralisation des expériences de travail, de réflexion à leur sujet (en utilisant selon les circonstances les résultats de la science à ses débuts), le perfectionnement des techniques de production, etc. Le passage à l'esthétique ne peut se produire que si ces résultats de la construction pratique constituent un système clos purement visuel, et deviennent, en tant que tels, l'objet de la perception directe. Mais celle-ci n'est pas encore obligatoirement esthétique ; elle peut encore tout simplement constituer un simple contrôle visuel de la réussite technique. Elle ne devient esthétique que lorsque cette perception devient évocatrice, c'est-à-dire lorsque le système des proportions visuellement réalisé est à même de susciter de tels effets. Cela a naturellement une longue préhistoire : la joie du travail réussi, dans un objet maniable et utile etc. déclenche déjà, nécessairement, des sentiments de joie, qui implique indubitablement en germe aussi une accentuation de l'autoconscience dans le sens que nous avons indiqué. Le fait que les transitions soient là extrêmement fluides, que ces mêmes objets peuvent déclencher chez le même homme une échelle de ressenti allant du plaisir de l'utilité jusqu'à l'évocation esthétique montre non seulement, – à l'encontre de Kant – que l'agréable et l'esthétique ne se situent pas dans une opposition rigide métaphysique, mais est aussi une marque essentielle du caractère esthétique de toute cette sphère. ⁶⁷

⁶⁷ Nous ne pourrions nous occuper en détail de tout cet ensemble complexe de questions que dans un chapitre ultérieur. L'abstraction, nécessaire ici, qui

En ce qui concerne donc le caractère évocateur d'un système visuel de proportionnalité – matérialisé dans un objet concret – sa spécificité repose sur le fait que la construction étroitement corrélée à la fonctionnalité se trouve illuminée d'un coup, de manière sensible et directe. Dès la fin du XVIII^{ème} siècle Hemsterhuis a vu l'essence de la joie esthétique dans le fait que chez l'homme, « l'âme veut... tout naturellement avoir un grand nombre d'idées dans le plus petit espace possible »⁶⁸ Que Hemsterhuis – de manière idéaliste – tienne ce désir des hommes pour irréalisable parce que les caractéristiques de leurs sens, leurs organes et leurs moyens ne peuvent percevoir les objets que dans leur succession dans le temps, et dans leurs parties, l'une après l'autre, ne change rien de décisif à la justesse de sa remarque. D'autant moins que dans d'autres passages, il considère comme un grand progrès, précieux, du développement de l'humanité, que nous puissions différencier les objets les uns des autres selon leur nature, par l'emploi d'un seul de nos sens, anticipant ainsi le problème que nous avons traité de la division du travail entre les sens. Une telle synthèse, immédiate et sensible, de faits et rapports matériels concrets déclenche un sentiment de plaisir d'un genre qualitativement différent de la simple joie du travail, de la réussite, de l'usage, de la possession etc. C'est un sentiment de plaisir analogue d'une certaine manière à celui qui accompagne d'habitude la compréhension par la connaissance de rapports inconnus et complexes. Il s'agit là non pas d'un phénomène connexe, mais de la chose elle-même. Cela englobe surtout l'unité directe sensible de

consiste à considérer de tels objets du point de vue exclusif de la proportionnalité disparaîtra alors aussi, et d'autres aspects comme la matérialité, la couleur, la décoration etc. pourrons trouver l'importance qui leur revient. G. L.

⁶⁸ François Hemsterhuis (1721-1790), écrivain et philosophe néerlandais. *Œuvres philosophiques*, Paris, L. Haussmann, 1809, tome 1, p. 15.

l'interne et de l'externe, car justement la construction interne, « cachée » de l'objet apparaît alors – visuellement – dans la visibilité des proportions qui s'assemblent en un système. C'est ainsi qu'en même temps, l'essence d'un objet devient un phénomène directement perceptible. En un mot – bien que nous n'ayons à faire ici qu'à des éléments formels extrêmement abstraits – : la structure essentielle des œuvres esthétiques, les contradictions spécifiques qui leur sont sous-jacentes, se font nettement jour. La spécificité des sentiments esthétiques soulignés par Hemsterhuis exprime encore un aspect complémentaire de ce rapport : l'unité de la multiplicité, et non pas en vérité dans une synthèse élaborée idéellement, mais comme coïncidence directe, dynamique et mobile, d'éléments contradictoires.

Ce contenu matériel et structurel qui fonde à partir de l'objet et provoque de tels sentiments esthétiques, qui assure que ceux-ci ne sont pas le point de départ de la réflexion ultérieure, mais vont être au contraire des évocations directes et conclusives, détermine la séparation de l'esthétique des idées et sentiments du quotidien, et les démarque en même temps du reflet et de la recherche scientifique de la réalité. Le contenu comme la forme renvoient sans équivoque au développement de l'autoconscience, dans ce double sens que nous avons défini plus haut. Cette autoconscience ne peut se développer qu'en créant un monde d'objets dans lequel le monde apparaît comme celui des hommes, comme un monde dans lequel l'homme n'est pas un étranger, qui plutôt exprime l'essence de la réalité existante indépendamment de lui, et est en même temps un cosmos créé par l'homme lui-même, adapté à sa nature. Nous devons naturellement, pour mettre clairement en lumière l'essence de ce rapport, formuler de manière quelque peu trop explicite les catégories opérantes ici. Pour exposer le juste rapport, nous devons à nouveau

renvoyer à ce qui a été dit plus haut : d'un côté à l'impossibilité de séparer le reflet qui se met à l'œuvre ici des objets réels qui le suscitent et de constituer le reflet systématisé comme objet esthétique proprement dit, et d'un autre côté – et en rapport le plus étroit avec cela – sur le caractère *hors du monde* de ces objets et des évocations qu'ils suscitent. Ce n'est que dans le contexte de ces réserves que peut devenir clair comment et dans quelle mesure l'esthétique commence ici, dans les faits, dans son autonomie spécifique, à se détacher de la vie quotidienne, et en quoi consistent dans ce domaine les limites – infranchissables – de la séparation, et pourquoi, même si la séparation d'avec la pratique quotidienne a eu lieu, nous ne nous trouvons encore que dans l'antichambre de l'esthétique.

Ce problème de l'« antichambre » ne peut trouver sa définition satisfaisante que dans la considération qui va bientôt suivre sur l'ornementation, où les principes ordonnateurs abstraits de l'esthétique comme le rythme, la symétrie, la proportion, deviennent des catégories déterminantes, ordonnatrices et structurantes dans des œuvres esthétiques closes sur elles-mêmes. Mais avant que nous puissions passer à leur traitement, il nous faut encore examiner le problème de la proportionnalité sous un autre aspect, déjà mentionné, à savoir comme catégorie abstraite, comme principe ordonnateur abstrait de la vie organique artistiquement reflétée. Nous savons que cette question a déjà surgi dans l'antiquité ; son traitement théorique et son application artistique pratique atteint son apogée à la renaissance, une période où la conquête scientifique de la réalité était très étroitement liée, au plan matériel comme au plan personnel, à sa maîtrise artistique. Cette tendance est naturellement beaucoup plus ample que si elle pouvait se limiter à la simple question de la juste proportion. La plupart

des études qui commencent alors (anatomie, perspective etc.) débouchent cependant – même si c’est par un détour par la science – si exclusivement sur de purs problèmes de figuration, elles produisent de la sorte de purs problèmes de figuration, que nous pouvons tranquillement nous limiter aux questions de proportionnalité qui apparaissent simultanément à elles et en premier lieu, et dans lesquelles apparaissent les contradictions spécifiques des éléments formels abstraits.

Parmi les problèmes qui surgissent en l’occurrence, le plus connu et le plus riche en répercussions est celui de ce que l’on appelle le nombre d’or. Il serait cependant oiseux, du point de vue de notre problématique, de poursuivre la discussion sur le caractère pertinent ou – quand il est par trop généralisé – trompeur de son essence. D’autant plus que les grands théoriciens de l’art confrontés à cet ensemble complexe de problèmes, comme Léonard de Vinci et Dürer, sont allés au-delà de cela, et ont cherché à approfondir l’importance de la proportionnalité en général pour l’ensemble de l’art. Le nombre d’or est très étroitement lié au problème du beau, aux belles représentations de l’homme beau, tandis que les recherches de ces grands artistes portent sur la proportionnalité qui est importante pour l’art, pour les types les plus divers d’hommes à représenter. Ce n’est qu’ainsi que la question devient philosophiquement significative : Est-ce que l’essentiel chez un homme du point de vue de sa représentation peut être exprimé de manière juste par la détermination des proportions de son apparence physique ? Toutes les mesures, les comparaisons etc. des penseurs artistes importants tournent autour de ce problème. C’est dans les écrits théoriques d’Albrecht Dürer que l’on voit de la manière la plus intéressante les contradictions insurmontables qui surgissent à cette occasion. Il affiche d’un côté le mépris le plus profond pour les simples artisans qui n’apprennent pas

l'art de la mesure ni ne font appel à lui, qui abordent la représentation de l'homme de manière purement empirique, au cas par cas. Sans avoir étudié la juste proportion d'un type d'homme, on ne pourrait absolument pas réussir sa représentation artistique authentique. D'un autre côté, on ne pourrait pas non plus produire l'art véritable de cette seule façon. « Mais il me semble impossible » dit Dürer, « que quelqu'un puisse affirmer savoir indiquer les meilleures mesures d'une figure humaine. »⁶⁹ Et dans un autre passage : « Mais je ne sais pas indiquer une mesure spéciale qui permettrait d'atteindre ce qu'il y a de plus beau. »⁷⁰

La découverte de la juste proportionnalité est donc indispensable pour l'artiste, mais elle ne détermine que le début du chemin qu'il doit parcourir jusqu'à l'œuvre véritable ; et dont les critères authentiques se trouvent au-delà de la proportionnalité, – même si elle est parfaite –, sans pour autant abolir son importance. Cette prise de position de Dürer, d'apparence contradictoire au premier abord, découvre un rapport important entre la forme artistique approfondie et la vraie structure de la réalité objective. La symétrie et la proportionnalité exactes, précisément mesurables, dominent justement là où les lois physiques en tant que telles peuvent s'exercer en toute pureté ; le plus nettement dans le monde des cristaux. Mais dès que la vie surgit dans la réalité comme forme d'organisation de la matière, – et plus haut est son degré d'organisation, et plus c'est le cas – la validité des lois physiques ne cessent certes pas, mais elles deviennent de simples éléments d'ensembles complexes, dans lesquels elles ne peuvent s'exercer qu'approximativement. C'est cet état de fait, précisément, qui s'exprime toujours et encore – prenant

⁶⁹ Albrecht Dürer (1471-1528) *Schriftlicher Nachlaß* Halle, Max Niemeyer, 1893, p. 222.

⁷⁰ Ibidem, p. 359.

la forme d'une contradiction insurmontable – dans les réflexions de Dürer : la proportionnalité s'exerce comme élément actif d'une contradiction logiquement insurmontable qui – au sens de la définition de Marx citée plus haut – rend possible en tant que contradiction la dynamique artistique de l'organisme vivant visuellement figuré.

Mais la vérité de vie, découverte ici, de ces reflets artistiques renvoie en même temps à leur caractère anthropomorphisant. Pour éclaircir cet aspect, il semble opportun de formuler encore quelques brèves remarques sur la manière dont les contradictions mises à l'instant en évidence se manifestent en architecture. La situation de l'architecture montre une certaine affinité avec les problèmes de proportionnalité traités plus haut pour les objets fabriqués par l'homme pour son usage quotidien, dans la mesure où il ne s'agit pas là non plus, de créer une image reflet spécifique, mais d'un objet utilitaire qui – pratiquement comme théoriquement indissociable de son utilité – est appelé à produire aussi des reflets artistiquement évocateurs. Assurément subsiste là l'énorme différence – dont les raisons ne pourront être étudiées que dans un chapitre ultérieur – que les reflets évoqués par les produits de l'architecture sont largement plus concrets, plus complexes, qu'ils ne peuvent en aucune façon être définis comme *hors du monde*. Ajoutons de plus, au passage, que la problématique qui nous occupe ici est exclusivement celle de la proportionnalité. L'architecture ne connaît – en gros – aucun problème de symétrie, aucune question de droite et de gauche ; nous avons déjà cité les vues de Wölfflin à ce sujet. Cette élimination d'une problématique de la symétrie ne signifie pour nous rien de plus que l'expression des contradictions de la proportionnalité dans toute leur pureté. Mais cela montre en outre aussi que ces contradictions ne sont pas simplement ancrées dans la dialectique du reflet de la vie organique, que

leur sphère de validité doit aussi être étendue au monde inorganique, étant donné que celui-ci est en relations étroites et complexes avec l'existence social des hommes. Ce qui jusqu'à présent nous apparaissait comme contradiction de l'organique et de l'inorganique s'étend au caractère contradictoire de la figuration artistique en général, peu importe si son objet, sa matière etc. est organique ou inorganique, étant donné que son objet est un « monde » de l'homme, c'est-à-dire que l'œuvre n'est pas *hors du monde*.

La question qui nous préoccupe maintenant a été Jacob clarifiée par Jacob Burckhardt il y a environ cent ans à l'occasion de la description du temple de Paestum.⁷¹ Il dit : « Peut-être, en considérant le profil de chaque partie, un œil pénétrant trouve-t-il que dans tout l'édifice, il n'y a pas une ligne mathématiquement droite. On pense d'abord à des mesures mal prises, à un effet des tremblements de terre ou à d'autres accidents pareils. Mais la personne qui se place, par exemple, vis-à-vis de l'angle de la façade à droite, de manière à voir en raccourci la corniche supérieure dans le sens de la longueur, découvrira une courbe de plusieurs pouces qui n'a pu être faite qu'à dessein. La même disposition se rencontre plus loin. Ce sont les manifestations de ce même sentiment qui exigeait le renflement des colonnes, et qui cherchait à accuser partout une vie intérieure, même dans des formes mathématiques en apparence. »⁷² Burckhardt attire à juste titre l'attention sur l'intention artistique dans l'écart par rapport à la proportionnalité mathématique précise. Ceci est d'autant plus important que le rejet de la proportionnalité est plutôt fréquent à l'époque moderne. (Nous le trouvons déjà

⁷¹ Il s'agit du temple de Poséidon, construit vers – 450.

⁷² Jacob Burckhardt, *Le Cicérone* : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie, trad. Auguste Gérard, Paris, Firmin-Didot, 1885-1892, vol. I p. 5.

chez Bacon dans sa controverse avec Dürer ;⁷³ d'un autre côté, les empiristes psychologisants veulent rapporter l'inexactitude à l'imprécision de nos perceptions visuelles.⁷⁴ La première de ces prises de position oriente tout sur des questions de goût au fondement purement historique. C'est naturellement un fait que le développement des conceptions purement picturales entraîne une tendance à la dissolution de la proportionnalité, à sa relégation au second plan. La deuxième limite la question à des particularités psychologiques dont la valeur universelle est très problématique. Seul le choix du juste point de départ, comme chez Burckhardt, permet de généraliser le problème en direction du caractère anthropomorphique du reflet esthétique, parce qu'il s'en tient fermement à l'unité de la proportionnalité et de son dépassement ; le fait que chez Burckhardt, ces conclusions n'apparaissent pas consciemment ne change rien à l'affaire. Plus tard, cette question surgit à maintes reprises, et dans le même esprit chez Burckhardt et chez de nombreux autres (Woermann, etc.)⁷⁵ Je citerai encore un passage de l'*Histoire de la Civilisation grecque*, parce que Burckhardt y formule esthétiquement le problème en termes encore plus généraux. Après avoir analysé en détail la grande variété des rapports dans les temples grecs – entrant résolument dans les détails de la stricte proportionnalité, sur ses parallélismes et ses répétitions – il dit : « Laissons de côté la question de savoir dans quelle mesure les subtilités découvertes par Penrose peuvent être considérées comme conscientes et intentionnelles. Si c'est vraiment pour des

⁷³ *Œuvres* de François Bacon, chancelier d'Angleterre, tome XII, Dijon, L. N. Frantin, an X, p. 406.

⁷⁴ Ainsi par exemple. Henry Home [Lord Kames] (1696-1782), philosophe écossais du siècle des Lumières, *Elements of criticism*, vol. 2, chap. XXIV, Indianapolis, Liberty Fund, 2005, p. 234.

⁷⁵ Karl Woermann (1844-1933), historien de l'art et galeriste allemand.

raisons visuelles que les colonnes ont une légère inclinaison vers l'extérieur, si les colonnes d'angle sont un peu renforcées et leurs intervalles un peu plus rapprochés, si les marches, de même que la grande horizontale de l'entablement, sont un peu renflées vers le haut, il y aurait ici quelque chose de comparable aux précédés les plus raffinés de la métrique grecque, et les paroles de l'astrologue dans le second *Faust* de Goethe se trouveraient presque confirmées à la lettre :

Le fût de la colonne, le triglyphe lui-même résonne,
Je crois bien que le temple tout entier se met à chanter.

