

Georg Lukács

*Sur l'esthétique
de Schiller*

1935

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Ce texte est la traduction de l'essai de Georg Lukács : *Zur Ästhetik Schillers*.

Il occupe les pages 11 à 96 du recueil : Georg Lukács, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, [Contributions à l'histoire de l'esthétique] Aufbau Verlag, Berlin, 1956. Cette édition se caractérise par une absence complète de notes et de références des passages cités. Toutes les notes sont donc du traducteur. Les citations sont, autant que possible, données et référencées selon les éditions françaises existantes. Nous avons par ailleurs ajouté différentes indications destinées à faciliter la compréhension du texte, relatives notamment aux noms propres cités.

Cet essai était jusqu'à présent inédit en français.



Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805)

I

L'éducation esthétique.

Du phénomène du rôle décisif de l'esthétique dans la période de la philosophie et de la littérature classiques allemandes, Franz Mehring donne une explication très simple et au premier abord très éclairante. Il dit de l'Allemagne qu'« à sa bourgeoisie en plein essor et à elle seule s'ouvrait la voie vers les beaux-arts », et que c'est à partir de cet état de fait qu'il faut expliquer l'importance cruciale de l'esthétique.

Certes, cette explication est directement éclairante, et elle n'est pas totalement fautive, mais elle simplifie par trop les particularités de la place de l'esthétique dans la philosophie classique allemande. Premièrement, il n'est en effet pas totalement exact que le champ de bataille idéologique, même en Allemagne, ait été exclusivement cantonné à la théorie et à la pratique de l'art. Dans le traitement théorique des sciences naturelles, de la théorie de la connaissance, de la théorie du droit et de l'État, de l'histoire et de la théorie de l'histoire, et même en théologie, le champ de bataille idéologique était également ouvert aux Lumières allemandes, même si c'était plus ou moins avec des restrictions, et bien évidemment, l'action sur le terrain de la théorie et de la pratique de l'art n'était pas non plus totalement libre. Il suffit de penser aux théories astronomiques de Kant, aux études de Goethe sur la théorie de l'évolution dans le monde organique, au combat de Reimarus¹ et de Lessing sur la question de la genèse du christianisme, à la philosophie du droit du jeune Fichte, etc. pour voir que l'affirmation de Mehring est pour le moins unilatérale.

¹ Hermann Samuel Reimarus (1694-1768), homme de lettres et philosophe allemand, connu pour son déisme profond, conforme aux exigences de la pure rationalité.

Deuxièmement, l'affirmation de Mehring prend en compte de manière insuffisante les différentes étapes du rôle de la théorie de l'art dans la lutte de classe de la bourgeoisie allemande. La *Dramaturgie de Hambourg*² de Lessing, en tant qu'écrit de combat pour la particularité, la liberté, et l'unité de l'Allemagne, définit une toute autre séquence d'évolution, et présente en conséquence un contenu social tout autre que ce tournant imprimé par Schiller au problème de l'esthétique.

Troisièmement, Mehring néglige le fait que, malgré toutes les différences, faciles à analyser, une évolution analogue existait dans les Lumières anglaises de la période suivant la « glorieuse révolution »³. Les écrits de Hutcheson, Home, Shaftesbury⁴ etc. donnent également à l'esthétique une place au cœur de la science sociale. Et même d'une manière largement analogue au tournant schillérien, puisqu'ils voient dans l'esthétique un *moyen d'éducation* décisif qui est d'une importance cruciale pour l'émergence de ce type d'homme auquel aspirent les Lumières de cette période. Il s'agit en l'occurrence en Angleterre de surmonter idéologiquement la période primitive, « ascétique », de l'évolution bourgeoise, dont le puritanisme et la religiosité ascétique de secte ont constitué l'apogée. Cette tendance mène un double combat, d'un côté contre l'ascétisme révolutionnaire religieux dépassé par l'évolution bourgeoise, d'un autre côté contre la déchéance morale des « sommets de la société », de

² Librairie académique Didier & Cie, Paris, 1869.

³ La Glorieuse Révolution d'Angleterre (1688-1689) eut pour conséquence de renverser le roi Jacques II au profit de sa fille Marie II et de l'époux de celle-ci, Guillaume III, prince d'Orange

⁴ *Francis Hutcheson*, (1694-1746), philosophe, un des pères fondateurs des Lumières écossaises. *Henry Home, Lord Kames*, (1696-1782), philosophe écossais du siècle des Lumières ; un des chefs de file des Lumières écossaises. *Anthony Ashley-Cooper*, comte de Shaftesbury, (1671-1713), philosophe, écrivain et homme politique anglais.

l'aristocratie embourgeoisée et du grand capitalisme qui s'aristocratise. La ligne de Home, qui voit dans l'esthétique un moyen pour faire de la vertu une habileté, est la conception du monde de la classe moyenne supérieure anglaise, très sûre d'elle-même, parvenant à un bien-être toujours plus grand et qui, après la victoire finale de la révolution bourgeoise, s'efforce d'imprimer ses propres exigences sociales à l'Angleterre du compromis de classe de la « glorieuse révolution ».

La problématique de Schiller découle donc organiquement des Lumières anglaises. Lequel des membres des Lumières anglaises l'a particulièrement influencé est en l'occurrence une question d'une importance tout à fait secondaire, tant il est bien connu, on peut le démontrer, que Schiller a étudié très tôt tous ces écrivains, que leur influence, tout particulièrement celle de Shaftesbury, a été, en Allemagne, extrêmement générale et grande, par l'intermédiaire de la critique et de la théorie de l'art de la période précédant Schiller (Herder). Certes, en même temps que cette affinité intrinsèque de problématique, il faut souligner l'opposition radicale. Dans leur théorie de l'art comme précurseur de la moralité juste (bourgeoise), les Lumières anglaises ont idéologiquement tiré les conséquences de l'essor socioéconomique de leur classe, et de la révolution bourgeoise victorieuse dans les faits. C'est pourquoi leur esthétique et l'éthique qui lui est liée et qui en découle, partent de l'homme réel, de l'homme bourgeois de leur époque, elles sont dans tous les cas sensualistes et empiriques, le plus souvent même matérialistes ou tout au moins à demi-matérialistes. (Le compromis de classe, qui clôtura la période révolutionnaire anglaise, et la cause déterminante de ce que le mouvement matérialiste n'a pas été

prolongé, mais s'est au contraire enlisé dans un empirisme sensualiste.)

Schiller pose le problème de la relation de l'éthique et de l'esthétique sur le terrain d'une classe sociale qui est encore beaucoup trop faible pour prendre en charge le combat révolutionnaire, ne serait-ce que sérieusement, sans même parler de le mener jusqu'à une issue victorieuse. C'est pourquoi pour Schiller, la liaison de l'éthique et de l'esthétique, dans sa période de jeunesse révolutionnaire, (cf. les essais *Du théâtre en Allemagne aujourd'hui*, et *Le Théâtre considéré comme une institution morale*) est encore un moyen de lutte révolutionnaire contre l'absolutisme féodal, tout à fait au sens de Lessing et des écrivains français d'avant la révolution. Ce n'est que dans la période de crise de son idéalisme révolutionnaire stoïcien – encore avant la Révolution française – qu'apparaît chez lui la référence aux Lumières anglaises. Mais ce qui chez ces derniers avait été une théorie psychologique sensualiste de l'homme empirique et de ses besoins devient chez Schiller la base d'une *philosophie idéaliste de l'histoire*. Son problème n'était pas en effet de tirer idéologiquement les conséquences d'une révolution bourgeoise achevée dans les faits, mais plutôt, au contraire, de construire une philosophie de l'histoire qui puisse montrer la voie pour obtenir les *résultats* culturels économiques de la révolution bourgeoise tout en démontrant que, pour les obtenir, la révolution elle-même serait superflue et même dommageable.

Dès le grand poème de la période pré-kantienne *Les artistes*, cette philosophie de l'histoire est formulée poétiquement, en faisant apparaître l'art comme l'artisan de la civilisation humaine, comme cette force qui, de l'homme primitif à demi animal, a fait l'homme véritable de notre civilisation. Assurément, l'accent dans le poème est encore davantage mis

sur le fait que l'art, le beau, représente le chemin que doit parcourir l'humanité pour connaître la vérité. (Une idée qui a joué un grand rôle dans les Lumières allemandes, certes au plan gnoséologique et pas au plan de la philosophie de l'histoire.) Ce n'est qu'après sa fréquentation de Kant que le rôle de l'esthétique comme préparation à la perfection morale apparaît d'une manière tout à fait claire. Schiller écrit dans les lettres sur l'éducation esthétique : « Grâce à la disposition esthétique de l'âme, l'autonomie de la raison commence donc déjà dans le domaine de la sensibilité ; la puissance de la sensation est brisée à l'intérieur de ses propres limites déjà et l'homme physique est assez ennobli pour que l'homme spirituel n'ait plus désormais qu'à naître de lui et à se développer selon des lois de liberté. Le passage de l'état esthétique à l'état logique et moral (de la beauté à la vérité et au devoir) est par suite infiniment plus facile que celui de l'état physique à l'état esthétique (de la vie seulement aveugle à la forme). »⁵ Et de manière analogue, et même encore plus expressive, il dit dans l'essai ultérieur sur l'utilité morale des écrits esthétiques : « Le goût donne donc à l'âme un ton conforme à la fin de la vertu, parce qu'il éloigne les inclinations qui la gênent et éveille celles qui lui sont favorables. »⁶

Malgré la gnoséologie et l'éthique kantienne qui en forment la base, tout cela présente une tonalité très analogue aux énoncés des Lumières anglaises. La différence profonde entre la psychologie sensualiste des Lumières anglaises et la philosophie idéaliste de l'histoire de Schiller n'apparaît en pleine lumière que là où Schiller formule son problème de philosophie de l'histoire comme problème de la solution des

⁵ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. (1795) traduction Robert Leroux, Aubier, bilingue, 1992. Lettre 23 ; page 299.

⁶ Schiller, *Sur l'utilité morale des mœurs esthétiques*, in *Textes esthétiques*, traduction Nicolas Briand, Vrin, 1998, page 96.

questions sociales de l'époque de la révolution. Dans ses lettres esthétiques, Schiller caractérise la situation du jour de la manière suivante : « L'opinion a, il est vrai, perdu son crédit ; l'arbitraire est démasqué ; bien qu'il soit encore puissant, il n'obtient plus artificieusement un renom de dignité ; l'humanité s'est réveillée de son long état d'indolence et d'illusion, et, à une impérieuse majorité, elle exige d'être rétablie dans ses droits imprescriptibles. Mais elle ne l'exige pas seulement ; des deux côtés des frontières elle se lève pour s'emparer par la violence de ce qu'elle estime lui être injustement refusé. L'édifice de l'État de la nature (L'absolutisme féodal, G.L.) chancelle, ses fondements vermoulus cèdent et une possibilité *physique* semble donnée de mettre la loi sur le trône, d'honorer enfin l'homme comme une fin et de faire de la vraie liberté la base de l'association politique. Vaine espérance ! Il manque la possibilité *morale* et la générosité de l'heure trouve une génération qui n'est pas prête à l'accueillir. »⁷

Ce caractère « tragique » de la Révolution française n'est cependant aux yeux de Schiller que la manifestation de l'antinomie insoluble de la révolution bourgeoise en général. Ce n'est pas seulement dans l'instant présent que, selon la conception de Schiller, l'absolutisme féodal, l'État de nature a été atteint par la pourriture et qu'il est destiné à la ruine, il contredit dès le début les lois de la morale, car son « organisation primitive est l'œuvre de forces et non de lois »⁸ Il est en l'occurrence intéressant de constater avec quelle évidence naïve Schiller identifie la morale en général à la morale bourgeoise, et ne voit aussi dans la vieille société qu'une force brute comme élément fondateur et fédérateur.

⁷ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Op.cit. Lettre 5, pages 111-113.

⁸ Ibidem Lettre 3, page 95.

Cette conception, il l'a conservée de sa période de jeunesse révolutionnaire, mais à l'époque, il tirait de cette image qu'il s'était faite de la vieille société la conséquence révolutionnaire la plus radicale, même il elle était encore peu claire : « Quae medicamenta non sanant, *ferrum* sanat, quae ferrum non sanat, *ignis* sanat. »⁹ (Ce que les médicaments ne soignent pas, le fer le soigne, ce que le fer ne soigne pas, le feu le soigne), dit la phrase en exergue à la préface des *Brigands*.

Maintenant – sur la base de la philosophie kantienne – il tire de la même constatation la conséquence qu'il y a là une antinomie insoluble. Cette antinomie découle de ce que, selon la conception fondamentale de la philosophie kantienne, la vraie nature de l'être humain, le Je de la raison pratique, n'est rien de réel, mais un postulat, ce n'est pas un être, mais un devoir. Schiller formule de la manière suivante l'antinomie qui en découle pour toute révolution : « Mais l'homme physique est une *réalité*, tandis que l'homme moral n'a qu'une existence *problématique*. Si donc la Raison, voulant substituer son État à celui de la nature, abolit, ainsi qu'elle doit nécessairement le faire, ce dernier, elle court le risque de sacrifier l'homme physique, réel, à l'homme moral, problématique ; elle court le risque de sacrifier l'existence de la société à un idéal de société simplement possible (bien que moralement nécessaire)... Ce qui donc mérite longue réflexion, c'est que la société physique ne peut pas *un seul instant* cesser d'exister tandis que la société morale est, *dans l'ordre de l'Idée*, en train de se constituer ; on n'a pas le droit de mettre, par amour de la dignité humaine, l'existence de la société en péril. »¹⁰ Nous trouvons ici, sous une formulation

⁹ Aphorisme d'Hippocrate.

¹⁰ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Op.cit. Lettre 3, pages 95-97.

exacerbée issue de la philosophie de l'histoire, les conséquences ultimes de cette autocritique que Schiller a exercée à l'égard des héros de sa période de jeunesse révolutionnaire stoïcien. Car ce qu'il reprochait en son temps à son Karl Moor et au Marquis de Posa ¹¹, c'était justement qu'ils aient, dans leur intention de réalisation immédiate de l'idée, négligé et ignoré l'existant dans l'homme, les lois de l'humanité vivante.

Mais si ce dilemme est posé de manière aussi aiguë, à savoir que d'un côté, l'abolition de l'« État naturel » est moralement nécessaire, et que de l'autre côté, son abolition effective est moralement impossible, où est donc l'issue pour Schiller ? La ligne fondamentale de la solution est sans nul doute pour Schiller : l'éducation des hommes à une hauteur morale qui rende possible, sans danger, une telle transition. Il pense même à certains moments que l'idée même d'éducation au sein de la révolution n'est pas totalement sans espoir. Après l'éclatement de la Révolution française, il écrit à Körner : « Sans doute connais-tu l'écrit de Mirabeau *Sur l'éducation*. Cela recommandait déjà grandement l'auteur et le livre à mes yeux que, pour ainsi dire encore dans le tumulte de l'enfantement de la Constitution française, il ait déjà pensé à lui donner le germe de la durée éternelle par une organisation appropriée de l'éducation. L'idée trahit déjà un esprit solide, et l'exposé de son idée, dans la mesure où je l'ai lue dans le livre, fait honneur à sa tête de philosophe. » ¹² Par qui ou par quoi cette éducation doit-elle être accomplie en Allemagne ? « Peut-on attendre que cette œuvre soit accomplie par l'État ? Ce n'est pas possible, car l'État tel qu'il est actuellement organisé a causé le mal, et quant à l'État tel que la Raison le

¹¹ *Karl Moor*, bandit d'honneur, personnage des *Brigands*, *Marquis de Posa*, personnage de *Don Carlos*.

¹² Lettre à Gottfried Körner du 15 octobre 1792.

conçoit idéalement, loin de pouvoir fonder cette humanité meilleure, il devrait bien plutôt être fondé sur elle. »¹³ L'œuvre éducative soit donc aussi menée, tant avant la révolution, avant le bouleversement de la société conformément aux exigences de la Raison, qu'indépendamment de l'État existant et des puissances sociales réelles. La voie pour réaliser les exigences de la Raison, le contenu social de la révolution bourgeoise sans révolution, de rendre donc la révolution superflue, est selon Schiller l'éducation esthétique de l'humanité, la transformation des postulats irréels de la morale, inspirés par le devoir, en une réalité, en une pratique quotidienne et psychologie quotidienne des hommes.

Se tourner vers l'esthétique comme question cruciale de la philosophie, et tout particulièrement de la philosophie de la société et de l'histoire, est une approche extrêmement contradictoire. Comme nous l'avons vu, c'est en premier lieu se détourner de la révolution, s'accommoder pratiquement de la situation actuelle politique et sociale – sévèrement jugée – ; c'est, comme Engels l'a dit de manière acérée et percutante, fuir la misère banale pour la misère enthousiaste¹⁴. En se plaçant sur le terrain de la philosophie kantienne, Schiller succombe complètement aux tendances apologétiques que Marx a critiquées si sévèrement chez la plus haute des philosophies de cette période, la philosophie hégélienne. Chez lui aussi, apparaît ce « positivisme non-critique »¹⁵ que Marx critique chez Hegel en ce sens qu'« ainsi, il ne peut même plus être question de concessions faites par Hegel à la

¹³ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Op.cit. Lettre 7, page 137.

¹⁴ Friedrich Engels, *Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa*, Deutsche-Brüsseler-Zeitung, n 73 du 12. Septembre 1847.

¹⁵ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, Éditions Sociales, Paris, 1962, 3^{ème} manuscrit, [XVIII], page 131

religion, à l'État, etc., car ce mensonge est le mensonge de son principe même »¹⁶.

Schiller met également en avant, toujours sur un ton laudatif, cet aspect de la philosophie de Kant. En dépit de ses réserves à l'encontre de l'idéalisation de la religion chrétienne, il écrit à Körner la chose suivante au sujet de la *théorie philosophique de la religion*¹⁷ : « Il me semble en l'occurrence être conduit par un précepte, que *toi*, tu aimes beaucoup, à savoir : ne pas rejeter l'existant, tant que l'on peut en attendre encore une réalité, mais plutôt l'ennoblir. Je respecte beaucoup ce précepte, et tu verras que Kant lui a fait honneur. »¹⁸ Dans l'écrit que nous avons déjà cité, *Sur l'utilité morale des mœurs esthétiques*, il loue le goût aussi parce qu'« il est hautement propice à la *légalité* de notre comportement... Si nous refusions de prendre la moindre disposition en vue de la légalité de notre comportement parce qu'il est sans valeur morale, l'ordre du monde pourrait à cette occasion se dissoudre et tous les liens de la société seraient déchirés avant que nous ne soyons prêts avec nos principes, ... de même nous avons pour devoir de nous lier par la *religion* et des *lois esthétiques* afin que notre passion, dans les périodes de sa domination, n'offense pas l'ordre physique »¹⁹. Cette même tendance apologétique de l'éducation esthétique, qui appelle à supporter toutes les horreurs du système existant, se manifeste plus crûment encore dans le dernier grand traité de Schiller *De la poésie naïve et sentimentale* : « Aussi, trêve de plaintes sur la difficulté de la vie, sur l'inégalité des conditions, sur le poids

¹⁶ Ibidem, 3^{ème} manuscrit, [XXVIII], page 141

¹⁷ Emmanuel Kant, *Leçons sur la théorie philosophique de la religion*, traduction William Fink, Le livre de Poche, 1993

¹⁸ Lettre à Gottfried Körner du 28 février 1793.

¹⁹ Schiller, *Sur l'utilité morale des mœurs esthétiques*, in Textes esthétiques, op. cit., pages 96-97.

des circonstances, sur l'incertitude qui menace les biens, sur l'ingratitude, sur l'oppression, sur la persécution ; tous les *maux* de la civilisation, tu dois t'y soumettre avec une *libre résignation* (souligné par moi, G.L.), tu dois les respecter comme les conditions naturelles de l'unique bien. En eux tu ne dois te plaindre que de ce qui est moralement *mauvais*, mais non pas seulement avec les larmes du lâche. Veille plutôt à agir proprement dans cette flétrissure, *librement dans ce servage* (souligné par moi, G.L.), régulièrement dans ces caprices, légalement dans cette anarchie. Ne crains pas les désordres hors de toi, mais les désordres en toi... »²⁰ C'est la fuite dans la « misère enthousiaste ».