Dans les édifices profanes, on voit une utilisation simplifiée des mêmes formes. »⁷⁶

En l'occurrence, la dernière indication sur les finesses de la métrique est particulièrement importante pour nous, car ainsi Burckhardt étend aussi au rythme la contradiction que nous avons analysée et place dans un rapport unitaire les problèmes que nous avons examinés là avec ceux de la proportionnalité et – comme nous l'avons vu auparavant –, ceux de la symétrie. Toutes ces formes abstraites auraient alors en commun, dans leur matérialisation artistique, qu'elles ne sont alors capables d'organiser artistiquement leur objet de manière parfaite que si leur caractère absolu est aboli, si elles sont devenues de simples éléments d'une contradiction – différentes selon le type d'art ou le genre – sous-jacente à l'œuvre d'art. Cette généralisation a justement lieu sur la ligne du signe caractéristique le plus essentiel du reflet esthétique de la réalité, celui de la nécessaire anthropomorphisation. Esthétiquement, le monde va certes être reflété et figuré tel qu'il est en soi, mais cet être en soi est de manière inévitable rapporté aux hommes, aux besoins de l'espèce humaine qui ont une genèse sociale, et un développement social.

⁷⁶ Jacob Burckhardt, *Histoire de la Civilisation grecque*, op. cit. vol. III, p. 69.

C'est pourquoi la question généralisée de la proportionnalité se formule ainsi : la coexistence d'une importance incontournable de la proportionnalité et d'une nature pourtant approximative, d'une certaine manière cachée, se manifestant secrètement, sous la surface, n'est pas seulement le juste reflet de rapports essentiels de la réalité objective, mais aussi un besoin vital élémentaire de l'homme. La restitution artistique d'un monde bien proportionné (où d'un monde dans lequel les écarts par rapport aux bonnes proportions sont présentés comme des déformations), à côté de sa vérité en tant que reproduction et indissociablement de celle-ci, a la caractéristique forte d'être la figuration d'un monde de l'homme, d'un monde qu'il peut éprouver comme adapté à lui, d'un monde qu'il s'efforce de transformer pour cette adéquation. Comprenons bien : de l'homme, c'est-à-dire de l'espèce humaine, pas de l'individu X ou Y. Le principe anthropomorphisant de base du reflet esthétique n'a rien à voir avec un pur subjectivisme. Naturellement, la subjectivité de l'artiste est le *médium* indispensable d'un reflet de ce genre, mais ce qui en lui ne fait partie que du domaine de sensibilité d'une subjectivité particulière ne peut en aucun cas s'épanouir en une universalité artistiquement évocatrice, elle peut tout au plus créer une forme esthétiquement pauvre. D'un autre côté, ce qui est propre à l'humanité, à l'espèce humaine chez ce médium reflété de l'art ne peut pas être universalisé de manière abstraite. Le principe de l'humanité ne peut devenir fécond que dans une concrétude historique, sociale, et individuelle : c'est toujours le rejeton engagé d'un peuple et en lui d'une classe sociale, qui, à un degré donné d'évolution de cet environnement qui est le sien et qui le détermine, peut devenir le porte-voix de l'humanité.

Il nous fallait à nouveau entrer par anticipation dans le domaine du reflet artistique concret de la réalité pour pouvoir

clairement mettre en lumière le caractère anthropomorphisant de tout reflet esthétique du monde externe et interne de l'homme. Mais le chemin de retour vers le reflet de la proportionnalité au sens donné ci-dessus n'est pas trop loin. Il mène au problème fondamental de l'esthétique, à la genèse d'un monde qui est le nôtre, que nous sommes sans cesse capables de rapporter à nous-mêmes dans sa totalité comme dans ses détails, et qui justement parce que basée sur ce principe – en reflétant la réalité ou ses éléments –, elle peut et doit avoir un caractère évocateur. Le dilemme de Dürer, insoluble du point de vue de l'édiction d'une loi pour la peinture, exprime – d'une manière très féconde pour la pratique artistique – un fait élémentaire de la vie humaine : à savoir que c'est l'unité contradictoire de l'ordonné et du spontané que ses lois ne puissent s'exercer que comme point d'arrêt, comme force stimulante et ordonnatrice de la spontanéité qui va jusqu'au tréfonds de la pure individualité, que cette dernière ne puisse avoir un véritable effet dans le domaine de celles-là que comme tendance à la modification, à la concrétisation, à la production de développements ultérieurs. Cette interaction réciproque, contradictoire et en même temps intime, de tendances qui, si on les conçoit métaphysiquement, paraissent former entre elles des oppositions strictement exclusives, est donc un principe fondamental de l'art, parce qu'il est un principe fondamental de la vie humaine (sociale). Mais tandis que la pensée métaphysique, qui resurgit de plus en plus fortement pour des raisons d'évolution historiquement nécessaires, souvent de manière hégémonique, place ces contradictions au cœur de ses préoccupations, tandis que la pensée et le ressenti du quotidien protestent, souvent impuissants, contre une telle violence faite à la vie, et sont même souvent contraints de s'y soumettre, le reflet esthétique de la réalité crée une image de

la vraie vie, dans laquelle la maîtrise du monde extérieur paraît adaptée aux exigences internes de l'existence humaine.

Ce serait une erreur de croire que la proportionnalité est une catégorie d'une certaine façon locale, spéciale, des arts figuratifs. Elle apparaît ici sous sa forme propre, originelle, puisque ce qui est précisément mesurable est placé dans un rapport dialectique à la réalité organique, surtout celle du corps humain. Sous une forme transposée – mais pas du tout transposée par hasard – ce problème joue un rôle important dans tous les genres d'art. Aristote consacre dans sa *Poétique* un chapitre particulier à cette question.⁷⁷ Naturellement, il est caractéristique de la diversité des arts que la structure du drame ne demande que certaines proportions qui peuvent simplement être régulées en fonction de leurs circonstances générales (Aristote rappelle certes, incidemment, que la durée des tragédies était mesurée par une horloge); dont la configuration concrète doit pourtant – dans ce cadre – être laissée à l'individu qui la compose. (Cela fait partie de la nature des choses que, dans l'art cinématographique, cette mesurabilité des proportions, tant pour la totalité que les parties, soit largement plus exacte que dans le pur art verbal qu'est le drame.) La question de la proportion, qui ne concerne naturellement pas seulement la totalité des œuvres, mais aussi la relation de leurs parties entre elles, apparaît au premier abord plus vague que dans les arts figuratifs; il résulte assurément d'une analyse plus concrète que la solution artistique du dilemme de Dürer est là aussi une des tâches les plus essentielles de la composition. Mais comme toutes les formes sont des reflets de la réalité, se cachent derrière toutes les questions de proportionnalité de la composition des

⁷⁷ Aristote, *Poétique*, trad. Ch. Batteux, Paris, Jules Delalain et fils, 1874, chap. VII. pp. 13-14, *Comment doit-être composée l'action de la tragédie*.

problèmes de conception du monde : celle du créateur et celle de la société dans laquelle et pour laquelle naissent ses œuvres. Aussi ne serons-nous plus surpris que ce même Aristote place les problèmes de la proportion au cœur de son éthique. Certes, pour lui aussi, il y a des actions et des comportements qui sont sans réserve répréhensibles ; mais là où il est question de la transformation de la vertu en son contraire, surgit le problème du juste milieu, qu'Aristote dans ce contexte considère comme un « extrême », et donc pas du tout comme une médiane morte. Et le manquement est donc, soit une « non-atteinte » de ce qui est « conforme au devoir » soit un « excès ». Le centre méthodologique de son éthique se révèle donc comme un problème de juste proportionnalité.⁷⁸

Il serait en revanche superficiel d'objecter que la proportion ne serait ici qu'une métaphore. Elle est en vérité bien plus. Là où la beauté est une catégorie centrale de la vie et de l'art, une telle liaison doit apparaître : ni dans la vie, ni dans l'art, la beauté ne peut reposer sur des valeurs esthétiques ou éthiques de type éphémère, relatif : elle doit essentiellement déterminer la structure de l'homme. Alors, si cette détermination n'est pas de type transcendant (comme par exemple chez Plotin), si elle n'est donc pas le simple reflet emprunté à un au-delà, alors *structure* signifie ici une concordance harmonique immanente à l'homme, qui lui est propre de par son humanité, de rapports terrestres, d'ici-bas ; ceux-ci peuvent alors représenter un accès à la visibilité de l'harmonie de sa structure physique ou la manifestation de l'harmonie de ses capacités spirituelles et morales. Le principe déterminant essentiel est le même et c'est – en dernière instance – celui de la proportionnalité. Ainsi, cette question va bien au-delà des éléments formels abstraits, et concerne – justement au plan

⁷⁸ Aristote, *L'Éthique à Nicomaque*, Paris, Vrin, 1987, chap. 6-7.

philosophique – des problèmes aussi décisifs que les points de contact de principe entre éthique et esthétique.

Étant donnée la structure globale de nos réflexions, il est clair qu'un traitement minutieux, détaillé, de ce problème n'est pas encore possible. Que même la prise en compte concrète des contradictions qui en résultent présuppose d'abord une vue générale de nombreux domaines décisifs de l'esthétique, surtout ceux du reflet proprement dit de la réalité objective. Remarquons seulement, par anticipation, que la place de la beauté dans l'esthétique est très controversée, et que la réponse à la question formulée ci-dessus dépend étroitement, c'est naturel, de la définition de sa place dans le système. La plupart des systèmes devenus historiquement importants placent la beauté au cœur de toute l'esthétique ; cela se modifie très peu quand, comme chez de nombreux modernes, une « science de l'art » particulière apparaît à côté de l'esthétique au sens traditionnel du terme. En accord avec Tchernychevski, l'auteur de ces considérations voit dans la beauté un cas spécial de l'esthétique, et à vrai dire une forme spécifique du reflet et de la figuration esthétique, qui n'est possible que dans des circonstances sociohistoriques concrètes particulièrement favorables.⁷⁹

Quelle que puisse être la réponse donnée à cette question à un degré plus avancé des considérations esthétiques, il est clair que la nature anthropomorphisante du reflet esthétique y sera – consciemment ou inconsciemment – confirmée. C'est une tendance qui se réalise de façon élémentaire. Elle est, comme nous l'avons vu, une reproduction aussi fidèle que possible de la réalité, même dans ses formes phénoménales abstraites. Dans la mesure où s'en approcher le plus possible est le but

⁷⁹ Voir à ce sujet mon essai sur Pouchkine dans *Der russische Realismus in der Weltliteratur* [Le réalisme russe dans la littérature mondiale] in *Georg Lukács Werke*, tome 5, Neuwied & Berlin, Luchterhand, 1964, p. 23 et ss.

conscient de l'activité artistique saine, le critère de la vérité esthétique ne coïncide pas nécessairement, sans autre forme de procès, avec le degré de cette approximation. Il ne peut pas encore être question ici du problème complexe de style lié à l'approximation. Sur ce sujet, on peut et on doit dès maintenant, encore une fois, indiquer que le reflet anthropomorphisant en esthétique n'est pas simplement un comportement subjectif, qu'il est bien davantage déterminé dans cette direction par son objet : par la société dans son échange matériel avec la nature, avec la médiation des rapports de production spécifiques déterminés par celui-ci. Son reflet présuppose certes aussi la fidélité susmentionnée à la vérité à l'égard de la nature en soi, mais le critère de vérité esthétique ultime est cependant fondé sur la relation réciproque socialement déterminée. Une analyse précise de toutes les contradictions analysées plus haut pourrait être reconduite sur cette base. Mais comme ce problème ne peut être évoqué que dans ses grandes lignes les plus générales, mais en aucun cas épuisé sous tous ses aspects, je citerai un exemple, complexe dans son contenu, dans lequel l'aspect de la question qui nous intéresse présentement apparaît dans une évidence immédiate. L'historien polonais de la littérature Jan Kott mentionne dans une analyse de Swift la conviction de celui-ci, qu'il « partageait avec toute son époque, que l'on peut conserver intactes toutes les particularités d'un corps si l'on change proportionnellement ses mesures. »⁸⁰ Se référant à Meyerson,⁸¹ Kott montre que c'est là une erreur, que par exemple les guêpes, aux pays des géants, ne pourraient pas

⁸⁰ Jan Kott (1914-2001), critique et théoricien du théâtre polonais. *Die Schule der Klassiker*, [À l'école des classiques], trad. du polonais en allemand par Josef Papack, Berlin, Henschel, 1954, p. 100

⁸¹ Émile Azriel Meyerson (1859-1933), philosophe polonais naturalisé français. Il développe une épistémologie réaliste, cherchant à expliquer les phénomènes.

voler avec une grosseur augmentée et les anciennes proportions, que les lilliputiens auraient souffert pour boire de la capillarité dans les récipients, etc. etc. Mais est-ce qu'admettre ce fait, qui montre que Swift, sous l'influence des préjugés scientifiques de son époque, a objectivement raté son approche de la réalité existante objectivement, change quoi que ce soit à la vérité artistique de *Gulliver*? La réponse négative est évidente. Mais plus intéressante et importante que celle-ci même est pour nous sa cause : la vérité sociale de la satire de Swift, dans laquelle justement le maintien à l'identique de l'essence (ainsi que de la proportion en tant que sa manifestation sensible) dans des formats opposés constitue la base du profond comique. Cette anthropomorphisation chez Swift dans le reflet de la réalité, qui n'est pas subjectivement arbitraire, mais fixe un état du monde, une époque décisive de l'évolution de l'humanité, ne rate donc pas la vérité artistique – en dépit de lacunes conditionnées par l'époque dans la compréhension des lois de l'existant en soi – mais elle lui donne au contraire un fondement intellectuel sensible solide et général. Kott cite à juste titre une lettre de Swift qui souligne le caractère conscient de sa recherche artistique de la vérité : « Les mêmes vices et les mêmes folies règnent partout ; au moins dans les pays civilisés de l'Europe : et l'auteur qui n'écrit que pour une ville, un royaume, ou même un siècle mérite si peu d'être traduit, qu'il ne mérite pas d'être lu. »⁸²

Il serait assurément dangereux d'appliquer sans autre forme de procès le résultat de cette analyse aux arts figuratifs. La forme phénoménale visuelle a en effet en littérature une incertitude bien plus grande qu'ici. (Plus grande dans la

⁸² Lukács cite ici la traduction allemande d'un auteur polonais (ibidem p. 102) qui cite Swift. Cet auteur anglais répond en l'occurrence en français à l'abbé des Fontaines (Août 1725). Nous nous sommes référés au texte original de Swift, in *The Works of the Rev. Jonathan Swift, (1725)* vol. 12, p. 153.

poésie épique ou lyrique que dans le drame.) C'est pourquoi il est possible pour Swift – certes sur la base d'une intention de figuration fantastique et satirique – de changer les formats sans toucher aux proportions. Nous avons déjà mentionné les causes sociales de cette possibilité (fondées sur l'anthropomorphisme de l'art). Celles-ci vont naturellement aussi être à l'œuvre dans les arts figuratifs, sauf que la marge de manœuvre pour s'écarter de ce rapport du format aux proportions, qui existe dans la matérialité de la réalité objective, est beaucoup plus étroite. Plus un objet esthétique est structuré de manière simple, plus cette marge de manœuvre va être grande. (La pyramide comparée à l'architecture grecque plus tardive, plus structurée.) La raison n'est pas difficile à comprendre : dans une ornementation purement géométrique, le grossissement du format signifie déjà, en même temps celui des espaces intermédiaires, de sorte que ceux-ci peuvent présenter dans ce grossissement des surfaces vides et mortes, ou devenir imperceptibles, perturber le rythme, etc. Le changement du format peut également pousser impérieusement à un changement du modèle, et ainsi des proportions. Évidemment, ces conséquences seront d'autant plus sensibles que la figuration artistique sera moins *hors du monde*. Mais il est tout aussi évident qu'il ne s'agit ici que d'une marge de manœuvre, et pas d'une coordination rigide. Déjà l'existence d'une sculpture monumentale qui dépasse le format de l'homme à côté d'une sculpture carrément miniature montre cette marge de manœuvre. Il faut assurément prendre en compte, à cette occasion, que certains motifs de mouvement exigent ou tout au moins préfèrent d'emblée tel ou tel format. En peinture, la possibilité d'agrandir le format du tableau ou de le diminuer est beaucoup plus élastique ; déjà parce que celui qui regarde – dans certaines limites – perçoit instinctivement dans toute

image un format humain normal. Ceci ne définit pas le moins du monde les contours les plus généraux des différentes marges de manœuvre. Remarquons seulement ici que parmi les tendances propres aux différentes espèces et genres d'art, la question de savoir si une telle marge de manœuvre va être conçue dans un mode de rétrécissement ou d'extension (franchissant éventuellement les limites de la sphère esthétique) est socio-historiquement déterminée. En des temps où la tendance de fond, anthropomorphisante, de l'art est très forte, et dans lesquels la beauté devient – au sens indiqué ci-dessus – la catégorie centrale dominante de la pratique artistique, la liaison entre format et proportion est très étroite ; ainsi dans l'antiquité classique grecque, comme à la Renaissance. En revanche, en des temps où – pour des raisons socialement très diverses, voire même totalement opposées – surgissent des tendances qui transcendent la relation de l'art à l'homme, cette relation peut totalement se relâcher ; ainsi dans de nombreuses périodes de l'art oriental, où des motifs théologiques et religieux étaient à l'œuvre dans ce sens ; ainsi dans l'architecture moderne où avant tout le problème de la rente foncière des grandes villes exerce une pression irrésistible.

3. Ornementation

Nous avons jusqu'à présent considéré les formes abstraites de reflet : le rythme, la symétrie, la proportion, comme des facteurs isolés dans leurs relations dialectiques aux différents arts figurant la réalité, afin de faire apparaître le plus clairement possible tant le caractère abstrait de ces formes que leur nature de reflets de la réalité. Dans ces analyses, on voit l'origine des contradictions dialectiques en ce que chacune de ces formes abstraites recèle en soi la tendance à être un principe ordonnateur du reflet de la réalité et ainsi que et

même surtout de l'esthétique. Comme donc, ce dont nous nous occuperons en détail dans les prochains chapitres, les lois ordonnatrices du reflet concret et total, du reflet figuratif de la réalité, sont non seulement plus riches et plus globales que les lois abstraites, mais aussi que, par suite de la nature de la réalité reflétée, elles cherchent à faire valoir des tendances autres, qui leurs sont opposées, cela fait naître les contradictions que nous avons mises en évidence dans certains cas individuels. Celles-ci sont cependant, et nous l'avons aussi mentionné à l'occasion, de nature dialectique, ce qui veut dire que le caractère contradictoire devient une loi dynamique féconde de la figuration artistique.

Nous devons maintenant aller au-delà de ce que nous avons vu jusqu'ici, sous un double aspect. Premièrement, il faut montrer que les formes abstraites de reflet possèdent la capacité de constituer à elles-seules des œuvres d'art d'un genre particulier ; de cela résulte le problème de l'ornementation, qui va nous occuper dans les exposés qui vont suivre maintenant. Deuxièmement, les lois esthétiques mises en lumière dans l'ornementation se répercutent sur le reflet de la réalité concrète et réelle. Il naît à cette occasion des rapports dialectiques qui vont au-delà contradictions, que nous avons déjà partiellement examinées, concernant des relations particulières, et qui doivent devenir des parties intégrantes indispensables de toute création esthétique. Avec l'analyse de ces états de fait, nous concluons nos recherches sur l'ornementation, afin de pouvoir alors passer au traitement de la figuration artistique mimétique de la réalité. Nous verrons que certains faits historiques, qui contredisent en apparence une telle conception, les renforcent en réalité.

L'ornementation elle-même peut par conséquent être définie comme étant une création esthétique close en soi, avec une intention évocatrice, dont les éléments structurels sont

constitués par les formes abstraites de reflet que sont le rythme, la symétrie, la proportion etc. en tant que tels, tandis que les formes de reflet au contenu concret paraissent exclues de la figuration du complexe ornemental. Naturellement, cette définition ne doit pas, elle non-plus, être comprise de manière métaphysique et rigide. Chacun sait que l'ornementation se réfère justement, dans ses modes phénoménaux classiques, à des objets réels de la réalité objective (lotus, acanthe, etc.) ; sans parler des motifs végétaux et animaliers, par exemple, des tapis orientaux, des frises gothiques. Cela signifie naturellement, ce dont il faudra bientôt parler en détail, que les frontières entre l'art purement ornemental et le figuratif (reflétant la réalité concrètement, dans son contenu) sont à maints égards fluctuantes, et qu'apparaissent de multiples formes intermédiaires, non seulement par nécessité historique, mais aussi esthétique.

Aussi difficile que soit par-là, souvent dans des cas particuliers, une localisation esthétique exacte, aussi sûrement faut-il néanmoins, au plan théorique, tracer les limites. Celles-ci résultent justement de la prédominance du reflet abstrait. Là où justement les objets du monde extérieur réel concret sont intégrés dans des systèmes esthétiques, il est important de savoir si premièrement de tels objets vont être reproduits avant tout selon leur structure interne autonome, ou vont être transformés en ornements au sens des formes abstraites, si donc ils font sauter la bidimensionnalité ornementale par leur profondeur existante, ou si leur objectivité originelle va être réduite à évoquer abstraitement leur nature, comme il est nécessaire ici ; si deuxièmement les objets réels, qui existent dans la réalité et sont de ce fait, dans leur reflet concret, indissociables de leur environnement concret, vont être représentés dans la figuration artistique comme des parties de ces connexions, ou vont être arrachés à ces relations afin

d'être transformés en éléments décoratifs abstraits de rapports abstraits. Ces deux aspects ne sont que les deux faces de la même chose : l'ornementation est *hors du monde*, justement parce qu'elle ignore consciemment l'objectivité et les rapports du monde réel, parce qu'elle met à leur place des connexions abstraites de type principalement géométrique. Les bases esthétiques et idéologiques ainsi que les conséquences de cet état de fait, nous les traiterons en détail dans la suite, mais il était ici simplement indispensable, pour conserver un fondement à ces explications, d'éclairer brièvement la structure fondamentale. Pour illustrer encore cela concrètement, citons le début du poème de Stefan George, *Le tapis*, où ce type abstrait de création de rapports est poétiquement décrit de manière sensible :

Hier schlingen menschen mit gewächsen tieren
Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze
Und blaue sicheln weisse sterne zieren
Und queren sie in dem erstarrten tanze.

Und kahle linien ziehn in reich-gestickten
Und teil um teil ist wirr und gegenwendig
Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten... ⁸³

Si donc nous nous tournons – évidemment, comme toujours, exclusivement du point de vue philosophique – vers la genèse de l'ornementation, on y voit à nouveau la justesse de nos constatations précédentes, à savoir que la pratique esthétique

⁸³ Stefan George (1868-1933) *Poésies complètes*, trad. Ludwig Lehnen, Paris, éd. de la Différence, 2009, p. 321.

Ici homme · animal et plantes · étrangers
S'entrelacent unis, bordés d'un fil soyeux ·
Entourés d'arbres blancs parés de croissants bleus
Qui traversent partout cette danse figée.

Des lignes ici nues · là richement tramées ·
Des parties confondues et parfois à l'envers
Et nul des enlacés ne pressent le mystère.

de l'humanité ne peut absolument pas se déduire d'une source unique, et surtout pas d'une source esthétique, que la sphère esthétique est bien davantage le résultat d'une synthèse *a posteriori*, qui se développe historiquement peu à peu. Parmi les tendances à l'œuvre en l'occurrence, il faut surtout en souligner une élémentaire, issue vraisemblablement déjà du monde animal, en soi totalement indépendante de l'art : le plaisir d'être décoré. Si on le prend d'abord dans son sens le plus large, il englobe alors aussi bien la décoration du corps que celle des instruments, et même aussi la décoration interne et externe que l'on applique en architecture. Comme nous allons le voir très bientôt, cet ensemble se regroupe dans un domaine au sein duquel les différences sont au moins aussi importantes que les traits communs. Reste en commun la liaison indissociable à un objet réel, qu'il s'agisse de l'homme lui-même, ou d'un objet utile employé par lui, au contraire des arts figuratifs proprement dits, dans lesquels les substrats matériels n'ont aucune relation à la vie humaine en dehors de leur fonction esthétique évocatrice (le tableau comme toile peinte etc.) Mais au sein de cette base commune, la diversité qualitative de ces objets et cependant fonctionnelle pour la vie sociale des hommes entraîne des différences qualitatives dans les possibilités esthétiques, dans la capacité de développement. Si nous considérons tout d'abord la décoration de l'homme par lui-même, nous ne nous laisserons alors naturellement pas entraîner dans une discussion archéologique ou ethnographique, sur le point de savoir si elle a nécessairement et dans tous les cas précédé chronologiquement la décoration des instruments. Nous admettons, avec Hoernes⁸⁴ et d'autres,

⁸⁴ Moriz Hoernes (1857-1917), préhistorien autrichien. *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* [Préhistoire de l'art figuratif en Europe], 3^{ème} éd. revue et complétée par Oswald Menghin* (1888-1973). Vienne, Kunstverlag Anton Schroll, 1925, p 18.

que cela a été en général le cas. Surgit alors, désormais à un niveau supérieur, un problème qui nous a déjà préoccupé avec le rythme, à savoir si nous avons affaire, et si oui dans quelle mesure, à un héritage du règne animal. Darwin fournit sur ce point précis un matériau extraordinairement varié et fascinant dans le détail pour conforter la réponse positive à cette question. Pourtant, à y regarder de plus près, les arguments de Darwin et des darwinistes ne parviennent cependant pas à nous convaincre. Personne ne contestera que l'impulsion à se décorer soit également à l'œuvre chez l'homme comme élément de caractère sexuel secondaire. Cependant, par suite de l'apparition du travail et de la société, les manières d'être de l'animal et de l'homme sont devenues si différentes que même dans ces formes d'activité extrêmement primitives, de nouvelles déterminations qualitativement si différentes surgissent qu'il n'apparaît plus possible de déduire génétiquement l'humain directement de l'animal, en particulier dans sa relation à l'esthétique. En termes généraux, il s'agit là de la relation de l'individu – dans notre cas de l'individu décoré – à l'espèce. Marx a décrit précisément ce rapport, sans se référer, naturellement, à notre problème particulier. Il dit : « L'animal s'identifie directement avec son activité vitale. Il ne se distingue pas d'elle. Il est *cette activité*. L'homme fait de son activité vitale elle-même l'objet de sa volonté et de sa conscience. Il a une activité vitale consciente. Ce n'est pas une détermination avec laquelle il se confond directement. L'activité vitale consciente distingue directement l'homme de l'activité vitale de l'animal. C'est précisément par là, et par là seulement, qu'il est un être générique. Ou bien il est seulement un être conscient, autrement dit sa vie propre est pour lui un objet, précisément parce qu'il est un être générique... Par la production pratique d'un *monde objectif*,

* Menghin, membre du parti nazi, a émigré en Argentine après la guerre.

l'élaboration de la nature non-organique, l'homme fait ses preuves en tant qu'être générique conscient, c'est-à-dire en tant qu'être qui se comporte à l'égard du genre comme à l'égard de sa propre essence, ou à l'égard de soi, comme être générique. Certes, l'animal aussi produit. Il se construit un nid, des habitations, comme l'abeille, le castor, la fourmi, etc. Mais il produit seulement ce dont il a immédiatement besoin pour lui ou pour son petit ; il produit d'une façon unilatérale, tandis que l'homme produit d'une façon universelle ; il ne produit que sous l'empire du besoin physique immédiat, tandis que l'homme produit même libéré du besoin physique et ne produit vraiment que lorsqu'il en est libéré ; l'animal ne se produit que lui-même, tandis que l'homme reproduit toute la nature ; le produit de l'animal fait directement partie de son corps physique, tandis que l'homme affronte librement son produit. L'animal ne façonne qu'à la mesure et selon les besoins de l'espèce à laquelle il appartient, tandis que l'homme sait produire à la mesure de toute espèce et sait appliquer partout à l'objet sa nature inhérente ; l'homme façonne donc aussi d'après les lois de la beauté. »⁸⁵

Il n'est pas trop difficile, sur cette base, d'en tirer les conséquences pour notre problème. Premièrement, la décoration, pour l'animal, est innée ; il ne peut plus de ce fait ni l'améliorer, ni la dégrader. L'homme en revanche n'est pas du tout décoré de par la nature, il se décore ; la décoration est sa propre activité, un résultat de son travail. L'aspect acritique chez Darwin consiste en ce qu'il néglige cet élément décisif. C'est pourquoi son matériau sur la genèse de la décoration, aussi riche soit-il en soi, est peu convaincant. Cela se manifeste aussi dans le fait que – pour le goût de l'homme – les êtres vivants ornementalement beaux appartiennent en

⁸⁵ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, trad. Émile Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1962, pp. 63-64.

général aux espèces inférieures (plantes, animaux marins, papillons, au maximum des oiseaux) ; La « généalogie » s'arrête précisément là où elle devrait commencer pour la genèse. Il en résulte deuxièmement que la manière dont un individu est décoré, qu'il s'agisse de tatouage ou de bijoux qu'il a mis, ne résulte aucunement de ses caractéristiques physiologiques innées, mais que c'est la produit de rapports et d'activités sociales. S'il s'agit donc de ce que l'homme porte comme décorations les emblèmes de la communauté plus restreinte à laquelle il appartient, ou que la décoration serve à indiquer son rang au sein de celle-ci etc., dans tous les cas la manière de se décorer n'est pas innée, mais socialement déterminée. Troisièmement, par là-même, la relation directe de la décoration à la sexualité se dénoue, ou paraît tout au moins faire l'objet de bien plus larges médiations. Darwin a prouvé pour les animaux, de manière convaincante, ce rapport, la décoration comme caractère sexuel secondaire. Certains psychologues modernes ont certes tendance – sans être pour autant darwinistes – à concevoir la période primitive d'une certaine manière comme la période canonique de la sexualité omnipotente, et d'y projeter les problèmes sexuels des hommes de formations sociales plus évoluées. À l'encontre de cela, il suffit de citer les analyses d'Engels qui, justement à partir des observations de hordes animales et de leur dissolution, ou tout au moins de leur affaiblissement par la jalousie des mâles, et donc par l'accentuation de de l'opposition entre hordes humaines et animales, prouvent « que les hommes primitifs, s'arrachant par le travail à l'animalité, ou bien ne connaissaient point du tout la famille, ou bien en connaissaient tout au plus une forme qui n'existe pas chez les animaux. » Les hommes en devenir ne pouvaient donc par exemple pas connaître la jalousie, sinon leurs premières communautés n'auraient jamais pu devenir solides,

durables, sinon « un animal aussi désarmé que l'homme en devenir »⁸⁶ n'aurait jamais pu se maintenir.

On ne doit pas nier par là qu'entre la pulsion de l'homme à se décorer et sa vie sexuelle, il existe des rapports proches et intimes. Ce qui est important, et que Darwin a négligé dans ses comparaisons, c'est seulement que par suite de la vie sociale chez l'homme, beaucoup d'éléments sont devenus des caractères sexuels secondaires, qui non seulement étaient des produits de travail (et donc en aucune façon innés à l'homme) mais aussi nés directement des relations sociales des hommes ; ainsi la puissance et le rang, le prestige et la richesse etc. Que ces éléments, tout particulièrement lorsqu'ils sont fixés par une longue habitude, agissent plus ou moins comme caractères sexuels secondaires, c'est un fait historique, de même que ce domaine, avec l'évolution de la société, devient toujours plus étendu et plus largement ramifié. On ne doit donc pas du tout rechercher la genèse de la décoration dans une relation directe à la vie sexuelle. Le point de départ est certainement constitué par une utilité sociale – vraie ou imaginée comme telle par tous. Plekhanov a pour l'essentiel tout à fait raison, même si son matériau ethnographique est obsolète, quand il dit du tatouage : « L'homme sauvage a primitivement vu l'utilité du tatouage, et ce n'est qu'après – bien plus tard – qu'il a éprouvé un plaisir esthétique à voir la peau tatouée. »⁸⁷ Il n'est en l'occurrence pas du tout essentiel de savoir à quel niveau de conscience, avec quelle fausse conscience, se produit cette appréciation de l'utilité.

La clarification conceptuelle de ces rapports plutôt embrouillés va encore être compliquée par le fait que le mot

⁸⁶ Friedrich Engels, *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, trad. Jeanne Stern, Paris, Éditions Sociales, 1962, p. 38.

⁸⁷ Plekhanov : *Kunst und Literatur* [Art et littérature] Berlin, Dietz Verlag, 1955, p. 135. Nous n'avons pas trouvé de traduction française de ce texte.

beauté, par lequel on veut très souvent définir l'esthétique, appartient aux expressions polysémiques que connaissent le langage et la terminologie. Thomas Mann analyse ce concept avec ironie dans la légende de Joseph et trouve que sa signification va de l'académisme le plus ennuyeux jusqu'à l'attrait sexuel. « Aussi, que de duperies, tricheries et supercheries, dans le domaine du Beau. Pourquoi ? Parce que c'est en même temps celui de l'amour et du désir, parce que le sexe intervient, qui détermine l'idée de beauté. »⁸⁸ En l'occurrence, Thomas Mann analyse ici ce concept sans se référer à sa polysémie spatio-temporelle. Mais celle-ci est extrêmement variée, au plan biologique chez les animaux, au plan biologique et social chez l'homme. Même si Darwin voudrait prouver la proche parenté entre le sens de la beauté des animaux et celui des hommes, il cite comme chercheur honnête et consciencieux une foule d'exemples qui prouvent justement le contraire. Il est tout à fait émouvant de lire combien il est à l'occasion indigné du « mauvais goût »⁸⁹ de certains oiseaux en ce qui concerne les sons et les couleurs qui exercent chez eux une attirance sexuelle. Ou bien il parle de certaines odeurs qui exercent des effets analogues à la saison des amours, et ajoute comme excuse : « Notre goût ne nous constitue pas juge compétent sur ce point. »⁹⁰ Il est donc certainement plus ou moins fortuit que, sur ce qui dans la vie sexuelle des animaux devient un caractère sexuel secondaire, on puisse appliquer en général des catégories esthétiques, même au sens le plus large.

⁸⁸ Thomas Mann, *Le jeune Joseph*, Trad. Louise Servicen, Paris, L'imaginaire Gallimard, 1999, p. 8.

⁸⁹ Charles Darwin, *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, Trad. Edmond Barbier, Paris, C. Reinwald et Cie, 1891, chap. XIII, p. 411.

⁹⁰ Ibidem : chap. XVIII, p. 581.