Mais quand Schiller donne cette place centrale à l'esthétique, cela présente aussi un autre aspect indissociablement entremêlé à cette apologétique, qui est devenu au sens positif extrêmement lourd de conséquences pour l'évolution de la philosophie classique allemande. D'un côté, Schiller est un kantien qui n'a jamais soumis à la moindre critique les grandes lignes de la gnoséologie kantienne, l'inconnaissabilité de la chose en soi. Mais il est d'un autre côté – comme Hegel l'a maintes fois souligné – le premier à avoir emprunté la voie vers l'idéalisme objectif. Que l'esthétique ait été ce chemin vers l'idéalisme objectif, on le sait assez bien par l'histoire de la philosophie allemande, par le rôle de l'esthétique dans l'édification de l'idéalisme objectif de Schelling dans sa période d'Iéna. Il est également connu que le point de départ de cette évolution a été la *Critique de la faculté de juger*²¹ de Kant. Comme nous le verrons plus tard, Schiller, en tirant les conséquences ultimes des idées de la *Critique de la faculté de juger*, – et bien qu'il

²⁰ Friedrich von Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, traduction Sylvain Fort, L'Arche 2002, page 25.

²¹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction Alain Renaut, GF Flammarion, Paris, 2009.

pense, consciemment, ne faire qu'appliquer la philosophie kantienne – fait éclater le cadre de ces demi-mesures et de ces compromis à l'aide desquels Kant avait donné à son esthétique l'apparence d'un système achevé et sans contradiction. Mais ce n'est pas ce caractère de système clos en apparence, mais le fondement contradictoire de l'esthétique kantienne, qui a été fécond pour l'évolution ultérieure, à savoir le caractère polysémique changeant de ses problématiques et de ses tentatives de solution. Car les contradictions réelles de la vie y trouvent une expression émouvante qui, même si elle est déformée, approche cependant les contradictions réelles. Nous verrons que la solution de Schiller, elle-aussi, est pleine d'hésitations, de demi-mesures et de compromis, déjà philosophiquement, parce que sur des nombreux points très importants, il est allé au-delà de la philosophie kantienne, tout en se réclamant en même temps de ses prémisses gnoséologiques, en dépit de sa contradiction avec les conséquences qu'il en tirait. La contradiction entre le caractère formel achevé apparent du système et les conséquences partant dans tous les sens, qui reflètent les contradictions non-résolues, existe évidemment chez Schiller aussi. Mais d'un côté, chez lui, le système apparent est beaucoup moins strict que chez Kant, ne serait-ce qu'en raison de la forme d'essai de ses écrits esthétiques, d'une autre côté, les contradictions sont chez lui encore plus fécondes que chez Kant, du fait que, en dépit de son attachement à la gnoséologie de Kant, il a fait dans son esthétique pratique un pas important au-delà de Kant.

Il s'agit là du rapport entre éthique et esthétique, plus concrètement du dépassement de l'idéalisme purement formel de l'éthique kantienne. Un mouvement qui est lié au fait que les leaders idéologiques de la bourgeoisie allemande et les sommets de la bourgeoisie eux-mêmes étaient en voie

d'abandonner cette période « ascétique » de leur évolution, dont la traduction idéologique a été justement l'éthique kantienne. (Goethe a dès le début représenté idéologiquement cette couche de la bourgeoisie allemande qui allait au-delà de l'éthique kantienne.) Marx trouve chez Kant « la forme caractéristique qu'a prise en Allemagne le libéralisme français, qui, lui, était établi sur la base d'intérêts de classe réels ». En raison des conditions spécifiques de l'Allemagne, dit Marx, « Kant isola cette expression théorique des intérêts qu'elle exprimait. La volonté des bourgeois français et ses déterminations qui étaient motivées par la situation matérielle, il en fit de *pures* autodéterminations de la "volonté libre" de la volonté en soi et pour soi, de la volonté humaine, les transformant ainsi en déterminations conceptuelles purement idéologiques et en postulats moraux »²². Cette séparation des déterminations éthiques de leurs bases sociales réelles a également été conservée par Schiller. Et justement parce que les bases sociales de l'éthique kantienne qu'il acceptait lui restaient totalement inconscientes, le développement socialement conditionné au-delà de Kant s'est produit chez lui de manière totalement inconsciente ; il pensait continuer à se tenir sur le terrain kantien, alors que dans la réalité, il mettait de côté des bases essentielles de la philosophie kantienne – même si c'était inconséquent et grandement fluctuant.

L'idéalisme ascétique de l'éthique kantienne, qui a été chez lui encore une expression presque pure de « l'honnêteté et la conscience professionnelle » allemande (Marx)²³, se développe chez Fichte en philosophie d'un jacobinisme révolutionnaire ascétique – qui assurément se réalise

²² Karl Marx Friedrich Engels, *L'idéologie allemande*, Éditions Sociales, Paris, 1971, Le concile de Leipzig, III. Saint Max, page 222.

²³ Ibidem page 221.

uniquement en pensée. Nous savons combien Schiller s'est véhémentement élevé contre une telle philosophie. Nous savons en même temps qu'il avait mis en place le plan, justement à l'aide de l'éducation esthétique, de transformer vraiment les hommes réels, comme programme pour éviter la révolution. Ainsi, l'homme esthétique, la culture esthétique devaient néanmoins devenir une sphère de la réalité, pour laquelle il n'y avait aucune place dans le cadre de la philosophie kantienne, qui n'avait reconnu que la réalité (phénoménale) du monde sensible et les postulats raisonnables de la raison pratique. La matérialisation des postulats éthiques chez Kant se situe, nécessairement, cela découle de manière conséquente de ses prémisses, en dehors de la réalité du monde sensible. S'il fallait cependant que la conception de Schiller d'une éducation esthétique revête un sens, ne serait-ce qu'en philosophie de l'histoire, il était obligatoire que son domaine de réalisation se situe dans la réalité de la vie quotidienne sensible ; son objectif en effet était précisément la transformation de l'homme sensible en un être correspondant aux exigences de la raison, ou tout au moins ne les contredisant point ; une conception qui était totalement inconciliable avec l'éthique de Kant. Il fallait donc pour l'esthétique de Schiller que soit abolie l'inamovible antinomie de la raison et de la sensibilité. Il lui fallait montrer comme hommes réels un type d'hommes qui soient en mesure de matérialiser les contenus de l'éthique kantienne – qui certes étaient des contenus de classe communs de la bourgeoisie – sans le devoir kantien. Pensons au passage extrait du traité *De la grâce et de la dignité*, où Schiller rend un hommage enthousiaste à Kant pour avoir en éthique surmonté le matérialisme. Il l'y appelle le Dracon²⁴ de son époque. Il ajoute cependant à cette louange la restriction

²⁴ Dracon : législateur athénien du VII^e siècle av. J.-C., auteur des premières lois écrites de la cité.

suivante : « Mais en quoi les *enfants de la maison* avaient-ils mérité qu'il ne s'occupe que des *domestiques* ? (Il est extrêmement caractéristique que le kantien « fidèle » Schiller voie dans la structure de l'éthique de Kant, qu'en principe il ne critique pas, quelque chose de servile. G.L.) Parce que de très impures inclinations usurpent bien souvent le nom de la vertu, fallait-il aussi suspecter pour autant l'affect désintéressé dans la plus noble poitrine ? Parce qu'un homme moralement faible prête volontiers à la loi de la raison un *laxisme* qui fait de cette loi un jouet à sa guise, fallait-il lui conférer une *rigidité* qui transforme la plus puissante de la liberté morale en une sorte de servitude seulement plus glorieuse ? ... Fallait-il par la forme *impérative* de la loi morale, accuser et rabaisser l'humanité, et faire du plus sublime document de sa grandeur en même temps celui de sa faillibilité ? Était-il vraiment possible d'éviter qu'étant donnée cette forme impérative, un précepte que l'homme, en tant qu'être de raison, se donne à lui-même, qui n'est pour lui en vigueur que par cette seule donation et conciliable avec le sentiment de sa liberté que par elle-seule, ne prenne l'apparence d'une loi étrangère et positive – apparence qui, par la tendance radicale de l'homme à agir contre la loi (comme on l'accuse), devrait difficilement se dissiper. »²⁵

Dans cette polémique contre Kant, Schiller se rapproche très fortement du point de vue de Goethe. Et dans une lettre à Goethe, il exprime son point de vue avec une netteté comme il ne l'avait jamais fait pas ailleurs dans ses écrits théoriques publiés : « La saine et belle nature n'a que faire, ainsi que vous le dites vous-même, de la morale, du droit naturel, de la métaphysique politique, et vous auriez pu ajouter avec non moins de vérité : elle n'a besoin ni d'une divinité, ni d'une

²⁵ Schiller, *Sur la grâce et la dignité*, in Textes esthétiques, op. cit., pages 40-41.

immortalité auxquelles il lui faille s'appuyer et se tenir. »²⁶ Dans cette formulation résolue, on voit combien Schiller – et avant lui de manière encore plus résolue Goethe – se rattachait à la philosophie des Lumières anglaises : la « belle âme »²⁷ qui est ici posée comme idéal, par Schiller ainsi par ailleurs que par Goethe, est la mise à jour pour l'Allemagne du vieux « *moral sense* ». La base sociale de ce *moral sense* chez les Lumières anglaises était le dogmatisme naïf très simple d'une classe bourgeoise victorieuse et consolidée, tant politiquement qu'économiquement. C'était l'assurance naïvement dogmatique de la conviction que les nécessités de classe de l'épanouissement économique et culturel de la bourgeoisie étaient des particularités psychologiques naturellement innées aux hommes. (Des observateurs sereins et sceptiques de cette période, comme par exemple Mandeville²⁸, jugeaient cette conception avec beaucoup de dédain.) Pour les écrivains et les penseurs de la période classique en Allemagne, un tel dogmatisme naïf était socialement impossible. Non seulement l'arriération économique et sociale de l'Allemagne devait toujours nécessairement donner à une telle conception un caractère plus ou moins utopique et idéaliste, mais les problèmes sociaux de l'Allemagne et en rapport avec eux le haut niveau de développement de la pensée philosophique, rendaient impossible un tel dogmatisme naïf. Il fallait que la « belle âme » se confronte d'une manière ou d'une autre à l'absolutisme féodal existant. Et cette confrontation se

²⁶ Lettre de Schiller à Goethe, 9 juillet 1796, in *Correspondance entre Goethe de Schiller*, (1794-1805), trad. Lucien Herr, Plon, 1923, p. 266.

²⁷ Goethe consacre aux *confessions d'une belle âme* le livre VI des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Folio Gallimard, Paris, 1999, page 445.

²⁸ Bernard Mandeville (1670-1733), écrivain d'origine néerlandaise établi en Angleterre, auteur notamment de la *Fable des abeilles*, où il développe la thèse de l'utilité sociale de l'égoïsme

déroule, tant chez Goethe que chez Schiller, sur la ligne d'un démantèlement pacifique des reliquats féodaux subsistants, et même par la voie d'une fusion des élites culturellement les plus développées de la noblesse, de la bourgeoisie, et de l'intelligentsia bourgeoise, sur la base d'une renonciation volontaire aux privilèges féodaux. C'est dans *les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe que cette tendance est le plus clairement exprimée. Le couronnement du parcours éducatif de tous les héros du roman est une grande tentative de promouvoir une agriculture capitaliste, où le noble Lothario proclame un programme détaillé de renonciation volontaire aux privilèges de la noblesse comme condition *sine qua non* de sa participation. Le roman se termine en même temps, c'est tout un programme, par trois mariages entre des nobles et des bourgeois. Schiller n'a pas seulement salué ce roman avec enthousiasme, mais il a également matérialisé ce même programme dans sa pratique littéraire. Dans son *Guillaume Tell*, pièce dans laquelle il a représenté une révolution selon ses propres idéaux, et dans laquelle les paysans révoltés contre l'Autriche défendent seulement leurs « anciens droits » et continuent de remplir leurs obligations féodales établies depuis longtemps, le noble Rudenz renonce volontairement à ces privilèges, après être passé de la cour au côté des paysans. Et c'est certainement pensé par Schiller comme un programme lorsque les paroles de Rudenz forment la conclusion du drame : « Et de tous mes vassaux j'abolis le servage. »

Combien tous les problèmes de la philosophie et de la littérature classique allemande ont été des problèmes de la lutte des classes et du changement de la structure de classes, c'est ce que montre de la façon la plus caractéristique la réaction de Kant à la critique que Schiller a exercée à son égard. On sait bien avec quelle dureté inexorable Kant s'est

éloigné de Fichte lorsque celui-ci entreprit de tirer de son système des revendications politiques, sociales et éthiques radicales. Ce faisant, Fichte, en réalité, a simplement prolongé les principes de Kant, et pas totalement renversés. En revanche, dans la polémique que Schiller a dirigée contre les fondements de l'éthique kantienne, l'opposition insurmontable de la raison et de la sensibilité, les bases gnoséologiques de l'impératif catégorique, Kant s'est comporté avec une patience extraordinaire. Certes, il maintient sa thèse de la priorité inconditionnelle du devoir sur toute esthétique, il rejette donc résolument le noyau de la conception schillérienne, mais il le fait d'une manière qui montre qu'il s'efforce de ne pas couper le pont des possibilités de compréhension entre lui et Schiller. Certes, il permet au devoir « l'accompagnement des grâces, qui, tant qu'il n'est question que du devoir, se tiennent à une distance respectueuse... C'est seulement après avoir dompté les monstres qu'Hercule devient Musagète²⁹, car les Muses, ces bonnes sœurs, reculent d'effroi devant ce labeur »³⁰. Kant considère donc la conception de Schiller comme pure utopie ; mais il la considère comme une utopie innocente, et en aucun cas hostile, tandis qu'il voyait tout de suite dans le radicalisme de Fichte un principe hostile à sa conception libérale.

Certes, puisqu'il ne critique pas les fondements de la philosophie kantienne, Schiller ne peut pas tirer les conséquences ultimes de la ligne qui est la sienne. Car pour aller conséquemment jusqu'au bout de sa pensée, elle aurait dû déboucher sur un rejet de l'impératif catégorique, de l'éthique du devoir, comme Goethe qui toujours, de fait, a

²⁹ *Musagète* : conducteur des muses.

³⁰ Kant, *La religion dans les limites de la raison*, traduction A. Tremesaygues Ed. Félix Alcan, Paris, 1913, note, page 23.

rejeté cette éthique, de même que plus tard, l'éthique au sens kantien a totalement disparu de l'idéalisme objectif de Schelling, où l'esthétique a pris logiquement la place centrale. Schiller balance entre le rejet de l'éthique antinomique de Kant et son acceptation totale, de sorte que, dans la plupart des cas, il formule ses idées nouvelles sous la forme d'un complément à l'éthique kantienne, d'une nouvelle infrastructure pour elle.

Cette hésitation pénètre très profondément la conception esthétique et la culture esthétique de Schiller. La conception kantienne a en effet pour conséquence nécessaire que le sublime, comme reflet esthétique le plus immédiat et le plus adéquat du principe moral dans le système de l'éthique, doit être un concept supérieur au beau lui-même. Dans de très nombreux passages de ses écrits esthétiques, Schiller tire dans les faits cette conséquence de la philosophie kantienne, et détruit ainsi sa propre conception. C'est ainsi qu'il écrit dans son essai *Sur le sublime* : « Le beau ne fait qu'œuvrer pour l'homme, le sublime œuvre pour le démon pur qui est en lui ; et puisque nous sommes voués, quelles que soient les limites imposées par nos sens, à nous régler sur la législation des purs esprits, le sublime doit donc nécessairement s'adjoindre au beau pour faire de l'éducation esthétique un tout cohérent...»³¹ Ici, les principes de la philosophie schillérienne de l'histoire de l'esthétique sont totalement abandonnés : sa « belle âme » n'est qu'une étape de transition vers la matérialisation de l'éthique de Kant.

De l'autre côté, il formule abondamment le problème de telle sorte que la beauté est précisément le principe qui reprend en lui-même le sublime comme élément dépassé. Et pour sa philosophie de la culture, ce dernier doit fournir la ligne

³¹ Friedrich Schiller : *Sur le sublime*, in *Écrits sur le théâtre*, Traduction de Gilles Darras Les Belles Lettres, Paris, 2012, page 320.

fondamentale. C'est ainsi que, dans ce but précisément, il place dans son éducation esthétique la catégorie du noble. Il y dit de l'homme : « C'est à ses inclinations déjà qu'il doit imposer la loi de sa volonté ; il doit, si vous voulez me passer l'expression, porter la guerre contre la matière dans les frontières mêmes de celle-ci, afin de n'avoir pas à lutter contre ce redoutable ennemi sur le terrain sacré de la liberté ; il doit apprendre à désirer *plus noblement* afin de n'être pas mis dans la nécessité de *vouloir avec sublimité*. C'est à quoi il parviendra grâce à la culture esthétique : elle soumet à des lois de beauté tous les actes dans lesquels il n'y a, pour lier l'arbitraire humain, ni lois de la nature ni lois de la raison, et elle nous introduit déjà dans la vie intérieure par la forme qu'elle donne à la vie extérieure. »³²

Cette utopie esthétique aux bases chaotiques et au développement chaotique repose, comme nous l'avons vu, sur un profond pessimisme à l'égard du monde contemporain. Schiller caractérise son époque en disant que les hommes sont soit des sauvages, soit des barbares. « Or il y a deux façons pour l'homme d'être en opposition avec lui-même : il peut l'être à la manière d'un sauvage si ses sentiments imposent leur hégémonie à ses principes ; à la manière d'un barbare si ses principes ruinent ses sentiments. Le sauvage méprise l'art et honore la nature comme sa souveraine absolue. Le barbare tourne en dérision et déshonore la nature, mais, plus méprisable que le sauvage, il continue assez souvent à être l'esclave de son esclave. »³³ Cette critique de la culture contemporaine est basée sur la séparation kantienne de la raison et de la sensibilité, mais aussitôt, elle va au-delà ; car autant la conception du sauvage est une authentique

³² Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, op. cit., Lettre 23, page 305.

³³ Ibidem. Lettre 4, pages 107-109.

conception kantienne, autant la formulation de la barbarie s'oppose aux principes de l'éthique kantienne. Car selon cette conception schillérienne, le barbare est différencié du sauvage par le fait que les forces contraires à la culture, destructrices de la culture y sont des produits mêmes de la culture, qu'en eux s'exprime un précepte pernicieux hostile à la culture, un principe de raison exigeant le mal. Mais l'acceptation de la possibilité de préceptes – bons et mauvais – en contradiction entre eux se trouve en opposition radicale à l'éthique de Kant. Les contradictions de la culture, qui prennent souvent chez Kant une formulation très profonde, ne sont pas des contradictions de préceptes moraux entre eux. Kant voit parfois très clairement la dialectique entre légalité et moralité, et à partir de là, il donne des aperçus critiques intéressants, y compris sur la société bourgeoise développée. Une dialectique interne de la moralité contredit cependant les principes fondamentaux de sa pensée.

Certes, Kant accepte la possibilité que le criminel non seulement puisse solliciter pour son acte une exception au précepte moral généralement valable – même si lui-même l'admet – et donc d'une certaine manière une dispense, mais aussi que « sa maxime » soit « ... diamétralement opposée à la loi, en contradiction avec elle (hostilement en quelque sorte). » Mais Kant ne voit là aucune contradiction véritable que l'éthique aurait à comprendre dialectiquement, mais bien davantage un abîme inexplicable pour la pensée. « Autant qu'on puisse en juger, il est impossible à l'homme de commettre un tel crime, par expresse méchanceté, (toute gratuite), et cependant (ne fut-ce que comme simple Idée du comble du mal, un système de morale ne saurait l'omettre. »³⁴ (Il n'est pas inintéressant de remarquer que ces

³⁴ Kant, *Métaphysique des mœurs*. Note in *Œuvres philosophiques*, tome III, Pléiade, Gallimard, page 588-589.

réflexions de Kant se réfèrent aux exécutions de Charles I^{er} et de Louis XVI.)