Mais cet élément de hasard n'est pas non plus à éliminer du développement socio-historiquement déterminé de l'humanité. C'est pourquoi il n'y a pas lieu, ici – en éliminant arbitrairement, pour la sphère esthétique, la fonction sociale nécessaire de tous les hasards – de traiter d'emblée la décoration de soi comme une catégorie esthétique. C'est à nouveau une rechute dans la conception de la sphère esthétique comme un principe *a priori* ou anthropologique faisant partie « de toute éternité » de la nature humaine. C'est ce que fait par exemple Scheltema qui, à partir de prémisses en matière de vision du monde totalement opposées à celles de Darwin, conçoit d'emblée la décoration du corps comme relevant de l'esthétique, et même d'une esthétique très complexe et de haut niveau : « Sur le fait que ces formes de décoration sont en même temps de pures formes d'art, il ne peut y avoir aucun doute. Car non seulement cette décoration, par exemple un collier de coquillages, va être en toute conscience ressenti comme "beau", et non seulement cette disposition ordonnée, totalement inexistante dans la nature, d'éléments de même grosseur, est un pur produit de la fantaisie, mais c'est justement comme bijou que ce collier de coquillages n'est compréhensible que parce qu'il montre une forme donnée, objective, à savoir celle du corps humain, comme forme pure, c'est-à-dire interprétée artistiquement. Ce n'est qu'ainsi que le collier prend tout son sens de beauté décorative, que la ronde de ses chaînons souligne la racine et en même temps la rotondité régulière du cou. »⁹¹ Il s'agit là certainement d'une modernisation, ou tout au moins d'une introjection dans les stades primitifs de sentiments et vues de stades de développement bien ultérieurs. Sans le moins du monde parler de ce que Scheltema saute par-dessus le tatouage, certainement plus ancien, et commence tout de suite

⁹¹ Scheltema, op. cit., p. 38.

par le bijou qui, par suite de l'autonomie de l'objet, permet une certaine distanciation par rapport à l'existence biologiquement donnée de l'homme, implique donc des possibilités beaucoup plus manifestes pour un détachement de l'esthétique du simple utile et agréable, qui ne sont pas possibles pour le tatouage et d'autres formes primitives de décoration du corps. C'est pourquoi ici, le caractère fortuit de ce qui par exemple peut, à notre sens, être considéré comme esthétique, est presque aussi fort dans la beauté naturelle des animaux. Sans entrer ici dans des détails ethnographiques, il suffit de mentionner les dents brisées, les pieds artificiellement atrophiés, pour jeter la pleine lumière sur le caractère fortuit du « beau » qui prévaut ici.

On voit ici très nettement la polysémie de ce concept. Car en raison de son sens immédiat, extrêmement vague, il faudrait indubitablement désigner comme « beau » tout ce que nous avons énuméré ci-dessus. Si l'on s'en tient à ce sens immédiat, on n'a absolument aucun droit d'opposer et de valoriser notre concept de « beauté » à celui des sauvages, et d'écarter d'un geste méprisant leur propre conception sur ce qu'ils ont produit. Au contraire, nous devons dire : toute « beauté » est déterminée par un état donné de l'évolution sociale, elle est par conséquent, pour employer une expression de Ranke⁹², en rapport direct avec Dieu ; et il n'existe pas d'échelle de valeur selon laquelle elle pourrait être évaluée, positivement ou négativement. Le fait qu'au cours de l'histoire, ces esthétiques qui sont fondées sur le concept de beauté ne tombent pas dans un relativisme historique sans limite, mais bien au contraire dans un dogmatisme supra-historique est à nouveau un indice de la polysémie insurmontable de ce concept, si l'on veut préserver l'extension qu'il a dans la vie quotidienne, et si l'on

⁹² Leopold von Ranke (1795-1886), historien allemand.

veut pourtant l'identifier avec le principe de la sphère esthétique.

Cette ambiguïté, ce flou du concept de beauté, qui peut étayer tout aussi bien un relativisme qu'un dogmatisme, est un obstacle sérieux à la découverte philosophique de la genèse historique de l'esthétique, ainsi que de ses domaines particuliers. C'est pourquoi nous devons là-aussi recourir à notre méthode de Marx, déjà éprouvée dans des cas antérieurs, selon laquelle « l'anatomie de l'homme est une clef pour l'anatomie du singe », ⁹³ et qu'il faut donc là-aussi découvrir la genèse en remontant en arrière à partir des développements ultérieurs. Si nous considérons de la sorte le processus de séparation de l'esthétique d'avec la pratique quotidienne, nous voyons là-aussi une ligne qui part de la simple utilité immédiate et passe par l'agréable qu'il permet ou produit ; tout ce qui, de Darwin à Scheltema, va être désigné comme « beauté » tombe dans cette rubrique. Ce n'est qu'à ce stade que l'esthétique commence à se développer comme principe autonome ; ce n'est qu'à partir de là que l'énorme quantité de produits utiles ou agréables des débuts va pouvoir être triée selon ces éléments dans lesquels est perceptible une intention esthétique plus ou moins claire, plus ou moins univoque. Pour ces constatations dans des cas concrets – qui se situent en dehors de la tâche qui nous est fixée ici – il n'est pas possible de formuler une hypothèse d'explication anthropologique, psychologique ou biologique unitaire. Ces intentions peuvent être concrètement suscitées par les occasions les plus diverses. Elles portent inévitablement en soi le sceau d'un certain hasard, tout comme nous avons pu le voir plus haut dans la genèse des outils à partir du choix, et ensuite de la conservation de pierres appropriées, chez Marx en ce qui

⁹³ K. Marx, *Manuscrits de 1857-1858, dits « Grundrisse »*, éd. J.-P. Lefebvre, Paris, *Les Éditions Sociales*, 2011, p. 62.

concerne la genèse de la valeur à partir des actes d'échange occasionnels des débuts. C'est de ce point de vue que naît la série : décoration « cosmétique » du corps – objets de décoration (trouvés ou fabriqués) destinés au corps humains – ornementation des instruments. Il est clair que dans cette série, les probabilités de transformation de l'intention esthétique fortuite en une véritable intention pour l'art et pour sa réalisation sont obligatoirement de plus en plus élevées. Il faut de plus naturellement remarquer, comme nous l'avons déjà exposé plus haut, que la liaison dans ce domaine de l'esthétique à l'utile et à l'agréable ne peut être dénouée que dans des cas limites (le plus nettement dans l'ornementation appliquée à l'architecture).

Dès lors que la décoration, aussi primitive soit-elle, est produite par l'homme lui-même, toute analogie cesse avec le monde animal, et le spécifiquement humain, le travail, fait valoir ses droits. Sur la manière dont ce nouveau genre de décoration découle du travail, il nous manque des données fiables, et elles nous manquent obligatoirement puisque les documentations sur les tout premiers débuts et les transitions ont presque totalement disparu. Mais il ne nous paraît pas contestable qu'ils sont génétiquement et causalement nés du développement des techniques de travail. Nous avons mentionné plus haut, dans d'autres contextes, en nous référant à ce sujet à Boas, que dans les travaux tout à fait primitifs de taille et de polissage à l'âge de pierre, le développement même de la technique produit des parallélismes, des uniformités, etc. Semper⁹⁴ met en évidence des phénomènes analogues à propos de la technique primitive du textile etc. Il est donc clair que dans de tels cas, il ne peut être question que des pré-supposés techniques de l'ornementation, et pas de

⁹⁴ Gottfried Semper (1803-1879) architecte allemand. *Du style et de l'architecture*, trad. Jacques Soullou, Marseille, Parenthèses, 2007.

celle-ci même. C'est pourquoi la polémique de Riegl contre l'école de Semper qui, en son temps, a soulevé tant de poussière, est largement oiseuse et scolastique. Elle est oiseuse parce que le grand progrès technique ne peut jamais créer que des conditions préalables objectives et subjectives à l'activité artistique. (Nous n'avons pas besoin ici de revenir encore une fois en détail sur ses éléments comme la conquête de temps libre, la maîtrise du matériau et des outils, la capacité de réaliser parfaitement son projet.) Il est scolastique car la « volonté artistique » dégainée par Riegl n'explique rien non plus, mais se contente de coller un nom hypostasiant au fait qu'au cours du temps est apparu une ornementation artistique.

Répetons-le : historiquement, le processus de genèse va bien connaître les médiations des hasards les plus divers. Nos exemples ont montré comment, par une accentuation quantitative, des relations fortuites ont produit une forme qualitativement nouvelle. Mais si nous avons pu aussi admettre qu'un processus analogue avait très probablement eu lieu pour la genèse historique de l'ornementation, alors il n'y a pas encore de réponse satisfaisante à notre question philosophique : comment et pourquoi est-il sorti de ce processus un genre particulier d'activité esthétique ? Les hasards ont assurément dans l'évolution sociale une dialectique propre. Il y a hasards et hasards ; ceux qui sont matériellement liés aux tendances objectives de croissance d'une étape déterminée, dont la « fortuité » à la première apparition signale justement le début de quelque chose de nouveau, la plupart du temps sans éveiller immédiatement la conscience de la nouveauté chez les hommes concernés, qui ne se développe que lentement, progressivement, souvent de manière très inégale ; elle se développe en une conscience plus ou moins adéquate, parallèlement au changement de cette

fortuité en une réalité, voire même une nécessité devenue socialement générale. Mais il y a en outre, dans toute évolution sociale, des hasards au sens strict du terme, et ceux-ci restent nécessairement sporadiques, ils s'éteignent, ils atteignent rarement une extension sociale, même seulement éphémère. Il est clair que sans une telle conception du hasard, toute évolution sociale prend obligatoirement un caractère mystifié. Il est également clair qu'il ne peut être question ici que du premier type de hasard, mais même dans ce cas il faut garder la réserve indiquée selon laquelle la genèse historique la plus exacte ne peut encore donner aucune explication historique pour la nature esthétique de ses produits reconnus nécessaires en tant que tels.

Nous revenons ainsi au problème déjà abordé du détachement de l'esthétique de l'utile et de l'agréable, dans la mesure où elle n'appartient pas toute entière à la réalité quotidienne. Nous avons déjà mentionné que ce détachement prend la forme de transitions les plus multiples entre des niveaux différents qui déjà s'instaurent en différences qualitatives. Maintenant que nous n'avons plus comme avant affaire simplement à un élément formel abstrait, mais à la coagulation de ces éléments en une unité esthétique, on peut d'ores et déjà souligner l'importance de ces diversités. Ce qui est important en l'occurrence, c'est le rôle que prend dans la vie des hommes l'objet décoré par l'ornementation. Il y a là une différence de qualité selon que l'ornementation décore un objet singulier d'usage quotidien, ou qu'il devient un élément décoratif d'architecture, c'est-à-dire de la vie publique. Cette différence esthétique a également un fondement historique. La décoration d'ustensiles est certainement incomparablement plus ancienne que celle de l'architecture, dont les débuts selon Engels ne peuvent être constatés qu'au stade supérieur de la barbarie, et qui a ses débuts n'était rien d'autre que

construction utile. ⁹⁵ Hoernes, ⁹⁶ qui fait cette dernière constatation, met à juste titre en garde contre l'introjection dans la chose elle-même de l'effet émotionnel que peuvent exercer maintenant sur nous certains restes de cette architecture dans des circonstances qui n'ont rien à voir avec celles d'autrefois. Cette tendance se manifeste tout particulièrement chez Scheltema. ⁹⁷ Il cherche à l'aide d'une modernisation émotionnelle à transformer le principe esthétique en quelque chose d'éternel.

Il y a assurément, dissimulé derrière ce fait, un problème esthétique réel qui échappe à Hoernes. À savoir – et ceci concerne beaucoup plus la décoration des ustensiles que l'architecture elle-même – que, pour les ornements qui nous nous parvenues, le processus de détachement de l'utilité par le temps écoulé depuis est déjà réalisé, du fait que les ustensiles concernés sont extraits de leur contexte réel de vie dans lequel ils figuraient au temps de leur genèse et de leur emploi. L'impression qui naît chez le récepteur contemporain implique donc un renversement complet de l'original. À l'époque, l'adéquation à l'usage immédiat était l'essentiel, l'effet esthétique quelque chose de fortuit ou d'accessoire, alors que là, l'utilité passe au second plan, elle doit être reconstruite, souvent péniblement à partir des configurations formelles, ou elle joue un rôle de vecteur, d'accélérateur de l'évocation esthétique, tandis que l'utilité pratique agit comme élément de l'esthétique, devenu forme à effet visuel. Les anciens ustensiles ne pouvaient guère, originellement, susciter un tel impact.

Cette comparaison n'est cependant pas seulement instructive en tant qu'appel à se garder de considérer les impressions

⁹⁵ Friedrich Engels, *L'origine de la famille...* op. cit., p. 31.

⁹⁶ Hoernes, op. cit., p. 83.

⁹⁷ Scheltema, op. cit., p. 54.

d'aujourd'hui comme base d'une « volonté artistique » d'autrefois, mais elle est aussi directe et positive. À savoir que – utilisée avec les précautions nécessaires – elle montre pourtant quelque chose de la direction qu'a pu prendre le processus originel au cours du détachement de l'évocation esthétique de l'agrément d'un emploi utile. L'utilité ne disparaît jamais totalement de l'évocation vécue, elle s'estompe seulement en une utilité en général, et passe ainsi à l'arrière-plan, elle devient une base.⁹⁸ Le rapport entre ces deux composantes de l'expérience vécue penche naturellement, à l'époque de l'emploi direct, en direction de l'utilité, tandis que le contraire présuppose un temps libre relativement développé, et à travers lui une distance relativement importante par rapport à l'activité réelle elle-même, de sorte que des expériences esthétiques véritables ne pouvaient sans doute absolument pas se produire dans les stades primitifs, ou en tous cas rarement, exceptionnellement, « fortuitement » (au sens défini ci-dessus). La contradiction qui se fait jour ainsi, selon laquelle des activités sans intention esthétique consciente, dont l'effet n'était originellement pas non plus de caractère esthétique prépondérant, peuvent malgré tout produire des objets esthétiques, se révèle en y regardant de plus près comme purement apparente. Mieux dit : comme mode phénoménal de la contradiction fondamentale de la pratique humaine en général, à savoir comme expression de cette structure de l'agir humain que nous avons définie en exergue de ce livre avec les mots de Marx : « Ils ne le savent pas, mais ils le font. »⁹⁹ La séparation objective de l'esthétique du simple utile et de ce fait de l'agréable peut

⁹⁸ Il est clair qu'une telle distanciation ne peut pas se produire pour la décoration directe du corps, mais seulement pour celle qui existe indépendamment du corps humain. G. L.

⁹⁹ Karl Marx, *Le Capital*, Éditions Sociales, 1962, livre 1, tome 1, page 86.

donc se réaliser sans susciter directement d'émotion esthétique chez le producteur et chez le récepteur.

C'est justement dans cette perspective que la distinction que nous avons opérée entre décoration des ustensiles et application décorative de l'ornementation en architecture est d'une grande importance. L'architecture, précisément, comme nous devrons en discuter en détail plus tard, n'est plus *hors du monde*. La constitution, décisive pour elle, d'un espace interne et externe propre qui n'est pas donné comme tel par la nature, que l'homme crée donc en fonction de ses besoins matériels et spirituels socialement et historiquement formés, où l'évocation d'une expérience est déjà contenue de façon immanente dans son intention créatrice et dans son effet escompté, a, dans son genre spécifique, la tendance à produire pour l'homme un monde « adapté ». La séparation et la distanciation à l'égard du quotidien est ainsi objectivement réalisée, même si l'idéologie consciente de la production et de la réception est encore magique ou religieuse. Car l'architecture elle-aussi a pour but une évocation, bien qu'elle n'ait évidemment pas d'orientation esthétique ; elle se distancie également du quotidien, et même d'une manière beaucoup plus frappante et éclatante que les autres arts, elle peut donc objectivement réaliser cette séparation du quotidien tout autrement que la décoration *hors du monde* des ustensiles. Le fait qu'ainsi, la sphère esthétique ne se soit pas encore le moins du monde constituée comme autonome résulte déjà de ces quelques remarques. Dans le dernier chapitre de la première partie, nous traiterons en détail son détachement de cette communauté qu'elle forme avec la magie et la religion. On verra que ce détachement exige certes un combat idéologique – plus ou moins conscient –, mais qu'il est d'une nature qualitativement différente du détachement de l'imbrication dans la pratique du quotidien.

Nous avons ici situé la naissance de l'architecture, peut-être en simplifiant les choses, dans la période magique-religieuse. Cette simplification est justifiée dans la mesure où les premières réalisations architecturales esthétiques authentiques ont servi les buts de la magie ou de la religion. S'il y a eu aussi des bâtiments profanes (des châteaux, des palais, etc.) il faut dire d'un côté qu'au début, le pouvoir politique était aussi très fortement fondé sur la magie et la religion, ce qui devait également influencer en conséquence la nature de ses expressions artistiques, d'un autre côté, il s'agissait là également de bâtiments publics dont la forme – comme élément aussi de leur « utilisation » – impliquait d'emblée des éléments importants d'efficacité idéologique, d'évocation. (Expression de la puissance irrésistible, qui s'impose par la monumentalité). Le passage de la construction à des buts de logement privés est – d'un point de vue esthétique – le résultat d'une évolution bien postérieure.

L'application de l'ornementation en architecture, c'est-à-dire dans un art qui, dans sa nature, n'est pas *hors du monde*, ne supprime pas, (si l'on considère l'ornementation dans son être en-soi et pour-soi) son caractère *hors du monde*, bien au contraire, cette combinaison, précisément, fait apparaître très clairement sa spécificité. C'est là que le principe de la décoration prend sa forme la plus adéquate : ce n'est plus un ajout à l'emploi utilitaire de la vie quotidienne, c'est plutôt dans ce contexte que la pure joie de la décoration, sa fonction d'embellir la vie des hommes, de susciter de la joie, peut s'exercer sans être déviée par rien. Il y a donc une série esthétique que va de la décoration du corps en passant par la décoration des ustensiles, jusqu'à ce point, et qui représente justement la distanciation d'avec la pratique du quotidien. Que le rôle joué ici par l'ornementation soit aussi un rôle utile, à savoir soutenir l'organisation de l'espace par l'architecture,

de rendre encore plus sensible la structuration des surfaces par des dispositifs décoratifs de leurs parties, marquer et animer les points nodaux de l'édifice, etc. ne change rien à cet état de fait. On peut même dire : c'est précisément le caractère *hors du monde* de l'ornementation qui exige de l'intérieur cette subordination à un art plastique afin de pouvoir développer sans obstacle et complètement, sa propre nature esthétique.

Il n'est donc pas hors de propos, pensons-nous, de considérer précisément ici les principes esthétiques de l'ornementation ; l'application aux autres domaines abordés plus haut se produit alors d'elle-même, avec la différence qui ici n'est pas fondamentale, que des ornements *hors du monde* peuvent aussi orner des objets en soi *hors du monde*. Nous partirons en l'occurrence, comme il a également été mentionné plus haut, des formes géométriques, et nous les entendons dans un sens si large que les ornements végétales et animales, apparues pour la plupart plus tard, restent classées sous le concept général de « géométriques ». Car ce qui domine là-aussi, c'est un système – finalement – géométriquement organisé de lignes, peu importe si elles sont simplement droites ou connaissent des circonvolutions et des courbures, dans lesquelles des plantes, des animaux, et même des hommes ne vont pas être reproduits dans les conditions de leur existence propre, mais vont être intégrés dans un contexte de lignes (ou de lignes et de couleurs) avec des rythmes, des proportions, des symétries, des correspondances, dans lesquelles leur forme, leurs mouvements etc. deviendront de simples parties intégrantes, de simples éléments de l'unité résultant de l'ordre géométrique. Ce n'est en l'occurrence pas essentiel si, en ce qui concerne la genèse historique dans le détail, la figure géométrique est une « réduction » d'un objet réel issu de la vie, ou si on lui attribue *a posteriori* une signification allégorique de ce genre ; les deux peuvent se

produire de la même façon dans des cas particuliers, mais cela n'affecte pas la question fondamentale vers laquelle nous nous tournons maintenant : pourquoi des rapports géométriques produisent-ils un plaisir esthétique, pourquoi possèdent-ils une puissance évocatrice de sentiments ? (Nous reviendrons séparément, à la fin de ces considérations, sur la relation nécessaire de l'allégorie et de l'ornementation).

Sans aller plus loin, il est compréhensible que l'on ait cherché la réponse à cette question du côté de la géométrie, bien que, comme nous le verrons, les forces esthétiques à l'œuvre ici vont très tôt au-delà du pur géométrique, et dépassent l'opposition apparemment rigide entre anorganique et organique, puisque l'ornementation pure, qui est en tant que telle la forme la plus pure de la décoration *hors du monde*, se développe dans le décoratif en général, dans l'un des principes constitutifs de l'esthétique en général. L'ornementation géométrique est pourtant dans ce cas bien plus qu'un simple stade historique préliminaire. Les fondements théoriques des phases ultérieures, plus développées, montrent déjà ici leur essence de principe, de sorte que la sortie du géométrique n'est pas seulement directement compréhensible, mais aussi esthétiquement juste. Ernst Fischer formule le problème de la bonne façon quand il constate « que nous reflétons dans l'*ornementation* les lois de la sphère inorganique, et ainsi la *beauté de l'inorganique*. L'ornement est cette forme étonnante dans laquelle on travaille uniquement avec des vecteurs, avec des distances égales... Cette ornementation est manifestement de la *mathématique expressive* et elle a précédé les chiffres, de même que les idéogrammes ont précédé les lettres de l'alphabet ; elle semble dans un certain sens être de la mathématique devenue art. » Il cherche ici – et c'est amplement justifié, même si ce n'est que relatif – un reflet de

l'« ordre » de la nature dans notre conscience qui certes a en général tendance à refléter l'ordre de la société.¹⁰⁰ Fischer souligne, à juste titre selon nous, que le principe de l'ordre est essentiel dans le sentiment de plaisir esthétique que suscite l'ornementation et, en complet accord avec nos explications précédentes, indique le rôle de « facilitation du travail » et de « facilitation de la vie » que joue le rythme pour les hommes. Ce qui rend ses explications extrêmement intéressantes un peu abstraites, c'est l'opposition quelque peu trop abrupte entre l'organique et l'inorganique d'un côté, entre la nature et la société de l'autre. La domination de l'inorganique, de la nature par l'homme n'est pas seulement un processus social – cela, Fischer l'exprime tout aussi résolument que ces considérations – mais elle se place aussi dans un rapport indissociable avec l'évolution de l'homme de cette société, avec l'échange matériel entre la société et la nature. Le jeune Marx exprime cet état de fait d'une manière extraordinairement expressive : « De même que les plantes, les animaux, les pierres, l'air, la lumière, etc., constituent du point de vue théorique une partie de la conscience humaine, soit en tant qu'objets des sciences de la nature, soit en tant qu'objets de l'art – qu'ils constituent sa nature intellectuelle non-organique, qu'ils sont des moyens de subsistance intellectuelle que l'homme doit d'abord apprêter pour en jouir et les digérer – de même ils constituent aussi au point de vue pratique une partie de la vie humaine et de l'activité humaine... La nature, c'est-à-dire la nature qui n'est pas elle-même le corps humain, est le *corps non-organique* de l'homme. »¹⁰¹

¹⁰⁰ Ernst Fischer (1899-1972), *Kunst und Menschheit* [Art et humanité] Essays. Vienne, Globus Verlag, 1949, p. 179-180.

¹⁰¹ Karl Marx, *Manuscripts de 1844*, op. cit., pp. 62.

Sur quoi reposent alors la nature de l'ornementation, précoce, rapidement parvenue à la perfection, riche, et cependant *hors du monde* et son impact? Nous pensons que ce phénomène résulte d'une loi fondamentale de l'évolution socioculturelle, de la particularité du reflet de la réalité qu'elle détermine, et cela tant en science qu'en art. Dans la préface à *la Phénoménologie de l'Esprit*, Hegel est le premier à avoir donné une description philosophiquement exacte de ce phénomène. Il part de ce que cette œuvre qui est la sienne doit donner une expression conceptuelle à un nouvel état du monde, et veut donc en liaison à cela définir avec précision, objectivement comme subjectivement, les signes spécifiques de l'apparition de la nouveauté dans l'histoire. Il part donc de ce que cette réalité nouvelle peut tout aussi peu avoir « une effectivité parfaite » que « l'enfant qui vient de naître. »¹⁰² La nouveauté est naturellement le produit de multiples tendances et déterminations qui étaient à l'œuvre au sein du vieux monde longtemps avant son apparition au grand jour, et si elle prend alors forme, c'est là « le tout ayant fait retour dans soi à partir de la succession comme à partir de son extension, le *concept simple* devenu de ce même tout. »¹⁰³ C'est pourquoi le reflet dans la conscience humaine d'un tel état de fait a nécessairement un caractère abstrait, ésotérique.

Dans la *Logique*, Hegel revient sur le même problème – cette fois uniquement du point de vue de la connaissance –, où il n'examine pas tant la figure de la nouveauté historique comme celle de début de la maîtrise idéale de la réalité. Ce début est le général. « Si dans la réalité » dit-il « que ce soit celle de la nature ou celle de l'esprit, c'est l'individuel concret qui s'offre le premier à la connaissance subjective, naturelle,

¹⁰² G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, 2007, Gallimard Folio, tome 1, p. 28.

¹⁰³ Ibidem p. 29.

il en est tout autrement de la connaissance ayant pour base la forme du concept, de la connaissance conceptuelle : ici, au contraire, c'est le *simple, détaché* du concret, qui s'offre le premier, car c'est seulement sous cette forme que l'objet est un *général* se rapportant à lui-même et, au point de vue conceptuel, l'immédiat. »¹⁰⁴ Il polémique contre ceux qui en appellent ici à l'intuition, car le processus qu'il décrit alors a déjà incorporé leur point de vue, et l'a dépassé en idée. Et même d'un point de vue subjectif, on trouve la même situation. « Puisqu'on parle de *facilité*, nous ferons remarquer qu'il est plus facile à la connaissance d'appréhender la détermination conceptuelle abstraite que le concret qui représente une association compliquée de déterminations et de leurs rapports. »¹⁰⁵ Hegel attire ici immédiatement l'attention – et cela concerne déjà directement notre problème – que même la géométrie ne commence pas par la forme spatiale concrète, mais par les éléments et les formes les plus simples, le point, la ligne, le cercle, etc.

C'est alors un fait également bien connu que d'un côté, la géométrie a été la première activité scientifique de l'homme primitif, la première application de la science à la pratique (longtemps avant sa constitution en connaissance systématisée), que de l'autre côté, l'ornementation géométrique vit à cette même période de genèse et d'extension de l'agriculture sa première floraison. Les deux tendances sont naturellement très étroitement corrélées. Hambidge¹⁰⁶ montre par exemple que le rectangle apparaît tout d'abord dans les mesures agraires, et qu'il a ensuite été

¹⁰⁴ G. W. F. Hegel, *Science de la logique, logique du concept*. Trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1971, tome 4, p. 520.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Jay Hambidge (1867-1924), artiste américain, auteur de *Dynamic symmetry*, Yale University Press, 1920, p. 7 s.

transposé à la construction des temples etc. Il n'est pas besoin, espérons nous, d'une démonstration particulière de ce que cette première maîtrise consciente et théorique de la réalité, qui du point de vue du développement de l'humanité a une importance plus durable que toutes les conquêtes artistiques largement plus éblouissantes du l'ère de la chasse (même dans des conditions particulièrement favorables comme dans le sud de la France) présente un caractère abstrait au sens de Hegel indiqué ci-dessus. Ce caractère abstrait prend cependant, une importance particulière dans les conditions où l'on commence à la comprendre : l'homme primitif vie dans un environnement qu'il est encore bien loin de maîtriser et c'est seulement un tout petit rectangle qui est maintenant éclairé par la lumière d'une vraie connaissance. Mais que cette connaissance soit au début interprétée de manière magique, puis plus tard religieuse, ne la place cependant pas au même niveau que n'importe quelle pseudoscience magique.

Là-aussi, ce n'est que de l'évolution ultérieure que l'on peut tirer des hypothèses rétroactives sur la précédente : on se remémore le prestige de la vraie connaissance qui, pendant des millénaires, s'est attaché presque exclusivement aux mathématiques ou la géométrie ; de Pythagore et Platon se trace cette ligne qui mène au nouvel alphabet de la nature de Galilée,¹⁰⁷ jusqu'au *more geometrico*¹⁰⁸ de Spinoza. C'est la – toute première – avancée vers une vraie connaissance, tout à fait au sens de Hegel, à un stade encore absolument non-développé, non-concret. Malgré tout, c'est justement dans cette abstraction que se réunissent l'exactitude absolue, inatteignable par ailleurs, de la connaissance de la réalité objective et l'évidence sensible, visuelle, facilement compréhensible. Si donc la pulsion d'une vision esthétique du

¹⁰⁷ « Le langage de la Nature est écrit avec l'alphabet de la géométrie »

¹⁰⁸ Selon l'usage de la géométrie.

monde exigeant irrésistiblement son expression dans l'activité artistique qui commence, mais qui, comme nous l'avons vu, ne s'est pas encore constituée dans son autonomie, pousse en direction de l'ornementation géométrique, alors c'est là qu'il faut en rechercher la cause. Cette unité de la connaissance certaine et exacte atteignable dès l'étape primitive, et d'une évidence sensible directement éclairante relie d'un côté ce qui a déjà été acquis avec la base de toute science et de tout art, avec le travail, de l'autre côté ce double caractère indivisible d'exactitude conceptuelle abstraite et d'évidence sensible directe, crée justement par et par suite de cette abstraction, la possibilité de sublimer les œuvres ainsi créées au-delà de la multiplicité hétérogène de la pratique quotidienne, de leur conférer par rapport à elle cette distance et cette spécificité, par lesquelles elles peuvent devenir des œuvres d'art autonomes. (Nous avons déjà indiqué que ceci est un processus de longue durée.)

Souvenons-nous maintenant de ce que Hegel a dit, dans l'analyse logique de cet ensemble complexe, à propos de la facilité de la perception de l'abstraction. L'abstraction analysée par Hegel va être précisément transposée ici en une évidence sensible, mais pas au sens d'un retour à une immédiateté sensible pré-conceptuelle de la perception pure – ce contre quoi Hegel se prémunit –, mais de manière telle que les déterminations idéelles soient parfaitement incluses dans cette immédiateté sensible. La possibilité que la construction puisse valoir comme preuve scientifique géométrique montre que là, le phénomène sensible immédiat exprime adéquatement l'essence (ce que Hegel appelle le concept), l'approche même d'une certaine manière de telle façon que l'on peut parler de son unité immédiate, de l'expression directe de l'essence par le phénomène. Ce n'est qu'à une étape largement plus évoluée que le caractère

sensible va être analysé philosophiquement, l'attention attirée sur l'« adimensionnalité » des éléments de géométrie (le point, etc.) ; comme déjà par Platon. Ensuite, le caractère dés-anthropomorphisant de l'évidence géométrique devient conscient, et la séparation du reflet scientifique et du reflet artistique se trouve là-aussi réalisé. Certes, en soi, cette dualité existe dès le début, mais cela ne change rien à cette liaison originelle dont nous avons parlé jusqu'à maintenant, et qui se maintient longtemps au plan émotionnel.

La facilité de la perception, de la vision d'ensemble, de la prise en compte des détails a donc déjà un caractère purement esthétique : celui d'un reflet de la réalité objective, mais dont l'intention va au-delà de la transformation la plus adéquate possible de l'en-soi en un pour-nous. Cela doit être inclus en elle ; on ne pourra jamais répéter assez résolument ici, justement, que la science et l'art reflètent la même réalité. Mais dans le reflet esthétique se crée, comme nous l'avons déjà dit, une image du monde dans laquelle la relation aux hommes constitue le principe fondateur inamovible qui, précisément pour cela, au moyen d'un effet évocateur, rend cette relation susceptible d'être vécue directement. Ces points communs avec le travail et la science, en même temps qu'un net détachement par rapport à eux, sont présents dans l'ornementation géométrique d'une façon presque tangible. La spécificité de cet aspect-là de la réalité qui détermine la méthode de la géométrie, qui rend possible sa genèse précoce en tant que science et en tant qu'art, est à la base aussi bien des points communs que des différences. L'autonomie de l'art dans l'étude et la maîtrise de la réalité par les hommes se manifeste ici d'une manière très expressive. D'un côté, la liaison avec la science par suite de l'identité de l'objet du reflet, se manifeste en ce que l'ornementation géométrique sous sa forme vraiment achevée, surtout en Égypte, anticipe

pratiquement de plusieurs millénaires les résultats de la science ultérieure, fondée sur des mathématiques très développées. Weyl ¹⁰⁹ démontre que tous les types de la variabilité des rapports que l'on rencontre ici et que seules les mathématiques du vingtième siècle ont pu scientifiquement étudier et définir avec exactitude, étaient déjà représentés et matérialisés par l'ornementation égyptienne. Mais d'un autre côté, cette concordance est en vérité – en soi, tout particulièrement pour la philosophie de l'art – une connaissance *a posteriori* extrêmement importante qui dévoile clairement, de manière irréfutable, l'essence de l'objet nécessairement commun du reflet. Mais elle n'est du point de vue de l'art en tant qu'art qu'une connaissance *a posteriori* puisqu'elle ne peut rien ajouter d'essentiel à l'essence esthétique de l'ornementation géométrique. Sa variabilité inépuisable est à la source de son impact esthétique, et pour provoquer ou pour éprouver celui-ci, cette connaissance n'était ni nécessaire, ni historiquement possible à cette époque. L'impact réel implique assurément – au sens que nous avons indiqué à maintes reprises – l'aspiration inconsciente, le sentiment inconscient, que l'on a établi ici un lien en général avec la réalité. Elle a comme base, comme force motrice de la création et du plaisir de l'œuvre l'expérience vécue du début de la maîtrise de l'homme sur la nature, du début de l'ordre instauré par l'homme avec ses connaissances pratiques. Mais cet *en général* suffit largement à expliquer la genèse et l'essence. Justement parce qu'ici, la concordance entre art et science dans le reflet exact de la réalité apparaît sous une forme tellement claire, parce que la concordance peut être objectivement et exactement prouvée, mais ne peut subjectivement – on peut le prouver de manière tout aussi exacte – avoir que des sources « inconscientes », il y a là un

¹⁰⁹ Hermann Weyl, op. cit., p. 103 et s. cf aussi pp. 49-52.

paradigme pour le « Marcher séparément, frapper ensemble »¹¹⁰ de l'art et de la science : dans le reflet de la réalité plus direct et plus total, et plus du tout *hors du monde*, ces relations réciproques sont beaucoup plus complexes. Mais leur base est la même, et c'est pourquoi il fallait souligner tout particulièrement ce rapport instructif en l'illustrant par ce cas simple et abstrait. La simplicité et l'abstraction de l'ornementation a pour conséquence, comme nous l'avons vu, que le phénomène et l'essence semblent coïncider parfaitement. Cette convergence qui par ailleurs, dans l'objet de l'esthétique, n'apparaît de manière aussi directe qu'extrêmement rarement repose sur le caractère à la fois abstrait et sensible du phénomène, et sur le caractère abstrait de l'essence. Mais ce dernier ne doit pas, comme cela s'est produit chez Kant, être confondu avec l'absence de contenu. Avec le génie de son regard sur les problèmes esthétiques, Kant a clairement vu dans la création esthétique la dualité profonde traitée ici, en distinguant la « beauté libre » (*pulchritudo vaga*) de la « beauté simplement adhérente » (*pulchritudo adhaerens*). La vue géniale est cependant troublée par son idéalisme subjectif, et par l'incapacité qui en résulte de comprendre le rôle en esthétique du reflet de la réalité. Il a la volonté justifiée de libérer l'essence de l'esthétique de cette dépendance directe par rapport à la connaissance philosophique scientifique, comme c'était le cas chez Leibniz et son école, et de fonder philosophiquement son autonomie. Mais comme il ignore le phénomène du reflet, il ne peut fonder l'essence de la « beauté libre » qu'en ce qu'elle « ne suppose nul concept de ce que doit être l'objet. »¹¹¹ C'est pourquoi dans l'explication concrète de cette doctrine, il

¹¹⁰ La formule est du Feld-maréchal prussien Helmuth Karl Bernhard von Moltke (1800-1891).