Il est clair que Schiller, dans cette conception, ne se contente pas d'aller au-delà du schéma de base de l'éthique kantienne. Il l'a déjà fait dans sa pratique dramaturgique antérieure. Déjà dans le personnage de Franz Moor dans *Les Brigands*, il y a à la base l'effet d'une maxime pernicieuse, certes d'une manière qui n'est pas soutenue jusqu'au bout par le jeune Schiller ; car l'action conduit à ce que les préceptes pernicieux s'effondrent également en lui et qu'il doive reconnaître comme vainqueurs la religion et la morale. En revanche, dans la représentation du roi Philippe dans *Don Carlos*, Schiller aspire et parvient à un personnage chez lequel le principe pernicieux des actions ne découle pas de sentiments personnels (dans la terminologie kantienne, de la « sensibilité »), mais de maximes (de la « raison »). Posa et Philippe ont beau agir en opposition radicale l'un à l'autre, les contenus de leurs actions ont beau être diamétralement opposés, ils agissent tous les deux *formellement* de la même manière : des préceptes déterminent les actions dans les deux cas ; leur opposition n'est donc pas celle des tempéraments, des penchants, etc. mais celle des préceptes. Schiller lui-même a clairement ressenti qu'il avait franchi là un pas important. La lutte contre Philippe devait précisément être dirigée contre les *principes* qu'il représente : contre le principe de l'absolutisme, de la tyrannie, pas contre la personne d'un tyran individuellement méchant. Dans la préface aux fragments Thalia de Don Carlos, Schiller écrit : « on attend je ne sais quel genre de monstre dès lors qu'il est question de Philippe II – ma pièce s'effondre dès lors qu'on y trouve ce monstre. »³⁵ Là aussi, Lessing a précédé Schiller

³⁵ Friedrich Schiller : *Don Carlos, Préface dans la Rheinische Thalia*, in *Écrits sur le théâtre*, op. cit., page 118.

(avec le Prince dans *Emilia Galotti*), mais la conception de Philippe va plus loin que n'est allé Lessing. Alors que Lessing montre simplement comment la bonhomie faible et hésitante dans la fonction du monarque absolu peut mener de crime en crime, le sujet de Schiller est de montrer le *principe criminel* inhérent à l'absolutisme. C'est pourquoi Philippe va être doté de traits de grandeur et d'humanité, c'est pourquoi se tient derrière lui – monumentalement dépeint au plan artistique – le grand inquisiteur, chez lequel déjà il n'y a absolument plus aucun sentiment égoïste personnel vivant, qui n'existe plus que dans le principe, pour le principe (pour le principe du mal). Il faut montrer que les puissances de l'histoire mondiale se mesurent ici dans leurs plus hauts représentants. Schiller en vient ici – avec une conscience plus artistique qu'intellectuelle – à une amorce de dialectique historique. On ne peut pas étudier ici dans quelle mesure Schiller est devenu un fondateur d'un nouveau type de tragédie. Il est seulement important de constater que premièrement, l'opposition méthodologique à Kant, qui certes est restée inconsciente en tant que telle, n'est pas fortuite, mais découle des principes les plus profonds de l'évolution de Schiller comme artiste et penseur, et deuxièmement que Schiller, en allant au-delà de Kant, a effectué un pas important vers la dialectique, et plus précisément vers la dialectique des puissances et des tendances historiques.

Après avoir de cette manière, avec les types de la sauvagerie et de la barbarie, dépeint de grands types de l'histoire contemporaine, Schiller franchit un pas de plus et précise alors ce jugement ambivalent sur les hommes qui lui sont contemporains, en direction aussi de leur stratification en classes sociales : « Dans les classes inférieures qui sont les plus nombreuses, on voit se manifester des instincts grossiers

et anarchiques qui, après que le lien de l'ordre social a été dénoué, se déchaînent et se hâtent avec une indisciplinable frénésie vers leur satisfaction animale... D'un autre côté, les classes policées nous donnent le spectacle plus repoussant encore d'un relâchement et d'une dépravation du caractère qui indignent d'autant plus qu'elles ont leur source dans la civilisation elle-même... Les lumières de l'Esprit que les classes cultivées se vantent non sans quelque raison de posséder, sont tout compte fait loin de manifester une influence ennoblissante sur les sentiments ; elles consolident bien plutôt la perversion par leurs maximes... Ainsi voit-on l'esprit du temps hésiter entre la perversion et la sauvagerie, entre l'éloignement de la nature et la seule nature, entre la superstition et l'incrédulité morale, et seul l'équilibre du mal lui assigne quelquefois des limites. »³⁶

La cause ultime de ces phénomènes, Schiller la voit dans la *division sociale du travail*. Sur cette question aussi, Schiller s'appuie sur la philosophie des Lumières. De nombreux représentants importants des Lumières ont clairement vu les conséquences néfastes de la division du travail pour le développement des hommes, en même temps que la reconnaissance conséquente et juste que trouvait l'importance progressiste de la division du travail chez les économistes. Cette contradiction, clairement exprimée et menée des deux côtés jusqu'à ses conséquences ultimes, fait tout autant partie de la grandeur du temps des Lumières que le fait que la corrélation dialectique de cette contradiction n'ait pas été vue, elle montre ses limites. C'est également un héritage des Lumières et pas un exploit intellectuel autonome de Schiller, que le déchirement de l'homme dans et par la division moderne du travail contraste avec la totalité de l'homme dans

³⁶ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Op. cit., Lettre 5, pages 113-115.

l'hellénisme classique. Ferguson, le professeur d'Adam Smith, « dénonce » la division du travail (Marx) si énergiquement qu'il dit, en comparant les rapports antiques et modernes : « Nous sommes des nations entières d'Ilores et n'avons point de citoyens libres. » Il constate que la division du travail est liée à une extinction de l'entendement des travailleurs. « Plusieurs arts mécaniques n'exigent aucune capacité ; ils réussissent parfaitement, lorsqu'ils sont totalement destitués des secours de la raison et du sentiment ; et l'ignorance est la mère de l'industrie, aussi-bien que de la superstition... Ainsi, on pourrait dire que la perfection, à l'égard des manufactures, consiste à pouvoir se passer de l'esprit, de manière que, sans effort de tête, l'atelier puisse être considéré comme une machine dont les parties sont des hommes. »³⁷ Et il développe cette idée dans tous les domaines de la vie sociale (appareil d'État, armée, etc.).

Cette conséquence nécessaire de la division capitaliste du travail met en pleine lumière une contradiction fondamentale de l'humanisme bourgeois : l'exigence du développement libre et varié de la personnalité humaine est dès le début une devise essentielle de l'humanisme bourgeois. Les grands initiateurs et continuateurs de ce mouvement ont, dès le début, eu le sentiment explicite que le développement des forces productives, l'amélioration de la technique, l'extension et la facilitation des échanges était très étroitement liés à la réalisation de cet idéal, qu'ils étaient absolument nécessaires pour que l'humanité s'extraie des ténèbres, de l'étroitesse et de l'absence de liberté de la vie médiévale. Ce n'est en aucune façon un hasard, mais résulte plutôt de l'essence de l'humanisme, que de nombreuses figures de la renaissance

³⁷ A. Ferguson : *Essai sur l'histoire de la société civile*, trad. M. Bergier, Desaint, Paris, 1783 part. IV, ch. II, tome 2, page 144, cité par Marx, *Le Capital*, Éditions Sociales, Paris, 1960, Livre Ier, tome II, page 44 n. et part. IV, ch. I, pages 134-135, en partie cité par Marx, *ibidem*, page 51.

n'aient pas seulement été des chercheurs et des artistes, mais aussi des découvreurs et des organisateurs. La différenciation toujours plus grande de la division du travail, tant de la division sociale générale que celle dans l'entreprise, est en même temps la force motrice et la conséquence de ce développement des forces productives.

Il apparaît donc là une contradiction profonde et insoluble, dont nous avons entendu à l'instant l'analyse par la bouche de Ferguson. Cette contradiction se reflète déjà dans le fait que la première période de l'humanisme bourgeois, la plus puissante, la plus riche en personnalités géantes et en œuvres éternelles, avait précisément comme présupposé le non-développement de la division du travail. Après avoir souligné l'universalité de Léonard de Vinci, de Dürer, de Machiavel et de Luther, Engels caractérise cette corrélation entre la grandeur des hommes de la renaissance et la division du travail de la manière suivante : « Les héros de ce temps n'étaient pas encore esclaves de la division du travail, dont nous sentons si souvent chez leurs successeurs quelles limites elle impose, quelle étroitesse elle engendre. »³⁸ La grandeur de l'humanisme de la renaissance, les multiples facettes de l'activité de ses grands hommes, l'univocité de leurs efforts, l'étendue de leurs perspectives ont donc pour fondement que cette contradiction n'était pas encore apparue. Plus la production capitaliste se développe fortement, plus les tendances qui jaillissent d'une seule et même économie sont divergentes. La lutte pour la multiplicité de l'activité humaine et ainsi pour la richesse et la liberté de la personnalité entre de manière toujours plus forte et plus évidente en contradiction avec sa propre base économique. Il faut en l'occurrence souligner que la division du travail critiquée à l'époque des

³⁸ Friedrich Engels, *Dialectique de la Nature*, Trad. Émile Bottigelli, Éditions Sociales, Paris, 1961, Introduction, pages 30-31.

Lumières était encore celle de la période de la manufacture ; celle de l'industrie mécanisée, contre laquelle ultérieurement les critiques romantiques de la division du travail se sont surtout élevés, n'existait alors pas encore.

L'idéal grec des Lumières et de l'époque de la Révolution n'est pas seulement l'idéal républicain de la liberté citoyenne, mais la Grèce apparaît aussi, toujours plus, comme le pays perdu et à reconquérir du développement libre et riche de la personnalité. L'accent sur la reconquête, l'espoir de sa possibilité, le raccordement intellectuel étroit de la liberté de l'activité personnelle avec la liberté citoyenne-républicaine, empêche que ces idéaux, bien qu'ils soient objectivement en opposition au développement de la division du travail, prennent une orientation romantique réactionnaire. Leur contradiction reste insoluble. Mais les humanistes bourgeois combattent d'un côté pour écarter tous les obstacles sociaux étatiques de l'évolution économique. D'un autre côté, cette situation amène des exigences utopiques-héroïques, une critique sans ménagement de la division capitaliste du travail du point de vue de l'humanisme bourgeois, mais pas une nostalgie des conditions sociales féodales précapitalistes qui ne connaissaient pas encore cette division du travail. Ce n'est que quand le Moyen-âge, l'artisanat médiéval etc. deviennent un idéal dans le romantisme, quand l'aspiration à une abolition de la division capitaliste du travail et de son morcellement de la personnalité humaine cesse d'être corrélé à la lutte pour la liberté politique, pour la destruction des reliquats du Moyen-âge, quand cette aspiration devient un souhait du retour dans l'étroitesse, la sujétion, l'absence de liberté, de perspective, etc. de l'artisanat médiéval, que la lutte contre la division capitaliste du travail devient réactionnaire romantique. La période de la Révolution française, fait apparaître, en Allemagne aussi, le contraste de

l'antiquité et du présent, de la personnalité librement développée et de la division du travail asservissante, à la lumière des illusions utopiques héroïques des Lumières et de la Révolution française.

Après tout ce que nous savons de l'évolution et de la problématique de Schiller, il ne faut pas s'attendre à ce qu'il possède la profondeur d'analyse des rapports de la société bourgeoise de Ferguson. Son regard est troublé par la mesquinerie, l'étroitesse et l'arriération des conditions allemandes, et il voit dans la division du travail, au moins de façon prépondérante, une conséquence des rapports étatiques. « Ce fut la civilisation elle-même qui infligea cette blessure à l'humanité moderne... Ce bouleversement... le nouvel esprit des gouvernements le rendit complet et universel... Les États grecs, où, comme dans un organisme de l'espèce des polypes, chaque individu jouissait d'une vie indépendante mais était cependant capable, en cas de nécessité, de s'élever à l'Idée de la collectivité, firent place à un ingénieux agencement d'horloge dans lequel une vie mécanique est créée par un assemblage de pièces innombrables mais inertes. Une rupture se produisit alors entre l'État et l'Église, entre les lois et les mœurs ; il y eut séparation entre la jouissance et le travail, entre le moyen et la fin, entre l'effort et la récompense. L'homme qui n'est plus lié par son activité professionnelle qu'à un petit fragment isolé du Tout ne se donne qu'une formation fragmentaire ; n'ayant éternellement dans l'oreille que le bruit monotone de la roue qu'il fait tourner, il ne développe jamais l'harmonie de son être, et au lieu d'imprimer à sa nature la marque de l'humanité, il n'est plus qu'un reflet de sa profession, de sa science. Mais même la mince participation fragmentaire par laquelle les membres isolés de l'État sont encore rattachés au Tout, ne dépend pas de formes qu'ils se donnent en toute indépendance... ; elle

leur est prescrite avec une rigueur méticuleuse par un règlement qui paralyse leur faculté de libre discernement... Ainsi peu à peu la vie concrète des individus est-elle abolie afin de permettre à la totalité abstraite de persévérer dans son indigente existence, et l'État reste indéfiniment étranger aux citoyens qui le composent parce que leur sentiment ne le trouve nulle part. »³⁹ Mais même chez Schiller – de même que chez les Lumières auparavant – ce tableau profondément pessimiste de la division capitaliste du travail n'a pas pour conséquence une opposition romantique à ce qu'il y a de progressiste dans le développement capitaliste. Schiller a beau décrire éloquemment le morcellement du travail par la division du travail, il s'en tient fermement au fait que cette même division du travail fait certes de l'individu un fragment dévalorisé par rapport au citoyen grec, mais sert néanmoins le progrès de l'humanité. « Une activité unilatérale des forces conduit certes inmanquablement l'individu à l'erreur, mais elle mène l'espèce à la vérité. »⁴⁰

Pour bien juger cette attitude de Schiller, il est nécessaire encore une fois de remarquer que sa critique de la division du travail concerne la *période de la manufacture*. Marx définit Adam Smith, précisément en ce qui concerne la division du travail, comme « l'économiste qui caractérise le mieux la période manufacturière. »⁴¹ Marx résume la particularité de la division du travail spécifique à cette période de la façon suivante : « Le travailleur collectif possède maintenant toutes les facultés productives au même degré de virtuosité et les dépense le plus économiquement possible, en n'employant ses organes, individualisés dans des travailleurs ou des groupes

³⁹ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Op. cit., Lettre 6, pages 121-123-125-127.

⁴⁰ Ibidem page 131.

⁴¹ Karl Marx, *Le Capital*, Éditions Sociales, Paris, 1960, Livre Ier, tome II, page 39 n.

de travailleurs spéciaux, qu'à des fonctions appropriées à leur qualité. En tant que membre du travailleur collectif, le travailleur parcellaire devient même d'autant plus parfait qu'il est plus borné et plus incomplet. » (Dans l'annotation, il ajoute : « Lorsque, par exemple, ses muscles sont plus développés dans un sens que dans l'autre, ses os déformés et contournés d'une certaine façon, etc. »)⁴² Pourtant, « *L'habileté de métier* » reste « la base de la manufacture, tandis que son mécanisme collectif ne possède point un squelette *matériel* indépendant des ouvriers eux-mêmes... »⁴³ La manufacture a beau donc former les bases objectives, économiques, ainsi que techniques, de l'industrie mécanisée, les différences qualitatives entre les deux subsistent, justement sur le problème de la division du travail, avec toutes ses conséquences culturelles. La différence, fondamentale pour nous, s'exprime dans la formulation de Marx : « Dans la manufacture, la division du procès de travail est *purement subjective* ; c'est une *combinaison* d'ouvriers parcellaires. Dans le système de machines, la grande industrie crée un organisme de production complètement *objectif* ou impersonnel, que l'ouvrier *trouve* là, dans l'atelier, comme la condition matérielle toute prête de son travail. »⁴⁴ Les différentes positions dans les différentes périodes sur la question de la division du travail ne peuvent être appréciées correctement au plan historique que si l'on garde bien à l'esprit à *quelle* étape de développement elles se rapportent. Seul le degré objectif de développement des contradictions donne une échelle de mesure pour apprécier quelles illusions sont historiquement nécessaires et justifiées, quel degré de contradiction un penseur honnête et important est tenu de connaître et d'admettre et dans quelle limite. C'est pourquoi

⁴² Ibidem, pages 39-40.

⁴³ Ibidem, page 56.

⁴⁴ Ibidem, page 71.

il est important d'affirmer que les Lumières (et Schiller aussi, évidemment) ne peuvent parler que des contradictions de la période de la manufacture.

La contradiction entre l'humanisme bourgeois et la base économique de la bourgeoisie se situe donc là. Les penseurs honnêtes l'expriment de manière plus ou moins juste, plus ou moins profonde. Le caractère prérévolutionnaire de l'époque – avant la Révolution française, avant la révolution industrielle, avant l'introduction des machines à une échelle historiquement décisive – détermine le caractère de ces illusions héroïques économiquement fécondes, qui n'entraînent pas la transformation de l'expression sans détours des contradictions en un désespoir romantique.

C'est dans ce contexte que la philosophie esthétique de l'histoire de Schiller trouve son deuxième thème fondamental : *la culture esthétique a pour tâche d'abolir à nouveau le déchirement et le morcellement de l'homme par la division du travail, de rétablir l'intégrité et la totalité de l'homme*. Ce n'est que lorsque cette totalité est établie que le bouleversement véritable de la société peut être réalisé sans danger : « Il faut donc qu'un peuple possède un caractère "total" pour qu'il soit capable et digne d'échanger l'État de la nécessité contre l'État de la liberté »⁴⁵

On le voit : Schiller pose le problème de la division du travail de manière beaucoup plus abstraite et plus idéaliste, beaucoup plus éloignée de la compréhension de la réalité socioéconomique que les Lumières. Oui, si nous considérons les conséquences ultimes de sa conception, le problème se volatilise chez lui en une question purement gnoséologique de rapport entre la raison et la sensibilité. L'inégalité de développement amène cependant dans ce cas la situation

⁴⁵ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Op. cit., Lettre 4, page 109.

remarquable que c'est justement cette volatilisisation et déformation idéaliste du problème économique qui aplanît aussi la voie de la découverte du problème économique lui-même dans ses complications dialectiques.

Car derrière cette volatilisisation et déformation idéaliste se cachent les problèmes réels de l'évolution de la société et de sa compréhension par la pensée. Indubitablement, en ramenant le problème général de la division du travail, du morcellement de l'homme, à la raison et la sensibilité, on met le problème la tête en bas. Mais malgré toute la déformation qui se produit en l'occurrence, il y a cependant là un élément essentiel du problème qui est appréhendé, même s'il est retourné de manière idéaliste. Pour l'homme qui vit dans la société de la division capitaliste du travail qui se développe et s'impose victorieusement, le déchirement de son psychisme en raison et sensibilité, son dualisme apparent est une donnée immédiate.

Il est facile de voir qu'ainsi, tous les rapports sont mis la tête en bas, que Schiller (de même que ses autres contemporains allemands importants) cherche à déduire l'être de la conscience, la base de la superstructure, les causes des conséquences, etc. Il est plus difficile de comprendre comment, en dépit de cette méthodologie mise la tête en bas, on s'est engagé là sur une voie vers la découverte de rapports dialectiques justes dans la réalité.

À l'époque où il surmonte enfin la dialectique hégélienne, Marx en vient à parler – d'une manière très intéressante, précisément dans l'analyse des catégories économiques – du problème de l'aliénation de l'homme par rapport à sa propre réalité sensible, par rapport à la sensibilité. En dialecticien matérialiste, il rapporte toujours cette aliénation à des processus économiques réels, il découvre les causes socioéconomiques réelles, qui ont déterminé et déterminent la

genèse de ces catégories et leur reflet intellectuellement ressenti dans la tête de l'homme. Ce faisant, il part du travail du prolétaire. « Le rapport de l'ouvrier au *produit du travail* en tant qu'objet étranger et ayant barre sur lui. Ce rapport est en même temps le rapport au monde extérieur sensible, aux objets de la nature, monde qui s'oppose à lui d'une manière étrangère et hostile »⁴⁶ Cette aliénation de l'homme par rapport à lui-même est la caractéristique générale du monde capitaliste. « À la place de *tous* les sens physiques et intellectuels est donc apparue » dit Marx, « la simple aliénation de *tous* ces sens, le sens de *l'avoir*... L'abolition de la propriété privée est donc *l'émancipation* totale de tous les sens et de toutes les qualités humaines... L'homme s'approprie son être universel d'une manière universelle, donc en tant qu'homme total. »⁴⁷

Cette remise sur ses pieds de la philosophie hégélienne, qui ensuite va être concrétisée par une critique fondamentale et profonde de ses catégories centrales a pour préhistoire le fait que, dans la philosophie classique allemande, et tout particulièrement chez Hegel, ces rapports multiples comme problèmes centraux de la philosophie et de l'évolution historique, même si c'est d'une manière où ils sont mis la tête en bas, d'une manière déformée et rétrécie, sont cependant traités véritablement, certes sans que Hegel ait été en mesure de pouvoir établir un rapport dialectique entre les deux aspects du processus unitaire. Dans ses *Manuscrits de 1844*, Marx met clairement en avant le mérite de Hegel à ce sujet : « La grandeur de la *Phénoménologie* de Hegel et de son résultat final – la dialectique de la négativité comme principe moteur et créateur – consiste donc, d'une part, en ceci, que

⁴⁶ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, Éditions Sociales, Paris, 1962, premier manuscrit, page 61.

⁴⁷ Ibidem, troisième manuscrit, pages 91-92.

Hegel saisit la production de l'homme par lui-même comme un processus, l'objectivation comme désobjectivation, comme aliénation et suppression de cette aliénation ; en ceci donc qu'il saisit l'essence du *travail* et conçoit l'homme objectif, véritable parce que réel, comme le résultat de son *propre travail*. Le rapport *réel* actif de l'homme à lui-même en tant qu'être générique ou la manifestation de soi comme être générique réel, c'est-à-dire comme être humain, n'est possible que parce que l'homme extériorise réellement par la création toutes ses *forces génériques* – ce qui ne peut à son tour être que par le fait de l'action d'ensemble des hommes, comme résultat de l'histoire, – qu'il se comporte vis-à-vis d'elles comme vis-à-vis d'objets, ce qui à son tour n'est d'abord possible que sous la forme de l'aliénation. »⁴⁸

La *Phénoménologie de l'Esprit* comme point culminant de la philosophie classique allemande a cependant une longue préhistoire, dans laquelle justement les écrits de Schiller que nous avons étudiés représentent un tournant important. La séparation radicale de la raison et de la sensibilité, qui chez Kant, d'un point de vue philosophique, a été une conséquence nécessaire de sa position hésitante entre matérialisme et idéalisme subjectif agnostique, a pour conséquence pour la structure de sa théorie de la connaissance, qu'il lui faut édifier un appareillage extraordinairement complexe, virant à la mythologie conceptuelle, afin de mettre en rapport logique la relation de l'« affection de la sensibilité par la chose en soi » avec le caractère apriorique des catégories de la raison. Dans cette construction déjà surgissent les premiers germes d'une « histoire de la raison pure », puisque dans cet appareillage mental, cette structure de la capacité humaine de connaissance, est représenté comme une sorte de « mouvement hors du temps » : les catégories ne sont pas les

⁴⁸ Ibidem, troisième manuscrit, page 132.

unes à côté des autres, elles sont développées les unes des autres, elles se suivent les unes les autres en une suite logique – au sens de ce « mouvement hors du temps. Oui, Kant soulève dans le dernier chapitre de la *Critique de la Raison Pure* le problème de « l'histoire de la raison pure » comme problème « pour désigner une lacune qui reste dans le système, et qui devra être remplie plus tard. »⁴⁹ L'importance du travail philosophique de Schiller consiste donc dans le fait qu'il a fait le premier pas pour enlever à cette évolution le caractère d'un « mouvement hors du temps » au sein de la théorie de la connaissance, et la concevoir comme un mouvement vraiment historique, dans une histoire assurément mystifiée par l'idéalisme. Alors, quand Schiller réduit le problème du déchirement et de la dépravation de l'homme par la division du travail au déchirement de l'homme entre raison et sensibilité, et voit dans ce déchirement la signature historique du présent, quand il pose comme la grande tâche du présent le rétablissement par l'esthétique de l'intégrité et de la totalité de l'homme sorti de ce déchirement, alors il tempère d'un côté de façon idéaliste les thèses concrètes des Lumières anglaises, de l'autre côté il prépare néanmoins intellectuellement la problématique de *la phénoménologie de l'esprit*.

Combien Schiller est ici un précurseur de Hegel, c'est ce qui s'exprime précisément dans sa théorie de l'activité esthétique – dans la théorie du « jeu ». Le fait déjà qu'il ne voie pas comme question centrale de l'esthétique la simple « intuition », mais aussi une pratique (certes, cela va de soi, une pratique idéaliste), qu'il veuille donner à cette pratique une place importante dans le système de l'unité des capacités humaines, dans l'unité de la raison et de la sensibilité, et ainsi de définir une place dans le développement historique de ces

⁴⁹ Kant, *Critique de la raison pure*, Garnier-Flammarion, 1976, page 635.

capacités de l'homme à demi-animal jusqu'à l'état actuel de civilisation et au-delà, contraint celui-ci à emprunter le chemin qui mène à Hegel. Nous verrons dans la suite combien sa méthodologie et ses résultats, en l'occurrence, ont été contradictoires. Mais il est néanmoins parvenu au seuil de cette problématique de Hegel dans laquelle Marx, comme nous l'avons vu, voit la grandeur de la *Phénoménologie de l'esprit* : au seuil de la conception de l'homme comme produit de son propre travail, de sa propre activité.

La conception de l'activité esthétique comme cette autoproduction de l'homme est une idée privilégiée de la période de transition de Schiller. Son grand poème philosophique, *Les artistes*, tourne constamment autour de cette question. Dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, cette fonction de l'activité esthétique est tout à fait clairement exprimée : « Il est donc non seulement permis métaphoriquement, mais encore philosophiquement exact d'appeler la beauté notre deuxième créateur. »⁵⁰ (Le premier selon Schiller est la nature.) Le fait que Schiller, en développant cette idée, tombe ensuite d'une contradiction dans une autre, ne réduit pas l'importance de cette avancée vers la dialectique. Nous traiterons plus tard en détail les contradictions les plus importantes.

On ne doit certes pas attendre de Schiller une problématique historique réelle conséquente. La philosophie idéaliste n'en est pas capable, et pas non plus chez Hegel. La grande découverte de l'idéalisme classique, à savoir que l'évolution historique se déroule par étapes qui se succèdent nécessairement, auxquelles correspond le rapport dialectique des catégories, doit nécessairement y apparaître la tête en bas. Ce n'est pas la succession intellectuelle des catégories qui est

⁵⁰ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Op. cit., Lettre 21, page 279.

l'image reflétée dans la pensée de leur développement historique réel les unes des autres, mais au contraire, c'est l'ordre historique qui est conçu comme l'image idéaliste reflétée de la succession logique.

L'idée de cette histoire de la raison surgit chez Schiller dès sa période pré-kantienne. Dans la « remarque préliminaire » à ses *Lettres philosophiques*, Schiller établit le programme suivant : « La raison a ses époques, ses destinées, tout comme le cœur, mais son histoire est très rarement traitée. On semble se contenter de développer les passions dans leurs extrémités, leurs errements et leurs conséquences, sans prendre en compte la façon précise dont elles dépendent du système mental des individus. »⁵¹. Certes, dans cette période de son évolution, Schiller n'est pas encore en mesure d'exposer ce programme ne serait-ce qu'un peu concrètement. À son introduction programmatique fait suite chez lui l'attaque que nous connaissons déjà du matérialisme, de la philosophie morale des Lumières. Mais là aussi, Schiller réalise, même si ce n'est que partiellement dans des aphorismes décousus, partiellement dans de mystiques exaltations philosophiques émotionnelles, des avancées en direction de cette dialectique philosophique historique idéaliste. Par quelques observations, il s'approche ainsi de la dialectique historique hégélienne de la vérité et de l'erreur. « Nous ne parvenons que rarement à la vérité, autrement que par des extrêmes – nous devons auparavant épuiser l'erreur – et souvent l'absurdité – avant que nos efforts nous hissent jusqu'aux beaux objectifs de la sagesse tranquille ». Et cet exposé culmine dans la « théosophie de Julius », où Schiller résume sa philosophie mystique de l'histoire dans les vers suivants :

⁵¹ *Philosophische Briefe*, in *Schillers sämtliche Werke*, Band IV, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart, 1879, page 159-180.

*„Arm in Arme, höher stets und höher,
Vom Barbaren bis zum griech'schen Seher,
Der sich an den letzten Seraph reiht,
Wallen wir einmüth'gen Ringeltanzes,
Bis sich dort im Meer des ew'gen Glanzes
Sterbend untertauchen Maß und Zeit.*

*Freundlos war der große Weltenmeister,
Fühlte Mangel, darum schuf er Geister,
Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit.
Fand das höchste Wesen schon kein Gleiches,
Aus dem Kelch des ganzen Wesenreiches
Schäumt ihm die Unendlichkeit.“⁵²*

« Bras dessus bras dessous, plus haut toujours plus haut,
Du barbare au visionnaire grec
Qui se range au côté du dernier séraphin
Nous dansons tous frénétiquement la ronde
Jusqu'à ce que la mesure et le temps
Plongent en mourant là-bas dans la mer à l'éclat éternel.

Le grand-maître des mondes n'avait pas d'ami
Il en ressentait le manque, c'est pourquoi il créa des esprits
Reflets spirituels de sa spiritualité.
Mais l'être suprême ne trouva pas son semblable ;
Du calice de tout le règne naturel
Déborde pour lui l'écume de l'infini. »

À la fin de sa *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel résume sa double idée fondamentale, à savoir que d'un côté, les formes définies de la conscience, issues de l'évolution phénoménologique, apparaissent désormais dans le savoir absolu comme des concepts définis, que de l'autre côté, ce processus est en même temps un processus de l'histoire ; « les deux ensemble » dit Hegel en conclusion « l'histoire conçue, forment l'intériorisation et le calvaire de l'esprit absolu,

⁵² *Philosophische Briefe*, Schillers *Sämtliche Werke*, vierter Band [Lettres philosophiques, Œuvres complètes de Schiller, tome 4] J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart, 1879, pages 159-180.

l'effectivité, vérité et certitude de son trône, sans lequel il serait ce qui est solitaire dépourvu de vie, seulement –

*Aus dem Kelche dieses Geisterreiches
Schäumt ihm seine Unendlichkeit*

Du calice de ce règne des esprits
Déborde pour lui l'écume de son infinité. »⁵³

La référence aux lettres philosophiques de Schiller est ici évident dès le premier regard, et pas seulement dans les vers, inexactement cités comme toujours chez Hegel.

Dans les écrits esthétiques du Schiller de la période kantienne, la problématique, comme nous le savons déjà, est énoncée ainsi, que l'homme est mis en pièces par l'évolution de la civilisation elle-même, par la division du travail, et la forme typique de manifestation, la forme fondamentale de cette mise en pièces est la dualité de la raison et de la sensibilité, de la pensée et du ressenti. L'esthétique a donc la tâche *historique* d'abolir ce déchirement, de rétablir l'unité de la pensée et du ressenti.

Cette problématique a également ses racines dans la philosophie kantienne. L'esthétique de Kant, la *Critique de la faculté de juger*, a dans le système kantien pour fonction d'établir la liaison méthodologique entre raison et sensibilité, entre le monde phénoménal et le monde nouménal, entre l'empirisme et les idées. Et la philosophie de l'histoire esthétique prend à partir de là son point de départ sur toutes les questions méthodologiques. Comme nous l'avons déjà vu à propos du traitement de la relation de l'éthique et de l'esthétique, Schiller ne va pas être conscient de sa séparation des fondements méthodologiques de la philosophie kantienne, même si en réalité, il les dépasse très largement. On voit

⁵³ Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Gallimard Folio, Paris, 2006, tome II, pages 932-933. Hegel cite les deux derniers vers de Schiller en les modifiant légèrement.

ensuite ce manque de clarté dans les réponses hésitantes et contradictoires que Schiller a trouvées sur la question du rapport entre éthique et esthétique. Il en est ainsi aussi dans ce cas. La ligne fondamentale de la *Critique de la faculté de juger* est de trouver une ligne médiane, un maillon intermédiaire, une médiation entre sensibilité et raison dans la sphère esthétique. Schiller part également de cette problématique. Mais déjà là, il va au-delà de Kant – assurément sans être conscient de la portée de son pas. La relation de la raison et de la sensibilité (pour le kantien Schiller équivalente à la relation de la forme et de la matière) n'est pas pour lui une subordination de la sensibilité à la raison comme chez Kant. Schiller dit : « Il faut certes qu'il y ait subordination, mais elle doit être réciproque... Les deux principes sont donc à la fois subordonnés et coordonnés l'un à l'autre : c'est-à-dire qu'il y a entre eux un rapport de réciprocité : sans forme pas de matière, sans matière pas de forme. »⁵⁴ Schiller qui a franchi ce pas au-delà de Kant sous l'influence appuyée de Fichte, soupçonne quelque chose de la contradiction avec les bases gnoséologiques du système kantien. Mais – de même que Fichte – il se console par le fait que ce développement qui est le sien correspond sûrement à l'esprit, si ce n'est à la lettre, du système de Kant. L'influence de la théorie de la connaissance de Fichte, subjectiviste et solipsiste en conséquence ultime, est sans aucun doute un obstacle pour Schiller dans cette avancée vers l'idéalisme objectif. Cette influence ne va cependant pas assez loin pour embarquer Schiller sur la voie de Fichte. Bien au contraire : très rapidement, leurs orientations philosophiques divergent ouvertement, certes sans que Schiller se soit affranchi pourtant de l'idée qu'il doive et puisse rester « dans l'esprit » fidèle au kantisme.

⁵⁴ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Op.cit. Lettre 13, page 193, n.

Pourtant, simultanément, comme il voit dans l'esthétique ce principe du futur qui doit abolir la dichotomie actuelle entre raison et sensibilité, il lui faut, d'une manière qui contredit la conception kantienne, voir dans l'esthétique un principe qui soit plus élevé, plus synthétique que ces principes qui ont entraîné la dichotomie actuelle. Alors, bien que Schiller emploie l'une et l'autre des deux conceptions, sans choisir et de manière contradictoire, bien qu'il s'embrouille ainsi dans des contradictions insolubles pour lui, il s'est ainsi engagé dans une voie qui mène à l'idéalisme esthétique objectif de Schelling.

Nous avons déjà décrit la caractérisation pessimiste de Schiller de son époque, la classification de ses contemporains en sauvages et en barbares. Schiller dépeint toujours cette barbarisation de son monde contemporain avec les couleurs les plus vivantes et les plus criardes. Il souligne toujours et encore que l'époque se place au niveau le plus élevé qu'on puisse imaginer de la science, du rationalisme, de la culture, que même la philosophie a indiqué la voie juste, la voie vers la nature ; pourtant, demande Schiller « D'où vient donc que nous soyons encore et toujours des barbares ? » Et sa réponse va très résolument dans le sens d'un éloignement à l'égard du spiritualisme idéaliste de Kant et de Fichte. « Non seulement donc cette lumière de l'intelligence ne mérite l'estime que dans la mesure où elle se réfléchit sur le caractère ; mais encore elle part dans une certaine mesure du caractère, car le chemin qui mène à l'esprit doit passer par le cœur. La formation du sentiment est donc le besoin extrêmement urgent de l'époque, non seulement parce qu'elle devient un moyen de rendre efficace pour la vie une compréhension meilleure de la vérité, mais même parce qu'elle stimule l'intelligence à améliorer ses vues. »⁵⁵

⁵⁵ Schiller, *ibidem*. Lettre 8, pages 145-147.

Aussi ce tournant est-il devenu typique de l'évolution ultérieure de la philosophie classique allemande vers l'idéalisme objectif. Dans les précisions qu'il formule ultérieurement pour cette thèse, Schiller mène une polémique, aussi bien contre les esthéticiens sensualistes que contre les esthéticiens idéalistes logicistes. Mais il y dit que les premiers « qui attribuent au témoignage des sens plus de poids qu'au raisonnement, sont *en fait* beaucoup moins loin de la vérité que leurs adversaires »⁵⁶. Cette sympathie feutrée pour le sensualisme et même pour le matérialisme est très caractéristique du stade de transition de l'idéalisme subjectif à l'idéalisme objectif dans la philosophie classique allemande. Schelling et Hegel vont dans leur période de Iéna bien plus loin dans cette direction que Schiller ne le fait ici, mais ils vont dans la même direction. Dans son étude sur le droit naturel de l'époque d'Iéna, Hegel prend position pour Hobbes contre Kant et Fichte, et Schelling écrit, en opposition au spiritualisme des premiers romantiques, le poème matérialiste *Profession de foi épicurienne de Heinz Widerporst*.⁵⁷

Le problème de Schiller est donc la réunification de l'homme, primitivement unitaire, morcelé par la civilisation. Dès la recension des poèmes de Bürger, il écrit⁵⁸ : « Avec l'isolement et l'efficacité séparée de nos forces spirituelles que rend nécessaire le champ étendu du savoir et la

⁵⁶ Schiller, *ibidem*. Lettre 18, page 251, n.

⁵⁷ In Schelling, *Introduction à l'esquisse d'un système de philosophie de la nature*, traduction Frank Fischbach et Emmanuel Renault, Le Livre de Poche, Paris, 2001, pages 170-81.

⁵⁸ Voir sur ce sujet l'ouvrage de Victor Basch, *la poétique de Schiller*, Félix Alcan, 1911, page 111 : « La poésie lyrique, ainsi que toute manifestation de la poésie, a le devoir et le pouvoir d'unir ce qui, d'ordinaire, est séparé en nous, d'accorder également et harmonieusement toutes les énergies, d'habitude divergentes, de notre personnalité et de rétablir en nous l'humanité complète, en faisant jouer de concert notre intelligence, notre sensibilité, notre raison et notre imagination. »

spécialisation des disciplines, l'art poétique est quasiment le seul qui puisse restaurer l'unité des forces séparées de l'âme, qui mobilise en une union harmonieuse la tête et le cœur, la perspicacité et l'esprit, la raison et la puissance d'imagination, qui rétablisse pareillement en nous l'homme dans sa totalité. »⁵⁹ Et dans l'essai *Sur la grâce et la dignité*, il énonce très clairement : « La nature humaine est dans la réalité un tout plus lié qu'il n'est permis au philosophe, qui ne peut procéder qu'en séparant, de le faire apparaître. »⁶⁰

Avec cette problématique, Schiller fraye la voie que le jeune Hegel a empruntée plus tard dans sa période d'Iéna, dans la période de gestation de *la Phénoménologie de l'esprit*. Certes, il y a là une très grande différence. Hegel a subverti de fond en comble la philosophie kantienne, il admet que la décomposition mécaniste de la conscience humaine en « pouvoirs de l'âme »⁶¹, qui sont de manière stricte et rigide isolés les uns des autres, et opposés les uns aux autres, rend impossible toute solution dialectique. Il parle déjà avec mépris de « l'âme-sac du sujet »⁶² chez Kant, tandis que Schiller, en dépit de toutes ses tentatives d'aller au-delà de Kant, reprend encore, sans les réviser, les prémisses kantienne sur cette question décisive. C'est pourquoi la grande question du morcellement de l'homme dans la division du travail à son époque se réduit très souvent chez lui à une question purement méthodologique au sein de la science, qui peut être surmontée par une démarche purement philosophique, et même sur le terrain de la philosophie kantienne. C'est ainsi qu'il dit de l'histoire universelle dans son discours académique de rentrée: « Autant le savant de

⁵⁹ *Über Bürgers Gedichte*, in *Schillers Sämtliche Werke*, 1836, op. cit., tome 12, page 398.