¹¹¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit. § 16, p. 208.

s'empêtre dans des contradictions insolubles. D'un côté, il explique les phénomènes naturels qui ne sont pas toujours invoqués bien à propos (les fleurs, les oiseaux etc.) d'une manière souvent proche du sophisme ; c'est à juste titre que Ernst Fischer, lorsqu'il traite des cristaux, rapporte leur conformation à des lois objectives de la nature, et dans leur domaine à la détermination de la forme par le contenu. D'un autre côté, là où Kant en vient à parler de l'ornementation elle-même, il n'invoque pas seulement des exemples modernes subalternes (tapis, rinceaux, etc.), mais il voit en eux une pure absence de contenu à la place du contenu abstrait que nous avons mis en évidence. (Nous verrons plus tard que la conception de « beauté adhérente » est, pour les mêmes raisons, encore plus contradictoire.) L'essence abstraite de l'ornementation géométrique n'est donc en aucune façon, comme Kant le pense, sans contenu, elle n'est pas « sans concept »¹¹² même si le concept est parfaitement absorbé dans l'évidence sensible immédiate. Qu'il n'ait pas de contenu objectif concret, mais seulement un contenu abstrait en général ne fait que lui donner un caractère extrêmement spécialisé, mais ne signifie pas son absence totale.

Ce type particulier de contenu s'exprime donc avant tout dans le fait que se forme autour de cette abstraction en général une aura faite d'allégorie et d'ésotérisme. L'émotion qui, grâce à la géométrie, imprègne ce mode d'exposition comme image, élément ou partie de la conquête du monde s'impose dans la forte pression à interpréter concrètement l'abstraction en général, à la renvoyer de son éloignement à la réalité concrète. Les formes géométriques ne sont organiquement liées à aucune objectivité concrète ; et si apparaissent dans l'ornementation certaines formes objectives (plantes, animaux,

¹¹² Ibidem p. 198.

êtres humains) alors même ceux-ci peuvent ne pas avoir de consistance sensible concrète particulière, mais représentent obligatoirement des hiéroglyphes de leur signification, des abréviations abstraites de leur existence. Et ceci d'autant plus que cela fait partie de l'essence de l'ornementation d'arracher chaque objet qu'elle travaille aux connexions que sont ses relations réciproques avec son environnement et de le transposer dans un contexte – de ce point de vue – artificiel. C'est pourquoi la teneur spirituelle d'une œuvre purement ornementale ne peut être que purement allégorique ; un sens qui est totalement transcendant par rapport aux formes phénoménales sensibles concrètes. Une reconstruction véridique des significations ésotériques souvent magiques ou religieuses de l'ornementation géométriques nées de la sorte est pour l'ethnologie, l'histoire de l'art, etc. dans la plupart des cas une tâche difficile à résoudre. Riegl déjà a attiré très fortement l'attention sur sa difficulté.¹¹³ Mais il lui a pourtant à ce propos échappé que l'origine de cette difficulté réside dans la nature même de l'allégorie, tout particulièrement quand sa signification est le privilège d'une caste fermée de prêtres, gardienne du secret. L'allégorique repose en effet précisément sur le fait qu'entre le caractère visible et sensible des objets représentés et leur signification qui dévoile dans la composition la totalité de l'œuvre d'art, il n'y a aucun rapport fondé sur la nature des objets eux-mêmes. Du point de vue de cette objectivité, toute signification allégorique est plus ou moins, et souvent totalement arbitraire. D'un autre côté, l'interprétation allégorique sous sa forme magique ou religieuse originelle part justement de ce que l'ensemble des phénomènes de la réalité ne peuvent exprimer que de manière inadéquate la sublime vérité du magique ou du religieux, ce qui fait que le caractère arbitraire de la signification à partir de

¹¹³ Aloïs Riegl, *Questions de style*, op. cit., p. 36.

l'objet, c'est-à-dire « d'en bas » reçoit une confirmation « d'en haut ». Cette double tendance convergente dans l'allégorie est si forte qu'elle s'impose parfaitement, y compris dans de nombreuses périodes ultérieures, dans des relations entre phénomènes et essence qui ne sont plus abstraites. C'est ainsi que dans le christianisme des premiers siècles, des récits d'une grande sensibilité expressive comme ceux de l'Ancien et du Nouveau Testament, seront interprétés de manière purement allégorique par Clément d'Alexandrie, par Origène,¹¹⁴ et d'autres.¹¹⁵

Il y a naturellement entre ces deux types d'allégorie une différence qualitative. Tandis que la dernière variété mentionnée fait violence, avec l'interprétation allégorique, à l'essence de la figuration artistique de l'objet, ou ignore sa signification proprement dite, la nature allégorique de l'ornementation géométrique découle justement, de manière organique, de sa spécificité esthétique elle-même. L'effet évocateur de l'ornementation géométrique, joint à sa nature d'abstraction en général – sur la base de l'émotion de la vision du monde qui meut tout cet ensemble – produit, à partir du vécu immédiat, le besoin de l'interprétation allégorique. Celle-ci peut fort bien, en conséquence naturelle de cet état de fait, du point de vue du contenu, n'être qu'arbitraire, mais pourtant, justement à cause de cela, elle n'implique en aucune façon une violence faite à l'essence artistique, à la pratique artistique. Boas donne un grand nombre d'exemples¹¹⁶ qui montrent comment une seule et même figure géométrique est

¹¹⁴ **Clément d'Alexandrie**, (150-215), lettré grec chrétien, Père de l'Église. Il chercha à harmoniser la pensée grecque et le christianisme. **Origène** (185-253). Père de l'exégèse biblique. Théologien et Père de l'Église.

¹¹⁵ Hugo Ball dans la préface à Denys l'Aréopagite : *Die Hierarchie der Engel und der Kirche* [La hiérarchie des anges et de l'Église] Munich-Planegg, O.W. Barth, 1955, p. 23.

¹¹⁶

interprétée dans son contenu allégorique de manières les plus diverses et les plus opposées. On ne peut naturellement pas reconstituer aujourd'hui de tels effets sur les contemporains ; Même dans les données ethnographiques tirées de la vie des peuples primitifs, le doute est totalement justifié sur le point de savoir si les interprétations données aujourd'hui ne sont pas des formes très affaiblies ou même déformées des vieilles traditions. Scheltema lui-aussi s'exprime sans ambiguïté sur des états de fait très semblables : « la compréhension de la valeur symbolique des formes géométriques simples nous a si totalement échappé que nous ne pouvons guère nous faire une juste représentation de la signification qu'avait pour nos lointains ancêtres cette figure du cercle avec un centre bien marqué que nous avons étudiée ici. » ¹¹⁷

On peut encore moins déduire directement l'impact vivant actuel de l'ornementation et le rendre compréhensible, même en partant de la reconstruction la plus exacte de l'intention originelle. Cela n'exclut cependant pas la possibilité d'une explication au travers de médiations. Comme nous avons cherché à la montrer, il y a en effet à la base de ces tendances créatrices originelles une structure objective déterminée des œuvres créées ; et cette structure peut déterminer la qualité des effets durables pendant des millénaires. La relation réellement présente entre phénomène et essence, le caractère de l'essence comme abstraction en général, sont ces bases structurelles formelles. Il semble peut-être que cette interprétation de l'impact artistique des ornements – conçues comme des allégories – contredise notre affirmation antérieure selon laquelle, dans l'ornementation, phénomène et essence coïncident. Il faut cependant aussi, en anticipant sur ce qui sera exposé ultérieurement, prendre en

¹¹⁷ Scheltema, op. cit., p. 59.

considération que toute allégorie, redouble toujours et nécessairement l'essence qui se fait jour dans l'œuvre d'art. À savoir qu'il y a alors d'un côté une essence transcendante, allégorique, intrinsèque, conceptuellement formulable, à laquelle doit viser la totalité de ce qui est artistiquement figuré. D'un autre côté, –s'il s'agit véritablement d'une œuvre d'art – cela ne concerne absolument pas la dialectique de l'essence et du phénomène qui se manifeste là de manière sensible. Elle peut normalement être présente, comme dans les récits que nous avons évoqués de l'Ancien et du Nouveau Testament ; mais il est également possible que cette dialectique se réalise comme coïncidence parfaite dans la figuration sensible concrète d'ornementations géométriques. Mais c'est pourquoi l'ornementation géométrique, – même si sa signification allégorique est irrémédiablement perdue – n'est en rien dénuée de tout contenu artistiquement pertinent. Il reste une teneur significative, qui puise sa richesse et sa profondeur de ces sources de l'orgueil de la domination humaine sur le monde extérieur, de l'aisance et de la spiritualité manifestes, sensibles, de l'ordre visible ainsi créé, tel que nous l'avons décrit plus haut. S'exprime là une loi esthétique générale des effets de longue durée. Mais il faut seulement remarquer ici, en préambule, que même dans le cas traité maintenant de l'ornementation géométrique, où la toute première évidence semble indiquer de manière séduisante que l'effet esthétique a des fondements purement formels, mais que la base véritable de l'impact est cependant conditionnée – en dernière instance – par le contenu. Naturellement – et cela vaut pour tous les effets esthétiques – ceux-ci vont être directement déclenchés par l'intermédiaire du système existant des formes. L'unité du contenu et de la forme en esthétique, la nature spécifique de la forme artistique, à savoir que celle-ci est toujours la forme d'un contenu particulier, unique en son

genre, se manifeste justement dans ce rôle de médiation de la forme entre l'œuvre et sa réception, dans le fait que le récepteur est affecté directement par des effets formels, mais que ceux-ci se transforment immédiatement, dans son ressenti, en éléments de contenu, de sorte qu'il pense être soumis à des effets liés au contenu.

Nous ne pouvons absolument pas traiter ici les relations réciproques complexes entre contenu et forme qui s'exercent tout au long du destin historique d'une œuvre, d'un genre, d'un art, etc. ; il faut seulement indiquer brièvement que dans l'effet purement formel en apparence de l'ornementation géométrique, il y a des effets de contenu qui rayonnent sans cesse, en raison justement de l'abstraction en général de l'essence représentée, du genre à la fois sensible et spirituel abstrait du monde phénoménal présent, en conséquence de leurs relations dialectiques réciproques. Ces effets, comme nous l'avons montré, ne peuvent absolument pas être identiques aux effets originaires, déjà parce que leur signification n'est plus déchiffrable, et si même elle l'était, elle ne nous dirait plus rien aujourd'hui en termes d'évocation artistique. Quant à la teneur émotionnelle, nous l'avons déjà mentionnée en citant le poème de Stefan George. Mais même cette teneur émotionnelle est loin d'être aussi indéterminée qu'il peut paraître au premier abord ; nous avons déjà parlé de ses fondements en termes de vision du monde. Même si elle ne peut pas se fixer dans un contenu objectif concret – et cela fait justement partie de la nature esthétique de l'ornementation – il y a en elle, très nettement, des déterminations sous-jacentes de forme et de contenu. (Ici surgit pour la première fois, à un niveau extrêmement abstrait, un problème très important pour l'esthétique dans son ensemble. À savoir la question que le contenu efficient de l'œuvre d'art, en ce qui concerne son objectivité concrète,

peut être extraordinairement indéterminé, interprétable de manières très diverses, sans qu'il soit – au sens esthétique – véritablement indéterminé, sans qu'il doive laisser la place à une absence de contenu, au sens kantien. Le fait que cette question surgisse ici en lien avec la nature allégorique de l'ornementation est cependant encore loin de signifier qu'elle ne pourrait pas reparaître, d'une manière essentiellement modifiée, à des niveaux plus concrets et plus développés, et tout particulièrement en musique, mais pas seulement là.)

L'abstraction de ces déterminations esthétiques, qui apparaît de manière sensible et s'identifie seulement à la sensibilité, mais n'y disparaît pas, a pour conséquence que sa description conceptuelle a obligatoirement un caractère principalement négatif, c'est-à-dire que l'on ne peut bien cerner ce qu'il y a d'esthétiquement positif qu'en partant de négations. Il en a été ainsi dans la relation du phénomène à l'essence. Il en est ainsi dans l'étape suivante de concrétisation : l'ornementation n'a pas de profondeur. Nous le savons : ce mot a une double signification, mais nous espérons pouvoir montrer qu'il définit dans l'état de fait esthétique présent, tant dans le sens littéral que métaphorique – validé de manière générale par une longue pratique historique – un aspect important de la chose elle-même. Le sens littéral se laisse aborder sans difficulté : cela fait partie de la nature de l'ornementation géométrique que d'être bidimensionnelle ; cette évidence immédiate de la coïncidence du sens et de la sensibilité se perdrait en effet avec l'implication de la dimension de profondeur : le triangle, le cercle etc. peuvent être indissociablement eux-mêmes en totalité et en partie des éléments d'une surface décorative, tandis qu'un cube, avec la restitution nécessaire de la perspective, représente le reflet d'une objectivité concrète, où les principes d'illustration scientifique et de composition artistique se séparent déjà âprement. Nous verrons plus tard

que le passage du principe d'ornementation dans le décoratif au sens le plus large est lié à une certaine tolérance à l'égard de la troisième dimension, que certes, en l'occurrence, se déroule une lutte des contradictions dans laquelle le principe décoratif représente la tendance à supprimer dans les faits les figurations existantes de la troisième dimension dans l'effet ultime d'une surface. Dans l'ornementation pure, une telle contradiction n'existe pas encore. Nous avons déjà mentionné que l'utilisation ornementale d'animaux ou de plantes prend à ceux-ci leur objectivité réelle, vivante, elle les homogénéise parfaitement aux éléments géométriques du reste de l'ornementation, qui certes prend maintenant aussi en compte des lignes géométriques courbes, elle les transforme en purs ornements. Ceux-ci ont simplement là, eux aussi, une existence visible en général, même si celle-ci est objectivement déterminée un peu plus concrètement que celle des ornements purement géométriques ; l'unité, lorsque l'effet de forme est médiatisée par le contenu, se transforme en émotion fantastique en opposition à celle de la vie.

Des problèmes plus complexes surgissent lorsque l'on conçoit la profondeur de façon élargie, métaphorique. Nos dernières remarques nous ont cependant rapprochés de leur solution, car la réduction d'être vivants à des silhouettes ornementales, ce qui, comme nous l'avons déjà vu est nécessairement lié au fait qu'ils ne sont plus reflétés dans leur environnement naturel, que les relations réciproques de leur vie avec cet environnement qui est le leur sont traitées comme inexistantes, signifie l'exclusion de leurs problèmes vitaux réels, des oppositions réelles de la vie hors de l'œuvre d'art. Mais ainsi, – et c'est là le point saillant – on écarte par principe tout ce qui est négatif au sens dialectique hors du champ de la figuration ornementale. Cet effacement nous place cependant clairement et concrètement face à la vérité de la formulation

métaphorique de la profondeur : que considérons nous donc comme profond dans l'art, peu importe duquel il puisse s'agir ? La réponse est toute prête : un reflet de la réalité tel que, fidèle à la vérité, il figure les contradictions de la vie dans toutes leurs déterminations décisives, dans leur dynamique la plus pleinement développée. Plus grande est la tension de ces contradictions concrètes que l'œuvre d'art unifie, plus celle-ci sera profonde. C'est un juste usage du langage que de conférer l'attribut de la profondeur précisément à des artistes qui de ce point de vue vont jusqu'au bout, sans ménagement ; il en va ainsi de Dante et de Rembrandt, ainsi de Shakespeare et de Beethoven. Une contradiction concrète et dynamique est pourtant impensable sans un développement conséquent de la négativité. Engels souligne à juste titre – naturellement dans le domaine de la pensée philosophique, mais sa constatation est aisément applicable également à l'art – que Feuerbach est « plat en comparaison avec Hegel »¹¹⁸ parce qu'il reste loin en arrière de lui dans le traitement concret et conséquent de la négativité. Ce qu'il y a surtout d'important pour nous dans ces considérations d'Engels, c'est que l'opposition entre profondeur et platitude est indissociablement liée au mode de traitement du négatif dans la vie de l'humanité. Mais cela vaut également la peine de mentionner – puisque, comme on ne le répétera jamais assez, l'art et la science reflètent la même réalité – l'accent important que met Engels sur la concrétude et la relativité historique du négatif ainsi que sur son importance centrale dans l'évolution sociale. Aucun art qui veut refléter adéquatement la réalité sociale concrète ne peut passer à côté de cet ensemble complexe de problèmes sans encourir le reproche justifié de fadeur, de platitude, de minimisation de la réalité. Seule l'architecture est une

¹¹⁸ Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, chap. III Paris, Éditions Sociales, 1946, p. 28.

exception. Mais puisque les raisons pour cela – en dépit de certaines affinités avec la question traitée ici – sont de nature différente, déjà parce que cet art, malgré son incapacité à exprimer le négatif, n'est cependant pas *hors du monde* comme l'ornementation, nous ne pourrions traiter le manque de négatif dans l'architecture que lors de son analyse.

La place particulière de l'ornementation repose donc sur le fait qu'elle se trouve en deçà du dilemme de la figuration artistique qui découle de cette situation. Le manque de toute négativité ne veut pas dire un renoncement à sa figuration, mais au contraire une spécificité de principe de ce mode de mise en forme. En conséquence, le manque de profondeur qui résulte également nécessairement de cela n'implique aucune tendance à la platitude ou la fadeur, mais exprime au contraire un aspect tout à fait spécifique de la réalité. Nous avons déjà esquissé dans ses grandes lignes une description de sa nature. Maintenant se font jour encore plus clairement qu'auparavant les composants intrinsèques de cette mise en forme : l'impact fabuleux également déjà mentionné y prend, pour employer une expression de Friedrich Hebbel,¹¹⁹ l'accent d'une beauté avant la dissonance, le reflet d'une réalité qui n'a jamais existé concrètement de la sorte, que les légendes de presque tous les peuples ont décrit comme un âge d'or, comme un paradis perdu. Il y a naturellement déjà, là-dedans, un certain déplacement de la tonalité par rapport à l'émotion originelle de la connaissance géométrique, de la conquête de la réalité, quand l'aspect progressiste de celle-ci prend l'arrière-goût d'une harmonie que l'on n'a possédée qu'autrefois. Pourtant, cette opposition qui dans tout art de figuration réelle serait indépassable, n'est ici pas beaucoup plus qu'une oscillation entre des déterminations émotionnelles de tonalités différentes.

¹¹⁹ Friedrich Hebbel, Lettre à Gurlitt du 23 juin 1847, in *Friedrich Hebbels Briefe*, vol. 1, B. Behr (E. Bock), 1900, p. 221.

En l'occurrence, les deux pôles ont une base commune : le retrait des objets et de leurs rapports hors de la réalité normale, puisque d'un côté ils perdent leur environnement naturel, tandis que l'acte qui les en prive directement leur confère de nouvelles liaisons qu'ils n'avaient pas par ailleurs, tandis que d'un autre côté, les deux s'accordent entre eux dans l'homogénéité la plus complète, et cet ordre – fortuit en rapport à l'objectivité réelle de la vie – est en soi extrêmement régulé. Ainsi, l'ornementation apparaît comme la reproduction bien ordonnée d'un aspect essentiel de la réalité, comme l'abstraction sensible et évidente d'un ordre en général. Celui-ci prend par rapport à la réalité normale un aspect quelque peu fluctuant, dont les deux pôles mentionnés ci-dessus sont l'expression émotionnelle, sans perdre leur caractère de réalité en général.

Ce caractère fluctuant, réel irréel, se renforce encore si nous considérons l'ornementation sous un autre angle, inabordable jusqu'à présent, celui de sa matérialité. Nous avons fait allusion plus haut au débat entre Semper et Riegl au sujet de sa genèse, et nous l'avons défini comme scolastique. Certes, il est en effet d'un côté historiquement exact que toute ornementation découle du travail technique, mais il est impossible de déduire simplement et en droite ligne ses principes esthétiques d'une quelconque technique ; d'un autre côté, la « volonté artistique », opposée radicalement à la genèse technique, est un concept creux, anhistorique et métaphysique, qui ignore les relations historiques réciproques (y compris avec la technique), et ajoute de la sorte au résultat final de l'évolution réelle une cause imaginaire, hypostasiée. En réalité, tout ornement est l'unité indissociable de l'authenticité la plus intime du matériau et de l'immatérialité la plus évanescence. La première est facile à voir. Car autant on ne peut guère déduire directement la genèse de

l'ornementation du seul développement de la technique, autant il est clair que la réalisation de figures géométriquement exactes dans les matériaux le plus divers (étoffes, terre cuite, pierre, ivoire, etc.) présuppose un haut niveau de maîtrise du matériau. Et pas seulement, à vrai dire, une perfection technique en général, mais aussi un soin précis pour faire exister les possibilités, transposables en effets visuels, du matériel travaillé considéré. Il naît alors une nouvelle nuance de la technique, qui dans la maîtrise de la matière, va qualitativement au-delà de la finalité pratique, sans renoncer à celle-ci, et même en la perfectionnant, en découvrant dans les caractéristiques du matériau les possibilités qui seront directement efficaces pour un effet visuel optimal, et développe jusqu'à la perfection la manière de les faire s'exprimer. Celles-ci sont différentes pour chaque matériau, de sorte que la réalisation du même objectif, de la visibilité géométrique, de la netteté, de l'ordre, de la précision etc. exige et produit des lignes de développement artistiques et techniques différentes.

Ce que nous avons appelé l'immatérialité de l'impact implique en apparence un objectif et une élaboration de type totalement opposé. Et en fait, il y a là à l'œuvre une contradiction dialectique réelle, féconde pour l'évolution de l'art dont elle favorise le progrès. Nous avons à l'instant pris connaissance des composants de la matérialité. L'immatérialité est très intimement liée au caractère géométrique fondamental de l'ornementation, avec son essence *hors du monde* que nous avons déjà étudiée en détail. La base de la contradiction est déjà contenue dans la géométrie elle-même, à savoir celle entre son évidence sensible directe et la conscience que les figures produites, copiées dans la réalité, ne peuvent jamais correspondre exactement à leurs propres définitions mathématiques ; cela,

Platon, comme nous l'avons vu, l'a déjà mentionné. Pour la science, la solution est claire : l'essence mathématiquement formulée est la seule vraie ; la représentation sensible devient de plus en plus une illustration – surtout pédagogique –, où l'on fait simplement abstraction des irrégularités inévitables. Dans une application purement technique, on vise assurément la meilleure approximation. En art, en revanche, le phénomène sensible devient la manifestation incontournable de l'essence ; l'évidence sensible immédiate se préoccupe uniquement d'évoquer l'« idée » de la construction géométrique ; les irrégularités existantes en soi, aussi importantes soient-elles pour la science, ne sont absolument pas prises ici en considération. Mais c'est justement pour cela que le « caractère idéal » est inclus de manière immanente dans la construction sensible, et il est à l'origine de sa nature immatérielle, extraite de la vie réelle, il en fait ces composants de la contradiction dialectique dans l'esthétique de l'ornementation dont il est justement question.

Le caractère esthétique se manifeste donc dans le fait que cette tendance peut également être appliquée sans difficulté aux éléments de l'ornementation qui ne sont plus purement géométriques (plantes, animaux etc.). Car l'essence homogène, homogénéisante de l'ornementation tend justement à conférer à tous les objets représentés un tel « caractère idéal ». Celui-ci apparaît comme une réduction visuellement impressionnante de l'objet considéré au strict nécessaire pour qu'il soit simplement reconnu, et pour l'isoler de tout environnement naturel. Chaque objet est simplement pris en lui-même, et ses liaisons dans la composition n'ont en principe rien à voir avec sa propre objectivité en tant que telle. Il est clair qu'un mode de représentation de ce genre-là accentue encore le « caractère idéal », déjà présent en soi, des formes géométriques. Mais il est tout aussi clair qu'une telle mise en avant, consciemment

unilatérale, de ce qu'il y a d'« essentiel » dans les plantes ou animaux insérés dans la composition, qui appréhende tout au plus visuellement un trait particulièrement expressif, mais ne vise pas du tout à rendre visible leur nature réelle en tant que telle, qui se contente de la reconnaissance immédiatement suggestive et de l'insertion possible dans l'ordre de l'ensemble étranger à l'objectivité, ne fait que renforcer ce caractère dématérialisant, désobjectivant. Les parties constitutives non-géométriques de l'ornementation sont donc pour le moins tout aussi « idéelles » que celles qui sont purement géométriques ; mieux dit : il naît de ce « caractère idéal », de cette dématérialisation, un milieu homogène.

Comme nous pouvons le voir, il y a donc là, présente dans les faits, la contradiction que nous avons annoncée. Il nous faut maintenant seulement définir encore sa nature d'un peu plus près. Car elle est essentiellement différente de contradictions analogues dans les arts figuratifs. Si l'on veut par exemple rendre visible par des moyens picturaux une figure flottant librement dans l'air (comme dans la *Madone Sixtine*, comme dans *l'Assomption* du Titien ¹²⁰ etc.), alors il faut faire s'exprimer une objectivité réelle – avec la pesanteur qu'elle implique –, un mouvement réel etc. de sorte que ce mouvement à l'orientation en soi impossible prenne une évidence sensible au sein d'un monde d'objets réels. Il s'agit donc d'une contradiction qui pénètre profondément les caractéristiques objectives de chaque élément de l'image, qui de ce fait appartient à la dialectique de l'essence au sens de Hegel, qui dévoile les contradictions internes du tout et des parties, du phénomène et de l'essence, qui découle de la liaison universelle de tous avec tout, qui soulève et résout la contradiction au sein de la matérialité figurée par la peinture

¹²⁰ *L'Assomption de la Vierge*, peinture du Titien installée en 1518 dans l'église dei Frari à Venise.

même. Dans l'ornementation en revanche, la contradiction est, en comparaison par exemple à la peinture, externe. Comme cela résulte nécessairement de ce qui a été exposé jusqu'ici, les objets évoqués dans l'ornementation n'ont pas de matérialité propre ; ils n'ont tous en commun – dans une composition – que la matérialité de l'ensemble (et donc le bois, la pierre, l'ivoire etc.) et par suite du manque de cette matérialité propre des objets, ces tensions que nous avons indiquées pour la peinture ne peuvent pas naître. La dynamique qui résulte de la composition ne connaît ni les dimensions, les lois du mouvement du monde réel, ni les directions déterminées par celles-ci ; elle n'est rien de plus qu'un guide pour l'œil du récepteur, qui offre des alternances rythmiques, un balancement rythmique, etc. L'immatérialité de l'ornementation décrite plus haut n'est donc en contradiction qu'avec la matérialité du matériau (la pierre, l'ivoire, etc.), avec le travail spécifique de ce matériau, et pas avec une matérialité des objets figurés. De ce fait, la contradiction peut n'être qu'externe, un « passage dans l'autre », ce que Hegel ¹²¹ a défini comme la caractéristique du degré inférieur de la dialectique, de la « sphère de l'être » (en opposition à celle de l'essence).

Dans la sphère esthétique de l'ornementation, cette contradiction est de ce fait nécessairement de caractère subjectif, c'est à dire qu'elle n'est pas le reflet subjectif d'une contradiction existante en soi dans la figuration elle-même, comme dans les exemples tirés de la peinture que nous venons de citer, mais une contradiction qui naît uniquement dans la réception de l'œuvre, certes produite nécessairement par sa structure objective. C'est pourquoi cette contradiction mise au jour en dernier peut s'intégrer parfaitement dans la série de

¹²¹ Hegel, *Enzyklopädie*, § 161, Zusatz.

celles exposées précédemment. C'est en effet ici seulement qu'il s'avère en pleine clarté que toutes ces contradictions ne font que définir toujours et encore les différents aspects du même contexte matériel, et le concrétisent ainsi. Le caractère *hors du monde* de l'ornementation s'extrait par là de cette signification négative, purement privative en apparence, qu'elle devait nécessairement avoir lors de sa première évocation. Elle se montre maintenant comme une qualité totalement positive, riche de contenu, comme sa nature particulière, extrêmement variée, intrinsèquement mature, suscitant de multiples évocations, qui ne s'épuise nullement dans un système abstrait formaliste de simples relations formelles, dont la structure formelle découle bien davantage de l'impulsion à partager des contenus essentiels, et devient apte à évoquer artistiquement des contenus multiples. Schiller qui malgré quelques tentatives parfois réussies et essentielles de surmonter l'esthétique kantienne, mais en reste à maints égards prisonnier, et qui surtout n'a jamais pu totalement dépasser l'absence de contenu de la « pure forme » inscrite dans les principes et son caractère étranger à la matière, donne dans son poème *L'Idéal et la Vie* une description suggestive de cette beauté de l'œuvre d'art. Elle est factuellement fautive et trompeuse, si on la rapporte, comme le veut Schiller, à l'art tout entier, en particulier à l'art figuratif. Mais elle fournit pourtant – sans le vouloir – une description poétique grandiose de ce que nous avons exposé comme étant le contenu positif du caractère hors du monde de l'ornementation :

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
 Und im Staube bleibt die Schwere
 Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
 Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
 Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,

Steht das Bild vor dem entzückten Blick.
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
In des Sieges hoher Sicherheit,
Ausgestoßen hat es jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit.¹²²

Nous déjà parlé, au début de ces considérations, de la perfection précoce de l'ornementation. Il ne s'agit pas seulement là de sa genèse précoce, et pas non plus, comme nous avons l'avons souligné en nous appuyant sur Weyl, de ce qu'elle matérialise artistiquement, dans des circonstances favorables, toutes les variations conceptuellement possibles bien des millénaires avant que la pensée scientifique ne soit capable de les appréhender théoriquement, mais d'une attitude à l'égard de la réalité, d'une modalité de la refléter esthétiquement, qui porte en soi des traits spécifiques des stades primitifs du développement de l'humanité. Cette conception va encore être renforcée par la particularité des contradictions dialectiques qui lui sont sous-jacentes, et qui déterminent sa spécificité. Celles-ci découlent subjectivement, comme nous l'avons vu, de ces contradictions objectives qui apparaissent d'habitude aux stades relativement inférieurs de l'organisation interne de la matière ; la géométrie, qui est devenue si importante dans ce domaine, fait partie elle-aussi

¹²² Schiller, *Das Ideal und das Leben*, [L'idéal et la vie, in Poésies de Schiller, trad. Ad. Régnier, Paris, Hachette, 1868, p. 297.

Mais pénétrez dans la sphère du beau,
et la pesanteur, avec la matière qu'elle domine
reste en arrière dans la poudre.
Aux regards charmés apparaît la forme,
non plus dégagée, par une lutte pénible, de la masse inerte,
mais svelte et légère, et comme jaillissant du néant.
Tous les doutes, tous les combats s'apaisent
dans la haute sécurité de la victoire ;
L'idéale beauté a exclu tout vestige
de l'humaine indigence.

de ce groupe. On peut voir là dans un autre contexte ce que nous avons dit de la convergence et de la divergence historiques des catégories scientifiques et esthétiques au sein du reflet de la même réalité. Nous avons alors montré que les degrés supérieurs de la désanthropomorphisation s'éloignent tellement de la perception humaine sensible de la réalité objective qu'aux nouvelles catégories découvertes ne peuvent plus correspondre aucune catégorie esthétique. En revanche, nous avons affaire ici à un point culminant de la convergence. Parmi toutes les différences des fonctions que nous avons mentionnées et que la géométrie remplit dans le reflet scientifique et dans le reflet esthétique, il y a un élément commun entre les deux tellement extraordinaire, directement éclairant, que l'on n'en trouvera jamais plus de semblable parmi les autres éléments formels du reflet. Là aussi, il y a un motif de perfection précoce de l'ornementation géométrique. Cela explique ce que nous avons appelé plus haut son caractère « primitif ». Car une convergence à ce point intime du reflet scientifique et du reflet esthétique ne peut pas revenir à une étape plus développée. S'exprime là une unité originelle, primitive, des capacités humaines, où les différenciations ultérieures ne sont pas encore présentes. Il ne s'agit cependant déjà plus d'un mélange embrouillé qui indiquerait que l'homme est à la merci de l'environnement, mais du début de la maîtrise de celui-ci, dans toute son univocité, son exactitude et son abstraction grandioses.

Les arts figuratifs au sens propre qui, de ce fait, ont laissé derrière eux ce caractère *hors du monde* de la simple ornementation, sont soumis à des contradictions d'un ordre supérieur, à des principes de composition complexes. Et comme le sentiment esthétique des époques ultérieures, tant chez les créateurs que chez les récepteurs, a été formé par cette évolution des arts, s'ajoute aussi à la tonalité émotive de

l'ornementation cette nuance de primitivité (au sens esthétiquement positif) qui est celle de l'art d'une période d'enfance de l'humanité ; enfance conçue ici dans un sens spécifique, encore plus dense que dans la réflexion sur l'art grec chez Marx.¹²³ Primitivité ne signifie donc pas ici une étape non-évoluée de la conception artistique ou même de la technique, comme ceci peut être le cas aux débuts de l'art figuratif. Bien au contraire, il s'agit d'une perfection de la forme dont on trouve qu'elle n'est plus atteignable, et dont la base est cette unité de contenu et de forme, telle qu'on ne peut plus la réaliser dans les conditions sociales et intellectuelles de l'époque plus tardive.