⁶⁰ Schiller, *Sur la grâce et la dignité*, in *Textes esthétiques*, op. cit., p 41.

⁶¹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, op.cit., introduction page 156.

⁶² Voir Lukács, *le jeune Hegel*, Gallimard, 1981, Paris, tome 1, page 267.

profession s'étudie à isoler sa science de toutes les autres, autant le philosophe s'efforce d'étendre le domaine de la sienne et de rétablir le lien qui l'unit aux autres sciences. Je dis *rétablir*, car ce n'est que l'intelligence qui, par abstraction, a tracé ces limites et détaché les sciences les unes des autres. »⁶³ Et en harmonie avec ce rétrécissement et cet affadissement du problème, et en contradiction avec les grandes lignes de sa philosophie de l'histoire en général, il expose ici la question comme si le tout non-morcelé n'existait « *que dans l'idée* », et n'était donc que purement subjectif.

Pour Hegel aussi, cette dichotomie, ce déchirement est quelque chose d'idéal. Mais l'idéal n'est jamais chez Hegel purement subjectif. Pour Hegel, il s'agit là, de manière beaucoup plus conséquente que chez Schiller, d'un processus historique qui produit aussi la philosophie, le besoin qu'on a d'elle, ses problèmes et ses solutions. « Si le pouvoir d'unifier disparaît de la vie humaine et si les oppositions perdent leur relation vivante, leur interaction, et gagnent l'indépendance, la philosophie devient un besoin... À mesure que la culture prospère et que se diversifie le développement des expressions de la vie où peut venir s'enlacer la division en deux, celle-ci devient plus puissante, sa consécration climatique s'affermir et les efforts de la vie qui cherche à renaître d'elle-même dans l'harmonie se font plus étrangers à la culture totale, plus insignifiants. » Et il fixe comme programme de la philosophie le programme de la dialectique. « Dépasser ces oppositions consolidées, voilà ce qui, seul, intéresse la Raison. »⁶⁴ Il est clair que cette conception de Hegel elle-aussi reste prise dans des limites idéalistes. Il peut

⁶³ *Qu'est-ce que l'histoire universelle et pourquoi l'étudie-t-on ?* (discours prononcé en 1789, à l'ouverture de son cours d'histoire, à l'université d'Iéna) in *Philosophie*, n°96, 2007/4, trad. Ayşe Yuva.

⁶⁴ G.W.F. Hegel, *La différence entre les systèmes philosophiques de Fichte et de Schelling*, Trad. B. Gilson. Vrin, 1986, pages 110-111.

seulement placer les phénomènes sociaux de la culture et ses manifestations en parallèle les uns avec les autres sur le terrain de la philosophie et résoudre les contradictions qui en résultent de manière purement intellectuelle, purement philosophique. Le rapport réel des contradictions philosophiques avec l'évolution réelle de la société, il ne peut que le soupçonner de manière géniale, mais jamais en donner le concept de manière adéquate. Seul le matérialisme dialectique peut trouver aussi la solution adaptée pour l'aspect idéologique, pour l'aspect méthodologique et philosophique de cette question. Quand Marx, par exemple, se préoccupe du reproche adressé à l'économie politique classique selon lequel « les différents moments n'auraient pas été considérés dans leur unité », il répond tout simplement : « comme si cette dissociation n'était pas passée de la réalité dans les livres, mais au contraire des livres dans la réalité, et comme il s'agissait ici d'une dialectique de concepts qui deviennent équivalents et non de la conception de rapports réels. »⁶⁵

Dans la mesure où les tentatives de Schiller de dépasser la philosophie kantienne restent bien en arrière de l'idéalisme objectif de Hegel, il ne peut pas non plus tirer les conséquences ultimes de cette conception. Chez lui, la beauté ne devient pas seulement une unité synthétique des contradictions de la culture qui culminent dans l'opposition de la raison et de la sensibilité, mais en même temps aussi, et d'une manière qui abolit à nouveau cette synthèse, un simple élément intermédiaire entre sensibilité et raison, ce qui donne alors pour tâche à l'esthétique, tout à fait dans l'esprit kantien, de préparer la prédominance de la raison, le règne de l'impératif catégorique. Selon Schiller « entre la matière et la

⁶⁵ Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858*, dits *Grundrisse*, Les éditions sociales, Paris, 2011, Introduction de 1857, M6, page 46.

forme, entre la passivité et l'activité il faut qu'il y ait un *état moyen* » et c'est « la beauté [qui] nous met dans cet état moyen. »⁶⁶ Et dans un autre passage : « L'âme passe donc de la sensation à la pensée en traversant une disposition intermédiaire, dans laquelle sensibilité et raison sont *simultanément* actives, mais dans laquelle pour ce motif même elles abolissent mutuellement leur puissance de détermination et font d'une opposition surgir une négation. Cette disposition intermédiaire où l'âme n'est déterminée ni physiquement ni moralement et où pourtant elle est active de ces deux manières, mérite particulièrement le nom de disposition libre, et si l'on appelle physique l'état de détermination sensible, et logique et moral l'état de détermination raisonnable, on donnera à cet état de déterminabilité réelle et active le nom d'état *esthétique* »⁶⁷

En accord avec cette conception, Schiller ébauche alors une autre philosophie historique de l'évolution humaine. À la première période, où l'homme en tant que simple être naturel est livré intérieurement et extérieurement aux forces de la nature, fait suite comme couronnement, comme chez tout philosophe idéaliste de l'histoire, le pur royaume des esprits de la liberté. Le règne de l'esthétique, le royaume de la beauté, se place entre les deux comme maillon intermédiaire. Et il est très intéressant et caractéristique que Schiller, dans son évolution, d'une manière authentiquement kantienne, se contentant de détourner Kant en un philosophe de l'histoire, mette surtout la première et la troisième période en opposition l'une à l'autre, et n'insère la beauté entre deux qu'à la conclusion de ses développements. « Mais tandis que je cherchais simplement à sortir du monde matériel et à trouver un passage pour accéder au monde spirituel, le libre cours de

⁶⁶ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Op.cit. Lettre 18, page 245.

⁶⁷ Ibidem. Lettre 20, page 271.

mon imagination m'a déjà introduit en plein dans celui-ci. La beauté, que nous recherchons, nous l'avons laissée derrière nous ; nous l'avons dépassée en allant sans transition de la simple vie à la forme pure et à l'objet pur. Un saut de cette espèce est contraire à la nature humaine et, pour marcher du même pas qu'elle, il nous faudra revenir au monde des sens. »⁶⁸

Cette hésitation de Schiller est devenue très significative de l'évolution de la philosophie classique allemande. Sa première conception de la philosophie l'historique de l'art est précurseur de l'idéalisme objectif de Schelling. La deuxième conception, analysée maintenant, constitue le maillon entre la conception kantienne tournée vers l'histoire, et la structure historique ultérieure de l'esthétique hégélienne. Tout lecteur des *Lettres sur l'éducation esthétique* doit être frappé de ce que la description de la première période chez Schiller est en forte harmonie avec la période du symbolisme dans l'esthétique de Hegel, et aussi de ce que la conception du pur royaume des esprits est déjà une ébauche de la conception hégélienne selon laquelle l'esprit du monde dans son développement doit aller au-delà du stade de l'esthétique. La conception de Schiller de la beauté comme période intermédiaire a pour sa part la signification lourde de conséquences qu'avec elle se trouvent consignées les bases de la conception idéaliste-dialectique de l'antiquité comme règne passé et sans retour de la beauté. Mais cette idée, qui va être prolongée de manière conséquente par Hegel dans son esthétique, reste chez Schiller, comme nous allons le voir dans l'analyse de la relation de l'antiquité à la poésie moderne, la source de contradictions insolubles, même si elle est en même temps la source d'une ébauche géniale de la connaissance de l'essence de la poésie moderne.

⁶⁸ Ibidem. Lettre 25, page 327.

Compte tenu des analyses menées jusqu'ici des conceptions de Schiller, nous ne pourrions pas être surpris qu'il ne puisse pas remplir son programme utopique de grande ampleur. Il est parti dans l'idée de trouver dans l'esthétique un moyen qui soit propre à fonder la société bourgeoise de l'intérieur sans le danger de la révolution. Mais il n'est jamais en mesure de mettre en place une utopie clairement définie idéellement. Après avoir à la fin de ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* opposé l'État dynamique des droits et l'État éthique des devoirs à l'État esthétique, il en arrive enfin aux conclusions suivantes, très résignées : « Mais un tel État de la belle apparence existe-t-il donc et où le trouve-t-on ? Il existe à titre de besoin dans toute âme délicate ; à titre de réalité sans doute ne le trouvera-t-on comme la pure Église et la pure République que dans un petit nombre de cénacles d'élite où l'homme se propose dans sa conduite non pas d'imiter sans esprit des mœurs étrangères, mais d'obéir à sa propre nature belle, où il avance à travers les situations les plus compliquées avec une audacieuse simplicité et une innocence tranquille, où enfin il n'a pas besoin de léser la liberté d'autrui pour affirmer la sienne ni de renier sa dignité pour manifester de la grâce. »⁶⁹

Ceci est la réponse typique de la littérature classique allemande. Il suffit de penser à la fin des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* pour voir clairement ce qu'elle a de typique. La conception schillérienne d'une réforme de ma société allemande par l'exemple – esthétique – c'est-à-dire d'une réalisation des acquis sociaux de la Révolution française sans révolution, prend chez Goethe une forme poétiquement élaborée. Assurément, il ne faut pas négliger ici les différences de tonalités toujours présentes entre eux. Schiller souligne avant tout la transformation

⁶⁹ Ibidem. Lettre 27, page 371, 373.

interne de la vie spirituelle humaine, tandis que Goethe ne peut se la représenter que sous la forme d'actions sociales réelles – liquidation volontaire des privilèges féodaux. C'est pourquoi il y a chez Goethe des avancées vers une utopie sociale, c'est pourquoi il peut, – également de manière utopique – attendre comme Hegel de Napoléon, de la Confédération du Rhin, l'unification de l'Allemagne, tandis que chez Schiller, en dépit d'une critique sociale par endroits percutante, le rêve de bouleversement reste quelque chose de purement intérieur, d'éthique-esthétique. Ceci explique l'exploitation des faiblesses schillériennes par les réactionnaires libéraux et sociaux-démocrates, surtout en ce que le changement de l'homme serait une condition préalable et pas une conséquence de la révolution sociale. Ainsi, le résultat de cette grande avancée, profonde et féconde sur de nombreuses problématiques, n'est cependant qu'une fuite dans la « misère enthousiaste ».

II

Schiller et l'esthétique de Kant.

Au cours de nos réflexions précédentes, nous avons dû déjà, à maintes reprises, parler du rapport de Schiller à la philosophie kantienne. Nous avons vu que chez Schiller, le motif décisif de la réception et de l'intégration de la philosophie kantienne dans son propre système a été la lutte contre le matérialisme et contre l'idéologie révolutionnaire de l'époque des Lumières, l'incitation à élaborer cette position particulière à l'égard de ces problèmes – préserver leur contenu social en rejetant leur forme révolutionnaire – que nous avons à l'instant analysée en détail. Il faut maintenant, en quelques traits brefs, en nous limitant aux questions les plus essentielles, aux questions cruciales de l'esthétique, tracer une esquisse de la relation de Schiller à la *Critique de la faculté de juger*. La conception juste de cette relation dépend naturellement de la mesure de l'appréciation juste que l'on porte soi-même à l'importance historique de la *Critique de la faculté de juger*, de la mesure dont on définit exactement sa relation à l'esthétique des Lumières d'une part, à son prolongement dans la philosophie classique allemande de l'autre.

De chacun de ces points de vue, il y a besoin d'un complément et d'une rectification de la formulation de Franz Mehring, devenue depuis longtemps décisive dans le marxisme allemand. Mehring formule la relation de Kant à ses prédécesseurs de la manière suivante : « si l'esthétique jusqu'à présent avait renvoyé l'art à la plate imitation de la nature, ou l'avait confondu avec la morale, ou l'avait considéré comme une forme dissimulée de la philosophie, Kant a mis en évidence qu'elle était une capacité propre et originelle de l'humanité, dans un système profondément pensé, et justement de ce fait aussi artistiquement construit,

mais riche en libres et larges perspectives »⁷⁰ Mehring a totalement raison lorsqu'il souligne comme mérite particulier de Kant d'avoir placé, plus que n'importe lequel de ses prédécesseurs, au cœur de l'esthétique, cet élément actif, autonome. Kant se place ainsi au début de cette évolution dans laquelle – comme Marx l'a souligné dans les *Thèses sur Feuerbach* – « l'aspect *actif* fut développé par l'idéalisme, en opposition au matérialisme. »⁷¹ Mais en même temps, Mehring oublie que Kant ne se situe qu'au début de cette évolution qui a son apogée chez Hegel, y compris dans le domaine de l'esthétique. En voyant dans l'esthétique de Kant, non point le début, mais le couronnement final de la théorie esthétique de la période de l'idéalisme classique, il se ferme la voie d'une juste description du rapport de Schiller à l'esthétique kantienne. Car dans le domaine de l'esthétique aussi, l'importance de Schiller réside dans le fait qu'il a pris le chemin de l'idéalisme subjectif vers l'idéalisme objectif. Hegel a vu très clairement, et de manière plus juste que Mehring, cette importance de Schiller : « C'est à *Schiller* que revient le grand mérite d'avoir brisé la subjectivité et l'abstraction kantienne de la pensée, d'avoir acheminé la tentative de se porter au-delà, d'avoir conçu de façon conceptuelle l'unité et la conciliation comme étant le vrai, et de les avoir réalisées dans la production artistique. »⁷²

C'est un fait établi depuis longtemps que la plupart des principes esthétiques de Kant peuvent être mis également en évidence dans l'esthétique des Lumières. Certes, dans

⁷⁰ Franz Mehring, *Deutsche Geschichte vom Ausgange des Mittelalters* [Histoire allemande depuis la fin du Moyen-âge] Dietz Verlag, Berlin, 1952, pages 96-97.

⁷¹ Karl Marx, Première thèse sur Feuerbach, in *L'idéologie allemande*, Éditions Sociales, Paris, 1971, page 31.

⁷² Hegel, *Esthétique*, traduction Charles Bénard revue et corrigée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Le livre de Poche, Paris, 2013, tome 1, pages 119-120.

l'esthétique de Kant, où le rôle actif du sujet esthétique est placé énergiquement au centre, ils ont souvent une toute autre signification que chez ses prédécesseurs dans l'esthétique des Lumières. Mais il serait en revanche faux d'édifier une muraille de Chine entre les Lumières et Kant, y compris du point de vue de la question de l'activité. Il s'agit bien davantage d'une accentuation de l'élément subjectif actif placée de telle sorte que cette quantité se transforme en qualité et met au jour un nouveau type de système esthétique. Pourtant, comme toujours lors d'un passage de la pensée métaphysique de l'ancien matérialisme à la dialectique idéaliste, il s'agit d'un développement inégal, contradictoire, dans lequel les moments de progrès s'entrelacent indissociablement aux moments de rechute en arrière de positions déjà acquises, même si celles-ci sont très souvent formulées de manière unilatéralement biaisée et mécaniste. C'est le cas, aussi bien sur la question de la relation de l'esthétique à la morale que sur la question de la conception de l'esthétique comme premier degré, comme enveloppe de la vérité. Dans les deux cas, l'avancée de Kant a considérablement contribué à élaborer clairement la spécificité de l'esthétique, et son esthétique reste de ce point de vue, effectivement, un jalon dans le développement des problèmes de l'esthétique. Mais il ne faut pas négliger que derrière ces formulations le plus souvent insuffisantes, parce que mécanistes, de l'esthétique des Lumières se cache le problème décisif de la relation du *contenu et de la forme*. Tant derrière l'incapacité à séparer la sphère esthétique de la sphère morale, que derrière la conception selon laquelle l'art exprime sous une forme ressentie ou vécue la même chose que ce que la science et la philosophie saisissent d'une manière conceptuelle, se cache un sentiment juste, celui que les problèmes de forme de l'art doivent découler des

problèmes de contenu, que les problèmes de forme sont déterminés par les problèmes de contenu.

Une appréciation juste du rapport de l'esthétique de l'idéalisme classique par rapport à celle des Lumières n'est donc possible que si ni les conquêtes, ni les problèmes des deux ne sont traités de manière vulgaire. C'est pourquoi il faut d'un côté garder à l'esprit que la théorie de la perfection, la conception de la sphère esthétique comme « connaissance confuse » etc. cachent en elles une tendance à s'en tenir fermement à la corrélation de la sphère esthétique à toutes les questions de la vie sociale, et à partir de là à définir le rapport du contenu à la forme, du rapport du caractère social du contenu à la validité universelle de la forme. D'un autre côté, que l'aspect actif de la forme y tourne nécessairement court, et même qu'on ne peut souvent absolument pas comprendre pourquoi la problématique de Kant constitue un pas en avant important. Mais un pas pour élever la problématique à un niveau supérieur, pour une reproduction des mêmes difficultés à un échelon plus élevé. Car non seulement chez Kant et ses disciples, la forme se trouve souvent isolée du contenu, mais ils sont en même temps contraints, par des détours, sous d'autres formes (plus évoluées) de revenir aux vieilles problématiques des lumières. Le chemin de Kant à Hegel en passant par Schiller-Schelling est aussi une reprise du problème de la perfection, de la relation interne de l'esthétique et de la connaissance etc. Cela contribue à produire cette grande synthèse historique que représente avant tout l'esthétique de Hegel. Dans la tentative d'élever l'opposition de la forme et du contenu, irréductible et insoluble pour les Lumières et pour Kant, au niveau de la contradiction dialectique et ainsi de la liaison dialectique, il faut que soit à l'œuvre cette tendance au « dépassement » dialectique de l'esthétique des lumières. Lors de toute

critique, nécessaire, de l'esthétique des Lumières, il ne faut jamais négliger l'intention juste de leurs visées.

La pensée métaphysique ne permet cependant aucun développement théorique juste de ce sentiment juste. Il est frappant – comme Marx et Engels l'ont maintes fois souligné – que la pratique des matérialistes mécanistes est très souvent beaucoup plus juste, beaucoup plus dialectique, que la méthode qu'ils appliquent en conscience. Il en est tout particulièrement ainsi dans le domaine de l'art et de l'esthétique. Les mêmes auteurs qui théoriquement représentent souvent un matérialisme tout en platitude, mécaniste, (nous ferons connaissance plus tard des conceptions de Diderot sur la théorie de l'imitation) créent dans leur pratique littéraire des chefs d'œuvre de la conception et de la représentation dialectique de la réalité. Mais dans la formulation métaphysique de ses problèmes, la particularité spécifique de la mise en forme artistique se perd nécessairement le plus souvent, par manque de dialectique. Ils ne sont pas à même de découvrir dans son exactitude concrète la dialectique du même contenu et des formes différentes, et de s'y tenir fermement ; dans l'accent mis sur la teneur du contenu, ce qu'il y a de spécifique, de particulier, d'autonome et d'actif dans le travail artistique doit théoriquement plus ou moins disparaître.

C'est le grand fait de Kant que d'avoir placé nettement et intelligemment au cœur de ses explications esthétiques l'autonomie et la dynamique propre du principe esthétique. Mais la gnoséologie idéaliste l'empêche de poser le problème de manière juste et de le résoudre de manière juste. Le principe de sa gnoséologie consiste en ce que seule l'activité de la raison humaine donne une forme à des éléments de la perception sensible dénués de forme en eux-mêmes (affection

par la chose en soi)⁷³. Comme Kant rejette l'application à la chose en soi de toutes les catégories qui constituent selon lui l'objectivité des objets (causalité, substantialité, etc.), comme par conséquent chez lui, l'objectivité des objets n'est pas fondée sur les objets eux-mêmes, mais sur la raison humaine, il lui faut parvenir également en esthétique à une exagération idéaliste subjective du rôle actif du principe subjectif, il lui faut bannir du champ de l'esthétique tous les éléments déterminants dans leur contenu, et construire son esthétique de manière purement formelle.

On voit la grandeur de Kant comme penseur dans le domaine de l'esthétique dans le fait que d'un côté, il pense impitoyablement jusqu'au bout ce principe formaliste subjectif, et qu'il fonde ainsi théoriquement l'autonomie de l'esthétique par rapport à la morale et à la science, que dans les cas concrets où l'absurdité du principe subjectiviste formaliste exagéré entre en contradiction évidente par rapports aux faits, il met de côté sa conception tout aussi résolument et impitoyablement, et cherche à assurer le droit du contenu, certes en abandonnant ses principes, certes d'une manière inconséquente. Comme le cadre de nos réflexions ne nous permet pas de dérouler dans toute son ampleur ce caractère contradictoire de l'esthétique de Kant, nous n'aborderons qu'un seul problème, certes crucial, qui est devenu décisif dans l'édification de l'esthétique schillérienne, à savoir celui de la beauté libre et de la beauté simplement adhérente. Kant dit : « Il y a deux espèces de beauté : la beauté libre (*pulchritudo vaga*) ou la beauté simplement adhérente (*pulchritudo adhaerens*). La première ne suppose nul concept de ce que doit être l'objet; la seconde suppose un tel concept, ainsi que la perfection de l'objet par rapport à ce

⁷³ Kant, *Esthétique transcendantale*, § 1, in *Critique de la raison pure*, traduction Jules Barni, Garnier-Flammarion 1976, page 81.

concept »⁷⁴ Tirer les conséquences ultimes de ce principe signifierait que l'objet de la beauté pure n'aurait pu être qu'un art « sans objet », purement décoratif. Aussi Kant explicite-t-il ses réflexions partiellement dans cette direction : « Ainsi, les dessins *à la grecque*, les rinceaux pour des encadrements ou sur des papiers peints, etc., ne signifient-ils rien en eux-mêmes : ils ne représentent rien, aucun objet sous un concept déterminé, et ce sont des beautés libres. On peut aussi mettre au nombre du même genre de beautés ce qu'en musique on nomme des fantaisies (sans thème), et même toute la musique sans texte. »⁷⁵ Kant sent assurément que l'on assigne ainsi à l'art un domaine bien trop étroit, mais il ne peut pas étendre le domaine sans en arriver aux plus grandes inconséquences. C'est ainsi qu'il dit entre autres : « Des fleurs sont de libres beautés de la nature. Ce que doit être une fleur, le botaniste est à peu près le seul à le savoir et même celui-ci, qui sait y voir l'organe de la fécondation de la plante, ne tient aucun compte de cette fin naturelle quand il porte sur elle un jugement de goût. Au principe de ce jugement, il n'y a donc nulle perfection d'aucune sorte, aucune finalité interne à laquelle se rapporterait la combinaison du divers »⁷⁶ Il en va de même d'après Kant pour la beauté de nombreux oiseaux, crustacés, etc. C'est seulement quand il s'agit de la beauté d'un homme, d'un cheval, d'un édifice, que surgit pour lui une situation nouvelle. Tous ces objets « supposent un concept de la fin qui détermine ce que la chose doit être, par conséquent un concept de sa perfection, et correspondent donc à de la beauté simplement adhérente. »⁷⁷ Si donc la beauté adhérente, et avec elle tout le domaine proprement dit

⁷⁴ Kant, *Critique de la faculté de juger*, analytique du beau, § 16, op. cit., page 208.

⁷⁵ Ibidem, pages 208-209.

⁷⁶ Ibidem, page 208.

⁷⁷ Ibidem, page 209.

de l'esthétique ne doit pas être abandonné, Kant doit alors mettre en place tout un appareil conceptuel complexe, très contradictoire, mais ce faisant, il ne peut cependant pas empêcher que son « idéal de la beauté », qui, dans sa nature, ne se rapporte qu'à la beauté adhérente, rende nécessairement caduque sa tentative d'abolir le mélange d'éthique et d'esthétique chez les Lumières, et fasse à nouveau apparaître la beauté comme étant de caractère principalement éthique. « Le beau », dit Kant « est le symbole du bien moral. »⁷⁸

Il est compréhensible que cette conception de l'esthétique n'ait pu trouver aucune approbation parmi les Lumières allemandes. Dans son *Kalligone*⁷⁹, Herder s'est âprement moqué, souvent avec de faux arguments, des demi-mesures de l'argumentation kantienne. Schiller lui-même, dès qu'il commença à réfléchir de manière autonome aux problèmes esthétiques, a tout de suite vu l'insoutenabilité de cette conception de Kant, en raison pour une part de son formalisme rigide, pour une part de son inconséquence. Dans l'une de ses lettres à Körner dites *Kallias-Briefe*, où il esquisse à grands traits la première ébauche de son esthétique, il nous donne une excellente critique de la conception kantienne et, en même temps, une ébauche de sa solution de la question, qui va bien au-delà de Kant. Dans ses développements ultérieurs, Schiller reste alors bien en deçà de cette première ébauche. La problématique kantienne, avec tout ce qu'elle a d'unilatéral et d'inconséquent, est en effet si étroitement liée à toute sa gnoséologie, que Schiller n'aurait pu concrétiser ses justes objections et ses ébauches allant au-delà de Kant que s'il avait en même temps été plus loin dans une critique de la gnoséologie kantienne, dans un

⁷⁸ Kant, *Critique de la faculté de juger*, dialectique de la faculté de juger esthétique, § 59, op. cit., page 342.

⁷⁹ Johann Gottfried Herder, *Kalligone, Von Kunst und Kunstricherei*, Johann Friedrich Hartknoch, 1800

dépassement gnoséologique de l'idéalisme subjectif de Kant. En raison de la très grande importance de ces développements, il nous faut citer en totalité ce passage de la lettre : « Il est intéressant de remarquer que ma théorie est une quatrième forme possible d'expliquer le beau. On l'explique ou bien objectivement, ou bien subjectivement ; et même ou bien d'une manière subjective sensible, (comme Burke⁸⁰ et d'autres) ou bien d'une manière rationnelle subjective (comme Kant), ou bien de manière rationnelle objective (comme Baumgarten,⁸¹ Mendelssohn⁸² et tout la troupe des hommes de la perfection), ou finalement de manière objective sensible : un terme auquel tu n'auras pas beaucoup pensé jusqu'ici, à moins que tu ne compares entre elles les trois autres formes. Chacune de ces théories précédentes a pour elle une partie de l'expérience et contient visiblement une part de la vérité, et il semble que l'erreur soit seulement de prendre pour la beauté elle-même cette part de la beauté qui leur correspond. Le partisan de Burke a totalement raison contre celui de Wolff lorsqu'il affirme l'immédiateté du beau, son indépendance à l'égard des concepts ; mais il a tort contre le partisan de Kant quand il la situe dans la simple affectabilité de la sensibilité. Le fait que la plupart des beautés que l'on rencontre, qui leurs viennent à l'esprit, ne soient pas des beautés totalement libres, mais des êtres logiques qui sont subordonnés au concept d'une finalité, comme toutes les œuvres d'art et la plupart des beautés de la nature, ce fait semble avoir induit en erreur tous ceux qui situent la beauté dans une perfection évidente ; car on

⁸⁰ Edmund Burke (1729-1797) homme politique et philosophe irlandais, du parti whig. Il a soutenu les colonies d'Amérique du Nord lors de leur conflit avec le roi George III, et s'est opposé à la Révolution française. Il est également l'auteur d'ouvrages portant sur l'esthétique.

⁸¹ Alexander Gottlieb Baumgarten, (1714-1762) philosophe allemand, disciple de Leibniz et de Christian Wolff.

⁸² Moses Mendelssohn, (1729-1786), philosophe allemand des Lumières.

confondrait alors le bien logique avec le beau. Kant veut trancher ce nœud en admettant une *pulchritudo vaga* et une *fixa*, une beauté libre et une intellectualisée ; et il prétend quelque chose d'étrange, à savoir que toute beauté qui serait subordonnée au concept d'une finalité ne serait pas une beauté pure : et donc qu'une arabesque et ce qui lui ressemble, du point de vue de la beauté, serait plus pure que la beauté la plus élevée de l'homme. Je trouve que sa remarque peut avoir la grande utilité de distinguer la sphère logique de l'esthétique, mais à vrai dire, il me semble qu'elle manque complètement le concept de beauté. Car on voit précisément la beauté dans son plus grand éclat en ce qu'elle surmonte la nature *logique*, et comment peut elle surmonter là où il n'y a pas de résistance ? Comment peut-elle transmettre sa forme à un matériau totalement dénué de forme ? Je suis tout au moins convaincu que la beauté n'est la forme que d'une forme, et que ce que l'on appelle son matériau doit être purement et simplement un matériau formé. La perfection est la forme d'un matériau, la beauté en revanche est la forme de cette perfection qui se comporte donc à l'égard de la beauté comme le matériau à l'égard de la forme.»⁸³

Nous devons citer ce long texte, car c'est là le passage décisif où s'exprime le plus clairement la critique de Schiller à l'esthétique kantienne, son dépassement de celle-ci. Il est tout à fait caractéristique que Schiller, en peu de mots, classe ainsi Kant parmi les subjectivistes, tandis qu'il établit comme objectif son propre programme en esthétique. Cette critique est d'autant plus à souligner que dans la classification des systèmes antérieurs, Schiller compte Kant parmi les rationalistes, tandis qu'il désigne sa propre conception,

⁸³ Lettre à Körner du 25 janvier 1793. Nous nous sommes référés au texte allemand de cette lettre, et avons corrigé en conséquence les erreurs de transcription de Lukács.

pensée objectivement, comme objective-sensible. (En l'occurrence, je dois renvoyer aux remarques précédentes où il a été question du tournant vers le sensualisme lors du passage de l'idéalisme subjectif à l'idéalisme objectif.) À partir de là, Schiller rejette donc le formalisme de Kant sur la question de la beauté pure et de la beauté adhérente. Là non-plus, il n'examine pas les fondements gnoséologiques de cette théorie esthétique de Kant, et c'est pourquoi il ne voit pas qu'à partir de ces prémisses (qui sont aussi les siennes), à savoir le rejet de la connaissabilité de la chose en soi, les conséquences kantienne s'ensuivent nécessairement. C'est donc sur une base gnoséologique chancelante, contradictoire, qu'il esquisse la conception courageuse d'une esthétique idéaliste objective. Pour lui, la beauté est déjà la beauté de l'objet réel, concret, elle n'apparaît pas comme un ajout extérieur à l'objectivité de l'objet, comme chez Kant, mais elle est une nouvelle conformation de l'objet déjà existant objectivement, et donc déjà formé ; elle ne plane pas mystérieusement au dessus de l'objet, mais elle est une nouvelle propriété de l'objet lui-même, qui résulte dialectiquement de lui-même, de la dialectique de la forme de l'objectivité devenue désormais matériau, et de la forme nouvelle, la forme esthétique. Ainsi, Schiller a d'un côté tiré l'esthétique de l'impasse formaliste dans laquelle Kant l'avait menée, et d'un autre côté il a conduit au-delà de Kant le principe actif, effectif du façonnage esthétique. Le principe esthétique n'est en effet chez Kant lui-même véritablement actif que là où, d'une certaine manière, il intègre la beauté pure dans le vide, dans le néant, et l'extrait d'un matériau dénué de formes. Tandis que chez Schiller, la beauté doit être extraite de la teneur, de l'objet lui-même, et ce faisant, pour la première fois, il s'engage résolument sur ce chemin qui mène à l'esthétique idéaliste objective de Schelling et de Hegel.

Certes, le fondement gnoséologique inconséquent reste le talon d'Achille de toute la conception. Ce n'est pas un *lapsus linguae* mais l'application conséquente de la gnoséologie kantienne, lorsque Schiller appelle l'objectivité de l'objet une objectivité logique. Il reprend en effet là, sans critique, la conception kantienne du matériau, sans forme en lui-même, des perceptions par les sens, à partir desquelles les catégories aprioriques de la raison connaissante construisent des objets qui reçoivent alors seulement leur forme. Il entreprend donc la tentative impossible, sur la base d'une gnoséologie idéaliste-subjective, de construire une conception idéaliste-subjective de l'objectivité des objets, une théorie objectiviste du façonnage esthétique.

La base contradictoire de cette tentative réside en ce que Schiller, d'un côté comme homme « naïf », comme artiste, et d'un autre côté comme théoricien de la connaissance, travaille avec deux conceptions de l'objectivité du monde extérieur qui s'excluent l'une l'autre. Comme esthéticien, il se fixe la tâche – impossible – de concilier idéellement ces deux conceptions entre elles. Dans la première approche, il considère « naïvement » le monde extérieur comme existant indépendamment de la conscience, et non pas comme façonné par la conscience. Dans ce cas, l'artiste doit rechercher l'essence inhérente aux objets eux-mêmes, extraire de leurs formes propres les traits artistiquement importants, dépeindre ainsi leurs traits essentiels à l'aide de l'activité et de l'autonomie des formes artistiques, de sorte qu'ils puissent surpasser leur modèle en signification. Dans la deuxième approche, le monde extérieur sensible est en revanche pour Schiller quelque chose de dénué de forme en lui-même. Seule la conscience leur confère somme toute des formes. Mais ces formes ne peuvent être – selon les prémisses de Kant – que celles de la logique ou de l'éthique. Ce sont justement ces

formes de la prédominance desquelles Kant lui-même voulait libérer l'esthétique, prédominance (« perfection ») dans laquelle Kant voyait l'erreur de l'esthétique des Lumières. Comme nous l'avons vu, Schiller a reconnu l'insuffisance de la tentative de Kant. Il le range parmi les subjectivistes et les rationalistes, et veut fonder contrairement à lui une esthétique de l'objectivité sensible – une esthétique qui corresponde à la pratique véritable de l'artiste authentique. Mais il ne voit pas que les problèmes de l'objectivité sensible de l'art ne peuvent se résoudre de manière conséquente que sur la base du matérialisme philosophique, sur la base de la reconnaissance de l'indépendance des objets par rapport à la conscience humaine. Malgré cette insolubilité du problème en raison de ses prémisses gnoséologiques, Schiller a cependant par là-même mené l'esthétique loin au-delà des Lumières et de Kant. La contradiction entre l'imitation mécaniste de quelque chose de déjà formé et l'activité artistique, c'est-à-dire l'autonomie de l'esthétique est présente chez lui aussi, mais à un niveau fondamentalement supérieur à celui des Lumières et de chez Kant. Schiller est donc parvenu, avec la conception de l'objectivité sensible, qui certes est chez lui très contradictoire, au seuil même de la juste problématique. C'est pourquoi Schelling et Hegel – dans le cadre des limites qui sont fixées ici à tout idéalisme, même objectif – ont pu accomplir leur tâche de manière beaucoup plus conséquente, parce que pour eux, l'objectivité des objets était quelque chose d'objectif, parce qu'ils ont rejeté la séparation kantienne de la chose en soi et du phénomène subjectif, même il est vrai si c'était sous une forme mystifiée de façon idéaliste, puisque cette objectivité objective était chez eux une manifestation de l'Esprit (Hegel). C'est pourquoi devaient surgir chez eux, les mêmes questions, insolubles en raison de l'idéalisme, que chez Schiller, même si c'était à un niveau supérieur.

Cette contradiction dans les soubassements gnoséologiques de sa conception d'une esthétique idéaliste objective, allant au-delà du formalisme kantien, empêche Schiller de mener concrètement cette conception à son terme. En concevant précisément la réalité sensible, dans un esprit kantien, comme quelque chose de dénué de forme dans chaque cas concret où il traite de la relation entre forme esthétique et réalité, il est toujours et encore contraint de revenir aux conclusions agnosticistes et formalistes kantiennes. C'est ainsi que, dans un passage décisif des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, où il analyse la relation entre la personne et le monde, il dit la chose suivante : « Tant qu'il (l'homme, G.L.) se contente de sentir, de désirer et d'agir par simple désir, il n'est encore que monde, si nous entendons par cette dénomination le contenu informe du temps... Pour n'être pas simplement monde, il faut donc qu'il donne forme à la matière. »⁸⁴ Et dans les *Considérations éparses sur divers objets esthétiques*, il dit : « *Le bien*, peut-on dire, plaît par sa forme *conforme à la raison*, le beau par sa forme *analogue à la raison*, l'agréable par son absence complète de forme. » Par cette acceptation sans critique des prémisses gnoséologiques kantiennes, Schiller va être poussé dans des cas isolés à des formulations formalistes absurdes tout à fait analogues à celles que nous avons déjà rencontrées chez Kant. Dans l'essai *Sur la grâce et la dignité*, par exemple, Schiller cherche à comprendre le caractère purement esthétique de la beauté humaine. Il en arrive aux mêmes difficultés auxquelles Kant s'est heurté sur la question de la beauté libre et de la beauté adhérente, et que Schiller auparavant, dans la lettre que nous avons citée, était déjà sur le point de surmonter. Pour représenter la forme humaine comme pure beauté, il en élimine tout contenu, comme

⁸⁴ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Op. cit., Lettre 11, page 179.

purement lié au concept, à la finalité, etc. Il dit : « Bien que la beauté architectonique de la conformation humaine soit conditionnée par le concept dont celle-ci relève et par les fins que la nature poursuit en elle, le jugement esthétique l'*isole* totalement de ces fins et seul ce qui appartient immédiatement et spécifiquement au phénomène est admis dans la représentation de la beauté. »⁸⁵ L'insistance énergique sur le caractère de phénomène, sur l'immédiateté sensible de l'art fait partie, ici aussi, des mérites de l'esthétique de Schiller dans la lutte pour la spécificité du domaine esthétique, pour l'activité créatrice de la pratique esthétique. La gnoséologie kantienne contraint cependant Schiller à édifier un mur opaque et infranchissable entre sensibilité et raison, entre phénomène et essence. Et à partir de cette conception, il lui faut dégrader le pur phénomène de la beauté en un formalisme grotesque, absurdement vidé. Schiller conclue en effet cette analyse par le paradoxe suivant : « Mais en admettant que l'on puisse oublier tout à fait ce qu'exprime une belle forme humaine, que l'on puisse lui prêter l'instinct brutal d'un tigre sans la modifier dans le phénomène, le jugement des yeux resterait exactement le même et le sens déclarerait le tigre être la plus belle œuvre du créateur. »⁸⁶

Qu'on ne croie pas qu'il ne s'agit ici que d'une formulation paradoxale absurde isolée. Bien au contraire. Les prémisses gnoséologiques repris de Kant jouent partout dans ses écrits un rôle perturbateur, entravant le mouvement en avant de la théorie esthétique initié par Schiller. Ainsi par exemple, dans son essai *Sur le sublime*, Schiller se trouve contraint de concevoir toute l'histoire humaine de manière agnostique et de faire précisément de l'agnosticisme la base gnoséologique

⁸⁵ Schiller, *sur la grâce et la dignité*, in *Textes esthétiques*, op. cit., page 17.