Cela aussi est un impact que l'ornementation n'a pas du tout pu exercer sur ses contemporains, et qui pourtant n'est pas arbitraire, car il découle du rapport nécessaire contenu-forme de l'ornementation elle-même. Cette nuance particulière n'apparaît que tard, par suite de l'évolution historique, de la place qu'y tient l'ornementation, des changements historiques des circonstances sociales et de leur influence sur l'art, sur le plaisir de l'art et la sensibilité artistique. De tels déplacements dans le contenu émotionnel des impacts sont un phénomène général dans l'histoire de l'art ; leurs causes, leur adéquation à l'essence esthétique des œuvres ou leur – relative – fortuité dans le rapport à celle-ci ne peut être traité en détail que dans la partie matérialiste historique de l'esthétique. Nous reviendrons encore, ultérieurement, sur certaines conditions philosophiques préalables, ou conséquences de déplacements de ce genre. Mais si néanmoins nous mentionnons ici ce problème, nous le faisons d'un côté pour montrer combien l'ornementation, si purement formelle en apparence, est fortement déterminée par le contenu et la vision du monde, et

¹²³ Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858, dits « Grundrisse »*, op.cit., Introduction de 1857, M. 22, page 68.

de l'autre côté parce que dans les dernière décennies, l'art géométrisant est revenu « à la mode », par l'intermédiaire cependant d'une théorie qui met résolument la tête en bas toutes les questions historiques comme esthétiques, mais qui a acquis une certaine importance comme expression de tendances influentes de la décadence moderne. C'est pourquoi il nous paraît inévitable de nous confronter brièvement aux points de vue de cette conception de l'art.

L'œuvre de ce genre la plus connue et la plus influente est *Abstraction et Einfühlung* de Wilhelm Worringer. Nous ne pouvons naturellement pas analyser ici l'ensemble de sa conception esthétique ; mentionnons seulement au passage qu'avec cette mise en opposition, il prend d'emblée position contre le reflet de la réalité par l'art, puisque chez lui, ce n'est pas le véritable réalisme artistique qui apparaît comme concept opposé à l'abstraction, mais la subjective, impressionniste, *Einfühlung* (Vischer, Lipps etc.)¹²⁴ Dans un passage important, le rejet radical par Worringer de tout reflet de la réalité s'exprime clairement. Il dit : « Les théories banales de l'imitation dont notre esthétique n'a jamais réussi, à cause de l'assujettissement de toute notre culture aux concepts aristotéliens, à secouer l'emprise, nous ont rendus aveugles aux vraies valeurs psychiques qui forment le point de départ et le but de toute production artistique. »¹²⁵ La position décadente moderne, particulière, de Worringer s'exprime ici dans le fait qu'il voit dans l'« abstraction » non seulement un point de départ de l'activité artistique, ce qui est

¹²⁴ Friedrich Theodor **Vischer** (1807-1887). Lukács lui a consacré en 1934 un essai intitulé *Karl Marx et Friedrich Theodor Vischer in Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, [Contributions à l'histoire de l'esthétique] Aufbau Verlag, Berlin, 1956, pp. 217-285. Theodor **Lipps** (1851-1914), philosophe allemand de l'art. *Einfühlung* peut se traduire par *Empathie*.

¹²⁵ Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit, p. 143.

juste, mais aussi le but de tout art. Au plan de la politique artistique, le livre de Worringer est en conséquence une anticipation théorique de l'expressionnisme, dont il est plus tard devenu le héraut. Mais déjà dans ce livre, la dialectique de toute l'évolution artistique se trouve réduite à une lutte entre impressionnisme et expressionnisme, et Worringer se place en l'occurrence dans les rangs de ces idéologues impérialistes qui cherchent à « détrôner » l'antiquité et la renaissance pour mettre à leur place l'art des peuples primitifs, celui de l'orient, du gothique, et du baroque. Il nous fallait très brièvement montrer cette conception globale de Worringer afin que sa théorie de l'« abstraction » qui s'appuie naturellement sur l'orne-mentation géométrique, soit comprise dans toute sa signification comme interprétation esthétique historique de cette dernière.

La base théorique de Worringer est l'opposition entre les sentiments de bien-être dans le monde et de peur de lui ; le premier fonde l'*Einfühlung*, le deuxième l'abstraction. Le type même du premier, c'est l'antiquité classique, comme « anthropomorphisation du monde poussée à l'extrême »¹²⁶ « L'on était à demeure dans le monde et l'on se sentait en son centre. »¹²⁷ Worringer « oublie » ici une toute petite chose, à savoir que ce sont précisément les philosophes de la Grèce antique qui, comme nous l'avons montré, ont été les premiers à se battre consciemment pour la désanthropomorphisation de la pensée humaine, que leur polémique contre l'art avait justement là sa source. Il est vrai que de tels détails n'ont pas d'importance pour Worringer, puisqu'il se fixe comme grande tâche de mettre à la place de l'« intra-mondanéité (immanence) » de l'antiquité la « supra-mondanéité (transcendance) » de l'autre art, du vrai. Mais ce ne sont là, en

¹²⁶ Ibidem p. 144.

¹²⁷ Ibidem p. 123.

termes de vision du monde, que des bases générales ; l'essentiel, pour Worringer, c'est ce qui en résulte subjectivement. Son opposition entre l'homme et le monde est en vérité celle entre instinct et entendement. Et Worringer n'hésite pas à afficher son choix pour la vision « transcendante » du monde au sens de l'irrationalisme, de la prédominance de l'« instinctif ». « Mais l'instinct de l'homme n'est pas *dévotion envers le monde*, il est fait de *crainte*. Non sans doute de crainte corporelle, mais bien spirituelle. D'une sorte d'anxiété spatiale ressentie par l'esprit devant la confusion et l'arbitraire bariolés du monde phénoménal. »¹²⁸ La théorie de Worringer va ainsi tout de suite au-delà d'une simple explication esthétique et historique de l'ornementation géométrique. Ses principes fondamentaux sont en vérité ceux de l'art authentique, de l'art transcendant. « Tout art transcendantal débouche donc sur une désorganisation de l'organique, c'est-à-dire sur une traduction du mouvant et du conditionné en valeurs de nécessité inconditionnée. Mais l'homme ne peut éprouver une telle nécessité que dans le grand au-delà du vivant, dans l'inorganique. Voilà qui le conduisit à la ligne rigide, à la forme cristalline morte. »¹²⁹ L'art géométrique de l'inorganique est donc bien davantage qu'une variété déterminée de l'art, pleinement légitime au sein du domaine de validité de ses principes, il est plutôt son modèle absolu : l'inorganique, l'hostile à la vie est le grand objectif que vise tout art authentique. On énonce là l'antihumain comme le grand principe directeur de la vie et de l'art :¹³⁰ « ...se libérer, dans la contemplation du nécessaire et de l'immuable, de la contingence de l'existence humaine en général, de l'arbitraire apparent de l'existence organique toute

¹²⁸ Ibidem p. 145.

¹²⁹ Ibidem p. 148.

¹³⁰ Ibidem p. 59.

entière. La vie comme telle est alors ressentie comme un obstacle à la jouissance esthétique. »

Worringer n'est pas le seul à avoir cette conception ; les rangs bigarrés de ses sectateurs s'étendent de Paul Ernst ¹³¹ à Malraux. Citons seulement ici quelques formulations caractéristiques d'Ortega y Gasset : « En cherchant la note la plus générique et caractéristique de cette nouvelle production, je trouve la tendance à déshumaniser l'art. » ¹³² Ortega y Gasset montre ensuite que « la nouvelle sensibilité est dominée par un dégoût de l'humain en art. » ¹³³ Et il tire de cette situation la conséquence importante qui n'était présente que de manière latente chez ses prédécesseurs : « l'art nouveau a – et il l'aura toujours – la masse contre lui. Il est essentiellement impopulaire ; plus encore : il est anti-populaire » ¹³⁴ Il ne nous incombe naturellement pas de nous expliquer avec cet art nouveau et sa théorie. Toujours est-il que tout observateur impartial reconnaîtra que des courants artistiques très importants du vingtième siècle, comme l'expressionnisme, le cubisme, la nouvelle objectivité, l'art abstrait, aussi divers qu'ils puissent être par ailleurs, sont, dans leurs prémisses en matière de vision du monde et d'art, extrêmement proches de ces théories artistiques antihumaines.

Ce qui nous intéresse ici avant tout, c'est de savoir comment toutes les tendances évolutives de l'humanité sont falsifiées par de telles théories de la décadence. Il est de manière générale proclamé par ces orientations que non seulement l'objectivité de la science, le caractère contradictoire objectif de l'être, sont à concevoir comme irrationalité antihumaine,

¹³¹ Paul Ernst (1896-1933). Écrivain allemand

¹³² José Ortega y Gasset (1883-1955) *La déshumanisation de l'art*, trad. Marie-Pia Gil, Revue *Conférence* n° 5, automne 1997, p. 219

¹³³ Ibidem, p. 228

¹³⁴ Ibidem, p. 206.

mais aussi que précisément, en tant que telle, ils doivent être transformés en idéal.¹³⁵ Les identifications de la désanthropomorphisation croissante de la connaissance à un antihumanisme de la connaissance scientifique en général, de la nature de la réalité objective indépendante de l'humain à son caractère hostile à l'homme sont depuis bien longtemps devenues des dogmes pour ceux qui renâclent devant les conséquences ultimes tirées de la désanthropomorphisation des sciences. C'est chez Pascal que cette panique a reçu en premier lieu une expression de grande efficacité. Ce n'est pas par hasard qu'il soit le contemporain de ce bouleversement révolutionnaire des mathématiques et des sciences de la nature, auquel nous avons déjà fait allusion plus haut, pas un hasard qu'en tant que scientifique, il fasse partie de ses pionniers, mais pas un hasard non plus qu'il renâcle au plan de sa vision du monde devant ses conséquences, et recherche dans le monde chrétien un monde de l'humanité, après que la science a désacralisé, déshumanisé le monde. Le thème de la peur surgit ainsi déjà chez Pascal. Mais ce n'est que lorsque l'évolution sociale a progressé au point que les classes dominantes et leur intelligentsia se sentent déjà totalement déshumanisées, que la peur devient un des piliers de base de l'idéologie rétrograde et que son approbation perverse, son idéalisation suicidaire deviennent la thème dominant dans la pensée et l'art de la décadence. C'est ce sentiment de la vie qu'expriment Worringer et ceux qui partagent ses opinions.

Nous avons vu comment les bases de sa conception des formes abstraites, de leur essence esthétique, et de leur impact historique sont ainsi interdépendantes. L'effet de séduction de ces théories est conditionné par leur mélange de demi-vérités à des déformations, naturellement sur la base d'une

¹³⁵ Sur toutes ces tendances philosophiques en général, cf. mon livre *La destruction de la raison*, Paris, L'Arche, 1958-1959, 2 vol. G. L.

conceptualisation, d'une « ontologisation » du mode de ressenti de la décadence. Cette unité de demi-vérité et de déformation, nous venons de la découvrir : le rejet à la fois de la désanthropomorphisation de la connaissance du monde par les progrès de la science et de l'effrayante inhumanité de la réalité (dans le capitalisme). Un deuxième mélange de ce genre consiste à hypostasier la peur en musagète de l'art authentique et en même temps en « sentiment originel » de l'humanité, tant au début qu'à la fin de son parcours. Il est naturellement exact que la peur a joué un rôle puissant dans la vie de l'homme primitif. Mais c'est tout simplement faux et c'est une déformation des faits quand Worringer prétend voir justement dans l'ornementation géométrique (et ainsi indirectement dans la géométrie elle-même) l'expression originelle de cette peur. Les survivances de la magie témoignent éloquemment de la puissance de cette peur, mais comme nous l'avons déjà montré ici, la découverte de l'ordre géométrique, des lois de la géométrie (dans la pratique quotidienne, la science et l'art) est précisément un premier pas pour se libérer, au moins partiellement, de cette peur, qui résultait de l'incapacité des hommes à dominer les forces de la nature. Les effets en idées et en émotions de cette libération éveillent, comme nous l'avons montré, un écho dans l'idéologie de quelques millénaires après que cette libération se soit peu à peu effectuée. Le fait que les premières tentatives pour dominer la réalité par les mathématiques et la géométrie aient été accompagnées aussi de représentations magiques ne fait rien à l'affaire ; c'est caractéristique en général de la première période d'évolution de l'humanité.

Avec les conceptions comme celles de Worringer, le rapport de l'homme au monde inorganique se trouve en même temps mis la tête en bas. La conquête de la réalité objective, dont les premiers pas se déroulent ici, devient une « anxiété spatiale »

spirituelle ; le mode inorganique, selon les mots déjà cités de Marx « le corps non-organique de l'homme », devient l'incarnation du principe hostile aux hommes. Le sentiment du monde de la décadence impérialiste se trouve donc injecté dans l'époque primitive de l'évolution de l'humanité, et l'hypostase ainsi obtenue sert à instaurer le mode émotionnel de ce temps de déclin comme expression de l'essence humaine la plus authentique, de l'art vrai. Et finalement : la généralisation par Worringer de l'ornementation géométrique comme principe fondamental de tout art vrai est à nouveau un mélange de demi-vérité et de déformation totale. Cette dernière, nous l'avons déjà mise en évidence. La demi-vérité consiste en ce que certains acquis de principe de l'ornementation deviennent au cours de l'évolution des composants constitutifs de l'art en général. Nous ne pourrions nous préoccuper concrètement de cette question que plus tard. Et ceci parce que – et cette justification implique déjà une réfutation de principe de la théorie de Worringer – les tendances de l'ornementation devenues efficaces en général ont largement surmonté, dépassé au cours de ce processus leur caractère spécifique, rigoureux, géométriquement inorganique. Ils deviennent un élément artistiquement constitutif du reflet de la réalité objective, et là-dedans avant tout de celle de l'homme et de son monde. Il se produit alors – y compris dans le gothique, dans le baroque, etc. – précisément le contraire de ce qu'affirme Worringer : ce n'est pas l'ornementation qui impose ses lois de l'inorganique à la réalité organique (humaine) artistiquement reflétée, mais ce sont les principes découlant de l'ornementation qui se plient aux principes d'un reflet objectif concret de la réalité, ils deviennent des éléments de forme d'un art qui n'est plus abstrait, plus *hors du monde*. Il va de soi que ce processus lui-aussi ne peut se dérouler que sur la base de contradictions dialectiques. Nous ne pourrions

revenir sur les contradictions concrètes que dans un contexte devenu concret.

De telles questions sur la genèse et la nature de l'ornementation ont une importance de caractère esthétique général, qui va donc au-delà de l'analyse philosophique de sa genèse. Le caractère *hors du monde* de l'ornementation, et pas seulement de l'ornementation purement géométrique, crée justement une relation à sa base sociale et à son évolution, apparemment simple, mais en réalité beaucoup plus complexe que celle des arts qui représentent concrètement la réalité. Pour ces derniers, l'évolution sociohistorique elle-même fournit non seulement le contenu particulier du moment du reflet de la réalité, mais aussi de leurs changements de forme esthétique ; il n'est pas pensable qu'un Homère ait pu anticiper d'une quelconque manière les possibilités de composition formelle d'un Thomas Mann. Une telle anticipation est cependant, justement par suite du genre abstrait *hors du monde* de l'ornementation présente dans une bien plus large mesure. Le rattachement direct à des acquis formels antérieurs ou leur reproduction spontanée dans des conditions sociales modifiées, la continuation presque sans changement de traditions anciennes, a eu et a ici un champ d'action bien plus étendu que dans d'autres arts. Sauf qu'on ne doit naturellement pas se représenter ce champ d'action comme illimité. Insistons encore une fois sur notre constatation antérieure, selon laquelle la décoration humaine (au contraire de l'animale) est de caractère social et pas biologique, que cette base sociale a un rayon d'action d'autant plus fort que la décoration s'éloigne du quotidien, et se constitue davantage en genre artistique. Ceci a pour conséquence que l'évolution sociale influence fortement les possibilités de naissance et d'impact de l'ornementation elle-même. Quand ce changement devient fécond pour elle, quand

doit se présenter une période de stérilité, sur quoi se fondent ses principes, c'est ce que la recherche matérialiste historique de l'histoire de l'art doit découvrir. Il faut seulement mentionner ici qu'il s'agit en l'occurrence de configurations objectives, de possibilités objectives d'un tel mode de reflet de la réalité et du système formel qui en résulte. Ils ne dépendent donc en aucune façon de la volonté, de la décision des hommes d'une époque définie. Nous avons vu en effet quelle est l'importance, considérable, que Worringer accorde à l'ornementation, et nous savons également que les tendances artistiques les plus diverses – depuis *l'art nouveau* – ont cherché à créer une nouvelle ornementation conforme à l'esprit du temps. Nous nous sommes déjà expliqués avec la théorie de Worringer, et c'est aujourd'hui déjà un lieu commun que le constater l'échec de toutes ces tentatives que nous avons évoquées. C'est ainsi par exemple que la prétendue obédience artistique abstraite produit une pseudo-ornementation : elle vulgarise et déforme le reflet de la réalité en du pseudo-ornemental, du pseudo-décoratif, sans découvrir dans l'ornementation proprement dite quoi que ce soit de véritablement nouveau. Dans ces faits se manifeste l'objectivité des fondements mentionnée à l'instant : sur la base de sa propre vie sociale, du mode spécifique de reflet de la réalité conditionné par celle-ci, une époque doit posséder en matière de vision de monde les conditions préalables de l'ornementation afin que ces systèmes formels puissent se matérialiser selon des modalités qui soient davantage que des modes éphémères. Les théories, les résolutions, les programmes, etc. ne peuvent devenir féconds que s'ils rendent conscientes des tendances fécondes de la vie sociale elle-même. Cette objectivité des fondements montre précisément – ce que nous avons déjà mentionné à maintes reprises –

combien cet art apparemment si purement formel est pourtant en dernière instance lui-aussi déterminé par le contenu.



Table des matières

1. Rythme.	6
2. Symétrie et proportion.	50
3. Ornementation	88