⁸⁶ Ibidem page 18.

de la théorie du sublime. « Pour peu que l'on aborde l'histoire avec de grandes espoirs de lumière et de connaissance – combien on se trouve déçu !... Combien de choses sont tout à fait différentes dès lors que l'on renonce à l'*expliquer* et qu'on prend pour critère de jugement cette incompréhensibilité même qui la caractérise. »⁸⁷

Nous voulons étudier les confusions résultant de cette dichotomie entre la visée de Schiller d'une esthétique idéaliste objective et ses bases gnoséologiques reprises de Kant en prenant un exemple qui est d'une importance fondamentale pour sa théorie et sa pratique dramaturgique. Il s'agit de la question du conflit dramatique. Tant que Schiller a lutté en révolutionnaire idéaliste stoïcien contre la société absolutiste féodale en Allemagne, il était évident pour lui de représenter l'ennemi comme quintessence de la corruption et de la dépravation morale sociale. Mais déjà, la crise de sa créativité à l'époque de *Don Carlos* est essentiellement liée au fait que Schiller était incité à représenter au plan dramatique les justifications subjectives des deux partis en lutte (Le roi Philippe, le grand inquisiteur). Cette évolution de Schiller est naturellement déterminée par son éloignement des idéaux révolutionnaires de sa jeunesse. Mais il ne faut pas négliger que cette évolution présente aussi un autre aspect, à savoir qu'elle représente en même temps un progrès significatif. Schiller cherche ici une approche globale synthétique et impartiale de la société humaine dans sa dynamique, dans laquelle les différentes forces en lutte – sans préjudice de la prise de position de l'écrivain à leur endroit – vont être dépeintes dans leur nécessité historique, et de ce fait dans leurs justifications subjectives. Il va donc théoriquement dans cette direction qui atteint plus tard son apogée dans la

⁸⁷ Friedrich Schiller : *Sur le sublime*, in *Écrits sur le théâtre*, op.cit., pages 316-317.

théorie de Hegel du tragique, et qui s'exprime au plan de la pratique créatrice dans les écrits des grands réalistes.

Cette conception du dramatique contredit pourtant les prémisses gnoséologiques de Kant, et la structure formaliste de l'éthique qui en découle logiquement. Comme pour Kant, le monde sensible informe, dénué de tout pour la raison, est en opposition radicale à la raison pratique et à ses formes, il n'existe chez Kant qu'un seul conflit : celui entre les exigences de l'impératif catégorique, et les penchants sensuels en sens contraire de l'homme empirique. Une collision dialectique entre les exigences de la raison pratique elle-même, un conflit des devoirs est de ce fait pour Kant impossible dans son principe. Kant s'exprime à ce sujet avec la clarté brutale du penseur important : « Un *conflit de devoirs*... serait entre eux un rapport tel que l'un supprimerait l'autre (en totalité ou en partie). Or, comme le devoir et l'obligation en général sont des concepts qui expriment la *nécessité* pratique objective de certaines actions et que deux règles opposées ne peuvent être en même temps nécessaires, qu'au contraire, si c'est un devoir d'agir selon l'une d'elles, non-seulement ce n'est pas un devoir d'agir selon la règle opposée, mais c'est même contraire au devoir, une *collision des devoirs* et des obligations n'est aucunement pensable. »⁸⁸ Schiller accepte cette base de l'éthique kantienne sans la contredire, sans la critiquer. Il dit dans *Sur la grâce et la dignité*, tout à fait dans l'esprit Kantien : « La législation de la nature par la pulsion peut entrer en conflit avec celle de la raison par des principes lorsque la pulsion exige pour sa satisfaction une action qui va à l'encontre du principe moral fondamental. Dans ce cas, c'est un inflexible devoir pour la

⁸⁸ Kant, *Introduction à la métaphysique des mœurs*, in Œuvres philosophiques, Tome III, la Pléiade, Gallimard, page 471.

volonté de placer l'exigence de la nature après la sentence de la raison ». ⁸⁹

Sa propre pratique dramaturgique et l'analyse des chefs d'œuvres de l'art tragique qui y est liée poussent Schiller à dépasser ce point de vue formaliste étroit. Dans son exposé *Sur l'art tragique*, il analyse les différentes possibilités de conflit tragique, et en arrive à la conclusion que la plus haute forme de tragique est à trouver là « où la cause du malheur non seulement ne contredit pas la moralité mais n'est de surcroît rendue possible que par la moralité... C'est la situation que connaissent Chimène et Rodrigue dans *Le Cid* de Pierre Corneille, chef-d'œuvre incontestable du théâtre tragique pour ce qui est de l'intrigue. Ce sont le sens de l'honneur et le devoir filial qui arment la main de Rodrigue contre le père de sa bien-aimée, c'est la bravoure qui le fait triompher de lui ; ce sont le sens de l'honneur et le devoir filial qui lui suscitent en Chimène, fille de l'homme qu'il a tué, une accusatrice et une persécutrice redoutables. Tous deux agissent contre leur inclination, laquelle tremble devant le malheur qui menace l'objet poursuivi avec un effroi comparable au zèle avec lequel le devoir moral leur fait souhaiter ce malheur... » ⁹⁰ Il est clair que Schiller considère précisément le conflit des devoirs comme la plus haute qualité tragique du *Cid* de Corneille. Et c'est de façon tout à fait analogue que, dans son essai *Sur la raison du plaisir que nous procurent les sujets tragiques* ⁹¹, il analyse le conflit dans le *Coriolan* de Shakespeare.

Il est évident que cette conception du tragique, et en même temps celle du conflit des devoirs est diamétralement opposée

⁸⁹ Schiller, *sur la grâce et la dignité*, chap. 3, Dignité, in *Textes esthétiques*, Vrin, 1998, page 45

⁹⁰ Schiller, *Sur l'art tragique*, in *Écrits sur le théâtre*, op. cit., page 212.

⁹¹ Schiller, *Sur la raison du plaisir que nous procurent les sujets tragiques* in *Écrits sur le théâtre*, op. cit., pages 181-200. Sur *Coriolan*, pages 191-195.

à l'éthique de Kant. Et cette opposition traverse de part en part la théorie et la pratique esthétique de Schiller. (Je me contente de renvoyer, en relation très étroite avec l'ensemble des problèmes traités ici, à la question de la représentation du criminel dans la littérature, un problème qui a sans cesse préoccupé Schiller dès sa prime jeunesse, et pour lequel il n'a jamais pu trouver de solution satisfaisante.)

Cette tendance de Schiller apparaît clairement dans toute analyse de ses drames de jeunesse. Dans cette période, il a également traité le problème du criminel dans un récit plus important (*Le criminel par honneur perdu*)⁹² La question l'a préoccupé toute sa vie, sans qu'il ait trouvé une solution satisfaisante, même pour lui-même. Ceci n'est pas un hasard ; ni la préoccupation incessante sur cette question, ni l'impossibilité d'y répondre de manière juste. La question du criminel est un effet un reflet important des contradictions dialectiques de la société bourgeoise. Premièrement, la nécessité pour le capitalisme de déchaîner les pires instincts des hommes pour orienter en même temps ces instincts sur une voie avantageuse pour le capitalisme (Ce sont Hobbes et Mandeville qui ont exprimé le plus ouvertement et le plus clairement cette contradiction). Deuxièmement, il s'agit de la situation, indissolublement liée aux bases sociales du capitalisme, qui fait que les lois et la morale interdisent nécessairement des actions qui vont également être toujours et encore reproduits par le capitalisme lui-même. Marx a sévèrement critiqué l'hypocrisie qui est inévitablement incluse dans toute institution du capitalisme. « Le bourgeois se comporte envers les règlements de son régime comme le Juif envers la loi ; il les transgresse chaque fois que faire se peut, dans chaque cas particulier, mais il veut que tous les

⁹² Romans de Schiller. [Vol.2] traduction de M. Pitre-Chevalier, Desessart, Paris, 1838, pages 105-191.

autres s'y conforment. »⁹³ Mais la contradiction qui en résulte ici ne prouve pas seulement cette hypocrisie, mais aussi, en même temps, la culpabilisation sans culpabilité, tant chez les victimes passives du système capitaliste que chez ceux qui se rebellent instinctivement contre cette hypocrisie inhérente au capitalisme. Le harpiste de Goethe dans *Wilhelm Meister* confère au premier cas une expression poétique saisissante, quand il parle de la sorte des « puissances du ciel » :

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein :
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Vous nous faites entrer dans la vie
Vous permettez que le malheureux se charge de fautes
Puis, vous l'abandonnez à la souffrance
Car toute faute s'expie sur la terre.⁹⁴

Nous pouvons voir le deuxième cas dans la nouvelle de jeunesse de Schiller que nous avons mentionnée ainsi que dans *Michael Kohlhaas*⁹⁵ de Heinrich von Kleist. Troisièmement, le caractère contradictoire de la société capitaliste, et même de la société de classes en général, fait apparaître comme mauvais, comme crime, ces tendances qui poussent plus loin l'évolution capitaliste dans une direction progressiste. Engels voit comme un mérite de Hegel la reconnaissance de ce rapport. « Chez Hegel, le mal est la forme sous laquelle se présente la force motrice du développement historique »⁹⁶ La grande période de

⁹³ Karl Marx, Friedrich Engels, *L'Idéologie Allemande*, Éditions Sociales, Paris, 1971, page 207.

⁹⁴ Goethe, *Les années d'apprentissages de Wilhelm Meister*, Gallimard, Folio, Paris, 1999, II, XIII, page 185

⁹⁵ Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*, Garnier Flammarion, 1998.

⁹⁶ Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, Éditions Sociales, Paris, 1946, page 28.

bouleversement au tournant du 18^e et 19^e siècle a été particulièrement appropriée pour imposer ces faits comme thèmes aux écrivains et aux penseurs. L'explication philosophique ou la représentation littéraire de ces contradictions présupposent assurément une certaine compréhension élevée de leur essence.

La contradiction chez Schiller se manifeste ici dans le fait que d'un côté, il est passionnément attiré par cet ensemble de problèmes, et que de l'autre côté, il ne réussit pas à lui trouver de solutions satisfaisantes. L'empêchement idéologique principal est là-aussi la philosophie kantienne. Comme nous l'avons vu, Kant nie la possibilité d'un conflit éthique et nie par là même celle d'une dialectique idéaliste dans le domaine de la morale. Même là où cette dialectique est tout à fait évidente, comme par exemple sur la question de savoir si le dirigeant d'une révolution victorieuse (La Suisse, les Pays-Bas, l'Angleterre sont les exemples de Kant) peut encore être jugé pour haute trahison, il reste fidèle au principe de la validité générale formaliste des principes éthiques. Si ces révolutions avaient échoué – dit Kant – on n'aurait vu dans l'exécution de leurs instigateurs « que la punition méritée de grands criminels d'État. » Le fait qu'on les juge aujourd'hui différemment n'aurait que des raisons simplement factuelles empiriques, et pas éthiques rationnelles. « Car le résultat final s'insinue habituellement dans notre jugement sur les fondements du droit, bien que ce résultat ait été incertain et que les fondements en revanche soient certains. »⁹⁷ Certes, Kant conteste ensuite – il est conséquent dans son inconséquence formaliste – comme moralement inadmissible

⁹⁷ Kant : *Sur le lieu commun : il se peut que ce soit juste en théorie, mais en pratique, cela ne vaut rien* (1793). II-Rapport de la théorie et de la pratique dans le droit de l'État. Traduction Luc Ferry, Œuvres philosophiques, NRF la Pléiade, 1986, tome 3, page 284.

la légalité de la restauration d'une forme d'État renversée (et donc selon Kant, illégalement) par une révolution.

Dans le système de Kant, l'impératif catégorique a surtout pour fonction de résoudre ces contradictions de la vie sociale. La possibilité exigée par Kant de pouvoir souhaiter comme loi *générale*, comme précepte pour *toute* action, le motif et le but de l'action individuelle dans lesquels Kant voit le critère du caractère moral, veut justement exclure du règne de la morale toutes ces actions qui de ce point de vue recèlent en elles une contradiction. Mais ainsi, le règne de la morale se trouve borné à un légalisme libéral au cœur sec. Et pour autant que Schiller, tout comme Kant, en arrive au cours de son évolution à un refus du bouleversement révolutionnaire, son image du monde ne se laisse cependant pas comprimer dans ce cadre. Nous avons déjà mentionné que Schiller s'est même souvent prononcé contre l'étroitesse de l'éthique kantienne, certes sans avoir véritablement brisé ses limites de principe. Le fait que Schiller, sur cette question aussi, montre dans son attitude à l'égard de Kant la même demi-mesure que dans d'autres domaines a ici pour conséquence que certes, en tant qu'écrivain, il reste attiré par le thème du criminel (au sens le plus large que nous venons de montrer), mais que le développement de ses thèmes se trouve contrecarré par l'étroitesse, la rigidité non-dialectique, de l'hyper-idéalisme de l'éthique kantienne. Il crée même, – très en opposition à Kant – des héros révolutionnaires. Le héros de sa période ultérieure, Guillaume Tell, serait même selon la conception kantienne coupable de haute trahison, tout comme ces héros et héroïnes de ses drames ultérieurs qui bouleversent un statu quo légal, ou visent à le bouleverser (Wallenstein, la Pucelle d'Orléans, Démétrius⁹⁸ etc.) Et malgré toutes les faiblesses

⁹⁸ *Démétrius*, drame inachevé inspiré de l'histoire du faux Dimitri, imposteur qui se prétendait fils d'Ivan IV le terrible, et qui fut tsar en 1605-1606.

de ces drames, il faut souligner que Schiller cherche partout à dépasser la conception kantienne, que dans *Guillaume Tell*, il fait même vaincre le rebelle, et ne le fait pas sombrer dans le conflit tragique. Mais là aussi, une véritable représentation des contradictions réelles reste interdite à Schiller. Bien qu'il soit partiellement affranchi de Kant, il construit pourtant ses conflits sur une équivalence *a priori* de la culpabilité et de l'expiation, sur une morale conçue avec plus de générosité, mais pour l'essentiel apparentée à la morale kantienne.

L'issue aux contradictions de son point de vue que Schiller veut en l'occurrence trouver n'est de ce fait qu'apparente : l'*esthétisation* du « criminel », la glorification de cette force, de ce courage, de cette détermination qui s'expriment dans ces actions qui, dans leur contenu, contredisent la morale. Il remplace donc le formalisme éthique par le formalisme esthétique. Il faut assurément remarquer là que ce formalisme esthétique n'est pas moins mesquin que le formalisme éthique kantien, même si dans la nature, il est moins formaliste. Par le fait en effet qu'il se focalise sur la grande passion – indépendamment, pourrait-on dire de la motivation, de l'objectif, et du contenu – il dégage une voie plus libre pour la représentation de ce jeu réciproque des passions à partir desquelles Hegel édifie plus tard sa philosophie de l'histoire à l'aide de la catégorie de la « ruse de la raison », et dont la représentation profonde formera plus tard la base du grand réalisme de Balzac et Stendhal. Mais l'affranchissement des limites du moralisme étroit dépend en l'occurrence du degré de compréhension par laquelle contenu et objectif de ces passions vont être reliés aux grandes questions de la société et de l'histoire. Plus cette compréhension est élevée, plus la valorisation esthétique des passions (indépendamment de leur contenu moral) ne sera qu'un point de passage pour tenter de maîtriser par la pensée ou la composition littéraire les

contradictions réelles de la société capitaliste ; même si cette maîtrise se produit avec une « fausse conscience », et donc en pensée de manière incomplète, et même souvent déformée. Plus cette compréhension est restreinte, plus grand est le danger de l'*autonomisation* de la sphère esthétique : une orientation qui, commençant pas la glorification romantique de la passion en tant que telle, joue un grand rôle, toujours plus funeste ensuite dans l'idéologie du 19^e siècle. L'affranchissement des bornes de la morale petite-bourgeoise mesquine se transforme en une glorification décadente de la barbarie, en une barbarisation du passé et du présent (conception de l'antiquité et de la renaissance chez Nietzsche, mais déjà chez Jacob Burckhardt).⁹⁹

De ce point de vue, Schiller est un précurseur aussi bien du romantisme que de Hegel. Avec la conception esthétique de la passion – criminelle –, il contribue à jeter les bases de la conception romantique. Mais ce principe esthétique n'est jamais chez Schiller aussi pur qu'il en a l'apparence dans des formulations isolées. Cela veut dire que Schiller tend, derrière cette « indépendance » du contenu qu'établit le formalisme esthétique, à découvrir un contenu nouveau, plus profond, une relation plus profonde aux questions générales de l'humanité. Déjà, dans la préface aux *Brigands*, il écrit sur la criminalité de Franz Moor : « Ces personnages immoraux... devaient briller par certains côtés, devaient même souvent gagner du côté de l'esprit ce qu'ils perdent du côté du cœur. Je n'ai fait ici que recopier littéralement la nature. Chaque homme, même le plus méchant, porte en quelque sorte la marque de la ressemblance divine et peut-être le grand scélérat n'a-t-il pas un aussi long chemin que le petit pour rejoindre le grand homme ; car la moralité progresse au même

⁹⁹ Jacob Burckhardt, (1818-1897), historien, historien de l'art, philosophe de l'histoire et de la culture et historiographe suisse.

pas que les facultés et plus l'aptitude est grande, plus son égarement est grand et monstrueux, plus sa déformation est répréhensible »¹⁰⁰ Cette conception très peu claire, non affranchie de la moralisation théologique, mais d'efforçant toutefois de dépasser les limites étroites de la moralisation, se trouve chez Schiller, tout au long de son évolution, en liaison toujours plus grande avec les grands problèmes de la société et de l'histoire (*Don Carlos, Wallenstein*, etc.). Mais il n'est pas à même d'aller sur cette voie aussi loin que Hegel ou Goethe. Il ne peut ni ne veut rompre totalement le lien à l'éthique de Kant. Il formalise donc, esthétiquement, les passions criminelles afin, dans un esprit kantien – élargi par lui –, de reconstruire à partir de là un pont vers l'éthique. Il se démarque assurément par là des conséquences romantiques du formalisme esthétique. Mais en même temps, comme nous le montrerons ensuite, il lui faut à nouveau introduire dans ses drames des restrictions morales à l'aspect sociohistorique concret.

Dans ses écrits esthétiques, Schiller part de ce formalisme esthétique en constatant dans la force esthétique du criminel, par rapport à l'être purement sensible de l'homme, une liberté supérieure à des « vertus prenant appui sur l'inclination ». Il voit donc dans la force du criminel une « manifestation énergique de liberté et de volonté. »¹⁰¹ Dans cette conception qui, dans son contenu, s'éloigne énormément de celle de Kant s'exprime cependant le kantisme de Schiller. Car au-delà de tous ces détours contradictoires, il définit finalement l'essence du tragique tout à fait dans l'esprit de l'éthique kantienne. Dans son essai *Sur le pathétique*, il dit : « Le but suprême de l'art est la présentation du suprasensible, et l'art

¹⁰⁰ Friedrich Schiller : *Les Brigands, Préface*, in *Écrits sur le théâtre*, op. cit., page 12.

¹⁰¹ Friedrich Schiller : *Sur le pathétique*, in *Écrits sur le théâtre*, op. cit., pages 298 et 297.

tragique en particulier y parvient en nous figurant d'une manière sensible l'indépendance morale à l'égard des lois naturelles dans un état affectif. Seule la résistance que le principe de liberté oppose à la violence des sentiments révèle ce principe en nous ; mais la résistance ne peut s'apprécier que par rapport à l'intensité de l'assaut. »¹⁰² La base du conflit tragique se réduit donc chez Schiller à la formule de Kant du conflit éternel de *l'homo noumenon* et de *l'homo phenomenon*, du conflit de l'homme – en son for intérieur – en tant qu'être de raison avec lui-même comme être sensible.

L'explication de cet abandon précipité de ses propres conceptions beaucoup plus grandioses pour un retour à Kant, cette référence à l'éthique et à la gnoséologie kantienne qui entravent son envolée, tant théoriquement que poétiquement, résulte là-encore de l'attitude de Schiller à l'égard des problèmes de la Révolution française. Schiller partage avec ses grands contemporains en Allemagne l'illusion d'un accomplissement des contenus sociaux, politiques, et culturels de la révolution bourgeoise sans la nécessité d'un bouleversement violent. Alors que Hegel n'a jamais nié la nécessité de la Révolution française au plan de l'histoire mondiale et l'intègre comme une partie constitutive dans sa philosophie de l'histoire, même s'il la traite comme un moment dépassé pour l'Allemagne, la révolution elle-même est demeurée pour Schiller, autrefois révolutionnaire idéaliste stoïcien, dans toute sa période ultérieure, un épouvantail contre lequel il a toujours combattu avec les armes les plus acérées, avec l'autocritique la plus acérée de sa propre jeunesse révolutionnaire. De ce point de vue, il est toujours resté enfermé dans l'étroitesse d'un moralisme subjectiviste, petit-bourgeois, et il n'a jamais pu se projeter aux sommets objectifs impartiaux de la conception objectivement sociale et

¹⁰² Ibidem, page 265.

de l'approche historique de Hegel. Et comme l'action révolutionnaire était non seulement le problème crucial de l'histoire de son époque, mais aussi le thème central de sa propre évolution de jeunesse, il ne pouvait pas admettre, justement pour cet ensemble de problèmes cruciaux, la nécessité identique des deux orientations qui se combattaient l'une l'autre. C'est justement là qu'il avait besoin du soutien de la non-conflictualité de l'éthique kantienne, partiellement pour transférer les conflits réels hors de leur objectivité historique dans une sphère éthique subjective, et ainsi émousser leur acuité objective, partiellement pour faire descendre aussi bas que possible l'action révolutionnaire dans la hiérarchie des devoirs. C'est ainsi qu'il dit dans l'essai *Des limites qu'il faut observer dans l'emploi des belles formes* : « Les devoirs dits imparfaits sont par excellence ceux que le sentiment de la beauté protège et il n'est pas rare qu'il les affirme contre les devoirs parfaits. Comme ils laissent bien davantage le soin de décider au libre arbitre des sujets et qu'ils jettent en même temps un reflet du mérite, ils se recommandent incomparablement plus au goût que les devoirs parfaits, qui commandent inconditionnellement et avec une contrainte rigoureuse... Combien n'y en a-t-il pas qui ne reculent même pas devant un crime lorsque par là, un but louable se laisse atteindre, *qui poursuivent un idéal de félicité politique à travers toutes les atrocités de l'anarchie, foulent les lois dans la poussière pour faire place à de meilleures et n'ont aucun scrupules à livrer la génération présente à la misère afin d'affermir ainsi le bonheur des générations suivantes.* Le désintéressement apparent de certaines vertus leur donne un vernis de pureté qui les rend assez impudents pour s'opposer de front au devoir, et il en est plus d'un à qui l'imagination joue l'étrange supercherie de vouloir être encore plus haut que la moralité et encore plus raisonnable que la raison. L'homme au goût raffiné est sur ce

chapitre susceptible d'une corruption morale contre laquelle le fils sauvage de la nature, précisément parce qu'il est sauvage, est à l'abri. »¹⁰³

Sur l'autre grand ensemble de questions, celui du passage de l'esthétique du matérialisme mécaniste à l'idéalisme dialectique, sur la *théorie de l'imitation*, Schiller adopte également une position intermédiaire entre Kant et Hegel, de même que sur la question traitée jusqu'ici du formalisme subjectiviste et de l'esthétique objectiviste de la teneur. Sauf que Schiller, en raison de la profonde liaison de ses orientations théoriques à sa pratique littéraire, est arrivé plus loin et s'est emmêlé dans des contradictions à un niveau plus élevé que sur les problèmes traités jusque là. Dans sa critique du matérialisme métaphysique, Lénine souligne que son « principal *malheur* est d'être incapable d'appliquer la dialectique à la Bildertheorie [Théorie du reflet], au processus et au développement de la connaissance. »¹⁰⁴ Cette incapacité se manifeste sur le terrain esthétique dans la conception mécaniste de la tâche de l'art comme reflet de la réalité objective. Les esthéticiens du matérialisme mécaniste partent de l'idée juste que les impressions de nos sens dont des images, des copies, des photographies des objets de la réalité objective. Leur erreur réside en ce qu'ils en restent là, et ne voient pas que la même connaissance de la nature doit toujours aller au-delà de cette immédiateté. Dans leur pratique, ils vont très souvent bien plus loin que dans leur gnoséologie, de la même façon qu'ils sont dans leur pratique artistique très souvent beaucoup plus dialecticiens que dans leur esthétique. Mais là, ce qui est important, c'est la théorie de l'esthétique. Lénine souligne cet aspect de la théorie de la

¹⁰³ Schiller : *Des limites qu'il faut observer dans l'emploi des belles formes*, in Textes esthétiques, op. cit., page 89

¹⁰⁴ Lénine, *Sur la question de la dialectique*, in Œuvres, tome 38, (*Cahiers philosophiques*), Éditions du Progrès, Moscou, 1971, pages 346-347

connaissance avec beaucoup de force et de clarté : « La connaissance est le reflet de la nature par l'homme. Mais ce reflet n'est pas simple, pas immédiat, pas total ; c'est un processus fait d'une série d'abstractions, de la mise en forme, de la formation de concepts, de lois, etc., et ces concepts, lois, etc... embrassent relativement, approximativement les lois universelles de la nature en mouvement et développement perpétuels. »¹⁰⁵ Et dans un autre passage : « L'abstraction de la *matière*, celle de la *loi naturelle*, l'abstraction de la *valeur* etc., en un mot *toutes* les abstractions scientifiques (justes, sérieuses, non creuses) reflètent la nature plus profondément, plus fidèlement, plus *complètement*. De l'intuition vivante à la pensée abstraite, et *d'elle à la pratique*, – tel est le chemin dialectique de la connaissance de la *vérité*, de la connaissance de la réalité objective. »¹⁰⁶

Lorsque le courant de fond de l'esthétique des Lumières, en accord avec la gnoséologie générale du matérialisme métaphysique, réduit donc la tâche de l'art à l'imitation immédiate de la réalité sensible, d'un côté il rétrécit le domaine de l'art, élimine de la théorie de l'art le moment créatif artistique spécifique et de l'autre côté, il s'empêtre dans d'innombrables contradictions, puisque la pratique de l'art de l'époque des Lumières, plus développée, de plus haut niveau, a dû trouver un reflet théorique dans l'esthétique et a mis les acquis précieux de la pratique en contradiction avec les prémisses gnoséologiques figées.

L'idéalisme classique allemand se fixe là aussi la tâche d'élaborer intellectuellement le moment créatif actif, le principe artistique spécifique. Mais avec la théorie de l'imitation, justement, le point de départ idéaliste représente

¹⁰⁵ Lénine, *Résumé de la Science de la Logique de Hegel*, in Œuvres, tome 38, op.cit., pages 171-172

¹⁰⁶ Ibidem, pages 160-161.

pour lui une limite infranchissable. Surmonter véritablement en idée la théorie mécaniste de l'imitation n'est possible qu'en reconnaissant la justesse de son point de départ, avec une conception *matérialiste* de l'objectivité du monde extérieur dans son mouvement dialectique plus profonde, plus complète, plus conséquente. Mais dans sa lutte contre le matérialisme mécaniste, l'idéalisme classique allemand a dirigé son attaque principale précisément contre le point de départ gnoséologique de cette conception du monde, contre le matérialisme lui-même. En concevant toute objectivité comme le produit du sujet connaissant, en déclarant impossible la connaissabilité de la chose en soi (de l'objet indépendant de la conscience) en ne voyant dans l'impression des sens (dans l'affection du sujet par la chose en soi) qu'un matériau informe, auquel seul les catégories a priori du sujet connaissant impriment une forme, confèrent une objectivité, Kant doit implicitement écarter toute la théorie de l'imitation de son esthétique qui naît sur la base de cette gnoséologie. Nous avons déjà brièvement mentionné les contradictions profondes qui en résultent pour l'esthétique kantienne lors du traitement de la question de l'objectivité esthétique, à propos de la question de la beauté pure et de la beauté adhérente. Il faut seulement souligner ici qu'en dépit de toutes ses contradictions, cette conception de Kant formule pour la première fois dans un radicalisme véritable l'autonomie du principe artistique créatif. Kant définit le concept central de son esthétique, l'Idée esthétique, comme « cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans que toutefois aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun *concept*, ne puisse lui être adéquate, et que par conséquent aucun langage n'atteint complètement ni ne peut rendre compréhensible. On voit aisément qu'elle est l'opposé (le pendant) d'une *Idée de la raison* qui, à l'inverse, est un concept auquel aucune *intuition* (représentation de

l'imagination) ne peut être adéquate. L'imagination (en tant que pouvoir de connaître productif) est, de fait, très puissante quand il s'agit de créer pour ainsi dire une autre nature à partir de la matière que lui donne la nature effective. »¹⁰⁷ Il est très facile de mettre en évidence le caractère artificiel, la boursouffure enthousiaste idéaliste de ce principe. Il n'est pas non plus difficile de montrer qu'en concevant d'un côté la réalité objective comme produit de la raison (concept), en séparant de l'autre côté l'une de l'autre raison et force d'imagination de manière rigide et mécaniste, Kant en arrive obligatoirement à des conséquences creuses et absurdes. Mais il est également clair qu'en l'occurrence, même si c'est sous une forme exubérante et exagérée, il prend le chemin d'une reconnaissance de l'autonomie et de l'activité de l'imagination artistique, et fait véritablement un pas en avant au delà de la théorie de l'imitation du matérialisme mécaniste. Il s'agit dans les faits dans l'activité créatrice « de créer pour ainsi dire une autre nature à partir de la matière que lui donne la nature effective », certes avec le complément décisif que « cette autre nature, pour ainsi dire », doit être un reflet dialectique de la réalité objective.

L'idée du reflet de la réalité objective est chez Kant déformée de manière subjectiviste et mise la tête en bas de façon idéaliste. Malgré tout, cette conception qui est la sienne implique que l'on s'approche par la pensée et par l'art de l'essence de la réalité, avec un accent très important placé sur le rôle actif du sujet dans le reflet, précisément, de l'essentiel. Il y a même là une intuition de la base objective de la nécessité de ce rôle actif du sujet, lorsque Kant souligne la divergence entre la forme phénoménale de l'essence et les moyens du reflet par la conscience (pensée, art).

¹⁰⁷ Kant, *Critique de la faculté de juger*, op.cit., analytique du sublime, § 49, page 300.

Évidemment, ces conditions objectives sont également subjectivisées dans la conception de Kant, et opposées entre elles dans une exclusion rigide. À la place de la réalité objective unitaire, reflétée seulement de différentes manières, apparaissent les « idées » subjectives, radicalement séparées les unes des autres, sans passerelles entre elles. C'est pourquoi dans cette conception se trouvent déformés, aussi bien la base de l'autonomie de l'art, dont on avait une intuition juste (opposition exclusive entre concept et vision), que le dépassement de la théorie de l'imitation. Le modèle véritable, objectif de l'« autre nature, pour ainsi dire » s'évapore en une élucubration subjective.

Il est caractéristique de toute l'évolution de la philosophie et de la littérature classique allemande que cette activité propre et cette autonomie de l'imagination artistique y soient toujours surestimées. Non seulement en raison de l'idéalisme gnoséologique qui en est à la base – c'est là assurément que réside la cause principale –, mais aussi en raison de l'âpre polémique contre la théorie de l'imitation du matérialisme mécaniste. Dans cette élaboration âprement polémique de l'autonomie et de l'activité propre des principes artistiques, même des écrivains qui se situaient loin de l'idéalisme subjectif kantien ont dû accentuer cette autonomie et cette activité propre jusqu'au paradoxe, jusqu'à viser unilatéralement au dessus de la cible. Ainsi, Hegel traite dans son *Esthétique* l'imitation de la nature comme une « habileté » purement technique subordonnée. Et il met l'accent sur la virtuosité technique de manière tellement exagérée que selon sa conception de l'imitation comme principe, « l'objet et le contenu du beau sont considérés comme tout à fait indifférents. »¹⁰⁸ « Car dans ce cas, il ne s'agit plus de voir comment est fait *ce qui* doit être imité,

¹⁰⁸ Hegel, *Esthétique*, op.cit tome 1, page 100.

mais seulement s'il est imité *exactement*. »¹⁰⁹ Et Goethe en arrive dans ses remarques polémiques sur l'essai sur la peinture de Diderot à la formulation paradoxale de manière avouée : « L'artiste ne doit pas tant être vrai, être consciencieux en ce qui concerne la nature, il doit être consciencieux en ce qui concerne l'art. L'imitation, même la plus fidèle, de la nature ne suffit pas à elle seule pour créer une œuvre d'art ; à l'inverse, dans une œuvre d'art presque tout de qui est nature peut avoir disparu, sans qu'elle ne cesse de mériter des louanges. »¹¹⁰

Assurément, ce qu'il y a d'essentiel et de juste dans l'esthétique classique allemande ne réside pas dans ces paradoxes exacerbés et idéalistes, mais dans le fait que, au-delà de l'imitation immédiate, au-delà de la réalité donnée immédiate, elle a visé une théorie de la reproduction artistique de l'essence et des lois des phénomènes. Qu'elle a donc entrepris la tentative d'opposer à la théorie de l'imitation mécaniste une théorie dialectique de la reproduction artistique.

Cette tentative d'aller au-delà du matérialisme mécaniste montre les grandes conquêtes et en même temps les limites de l'idéalisme objectif. (Le jugement sévèrement négatif que nous venons de citer sur la reproduction mécaniste de la réalité donnée immédiate n'est en aucune façon une simple formulation exagérée par hasard.) D'un côté, l'idéalisme objectif de la période classique va au-delà de Kant, justement en ce qu'il définit comme *quelque chose d'objectif* cet essentiel sur lequel portent aussi bien la connaissance que l'art, dont la reproduction par la conscience est la tâche. De l'autre côté, il essaye de surmonter le matérialisme mécaniste

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Goethe, *L'essai sur la peinture de Diderot*, in *Écrits sur l'art*, Traduction Jean-Marie Schaeffer, Klincksieck, Paris, 1983, page 185.

en démontrant la différence profonde entre apparence et essence. Goethe et Hegel tout particulièrement ont beau élaborer le rapport dialectique entre apparence et essence, il y a dans leur théorie de l'art, – en partie par suite de la polémique contre le matérialisme mécaniste – un accent placé sur la différence et même sur l'abîme entre eux. Mais ce n'est qu'en partie par suite de cette polémique. Pour l'idéalisme objectif en effet, cette essence conçue comme objective est *quelque chose de spirituel, d'immatériel*. La contradiction insoluble sur cette question cruciale, l'acceptation d'une « essence » spirituelle indépendante de la conscience, traverse toutes les réflexions de l'idéalisme objectif et contraint ses penseurs les plus importants, précisément sur les questions cruciales, à hésiter de ci de là entre « un matérialisme mis la tête en bas d'une manière idéaliste d'après sa méthode et son contenu. »¹¹¹ (Engels) d'un côté, et une rechute dans l'idéalisme subjectif, voire même dans des constructions conceptuelles théologiques de l'autre. Cette contradiction sur la question cruciale donne aussi des reflets changeants à ces formulations qui donnent à la reproduction dialectique de la réalité des définitions au sens profond, actuelles et de grande portée pour l'avenir : l'exactitude des définitions particulières, la profondeur de l'attitude à l'égard de la réalité, va toujours se trouver assombrie par l'insoluble manque de clarté de l'« essence » à la fois située dans et hors de la conscience, véritable et pseudo-objective. Hegel écrit ainsi : « Par conséquent, l'artiste ne prend pas, quant aux formes et aux modes d'expression, tout ce qu'il trouve dans le monde extérieur, et parce qu'il le trouve ainsi ; mais s'il veut produire de la véritable poésie, il saisit seulement les traits vrais, conformes au concept de la chose. S'il prend pour modèle la nature et ses produits, et en général tout ce qui

¹¹¹ Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach*. op.cit., page 17.

existe par elle, ce n'est pas parce qu'elle a fait ceci ou cela de telle ou telle façon, mais parce qu'elle l'a bien fait ; or ce "bien" est quelque chose de plus élevé que l'existant lui-même. »¹¹² En dépit des contradictions insolubles sur la question cruciale, on voit combien la tendance à l'objectivité dialectique de l'apparence et de l'essence dégage un espace beaucoup plus vaste pour l'activité créatrice que dans le matérialisme mécaniste, et combien en même temps cette tendance détermine la relation de l'activité créatrice du sujet au monde extérieur de manière incomparablement plus concrète et plus précise que Kant ne pouvait être à même de le faire.

Le dernier aspect trouve chez Goethe une expression encore plus nette. Goethe écrit ainsi dans le même exposé polémique contre Diderot : « L'art ne se propose pas de rivaliser avec la nature dans son ampleur et sa profondeur, il se maintient à la surface des phénomènes naturels. Mais il possède sa propre profondeur, sa propre puissance. Il fixe les moments les plus élevés de ces phénomènes de surface, en reconnaissant ce qui en eux correspond aux lois, en reconnaissant la perfection de la proportion fonctionnelle, le sommet de la beauté, la dignité de la signification, l'élévation de la passion. »¹¹³

Pour la philosophie de l'idéalisme classique allemand dans son combat contre la théorie mécaniste de l'imitation, pour l'élaboration d'une théorie dialectique de la représentation de la réalité par l'art – certes sur une base idéaliste objective –, il est devenu décisif de régler ses comptes au plan gnoséologique avec l'inconnaissabilité de la chose en soi. Ce n'est en effet qu'à partir de la chose en soi connaissable et connue que peuvent être fixés ces critères qui d'une part

¹¹² Hegel, *Esthétique*, op.cit tome 1, page 238.

¹¹³ Goethe, *L'essai sur la peinture de Diderot*, Chapitre I, Idées sur le dessin, in *Écrits sur l'art*, op.cit., pages 172-173.

rejettent comme inférieure et mécaniste, comme antiartistique la plate imitation de la réalité immédiate, et d'autre part n'abandonnent pas l'« autre nature » créée par l'artiste à l'arbitraire subjectif de l'artiste ni à l'aune formaliste d'une beauté pure et sans objet, comme Kant devait le faire. Le cadre de cet exposé ne permet pas de décrire cette évolution dans toute son ampleur, dans ses différentes étapes. On peut simplement mentionner brièvement que la collaboration à Iéna de Schelling et Hegel a conduit à ce résultat, tant au plan gnoséologique qu'esthétique. La *Philosophie de l'art* de Schelling porte pour la première fois cette formulation à son haut degré de pureté : « *La vraie construction de l'art est la présentation de ses formes comme formes des choses telles qu'elles sont en elles-mêmes ou telles qu'elles sont dans l'absolu.* »¹¹⁴ En apparence se trouve ainsi philosophiquement fondée la théorie d'une représentation dialectique de la réalité par l'art. Mais il suffit de lire les développements ultérieurs de Schelling pour voir que certes, d'un côté, on a surmonté l'agnosticisme subjectiviste de la négation kantienne de la connaissabilité de la chose en soi, mais que de l'autre, le résultat en est une mystique idéaliste objective. Schelling continue en effet comme suit : « Car d'après la thèse 21, l'univers est formé en Dieu comme beauté éternelle et comme œuvres d'art absolue ; toutes les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes ou en Dieu, sont tout aussi belles qu'elles sont absolument vraies. Les formes de l'art, puisqu'elles sont les formes des choses belles, sont donc également formes des choses telles qu'elles sont en Dieu ou telles qu'elles sont en elles-mêmes, et puisque toute construction est présentation des choses dans l'absolu, la construction de l'art en particulier est alors *présentation de ses formes* comme formes des choses telles qu'elles sont dans

¹¹⁴ Friedrich von Schelling, *Philosophie de l'art*, trad. par Caroline Sulzer et Alain Pernet, J. Millon, Grenoble, 1999, page 77.

l'absolu... L'art apparaît être, en effet, présentation *réale* des formes des choses telles qu'elles sont en elles-mêmes –donc des formes des archétypes. »¹¹⁵

Au premier abord, toute cette théorie semble être un décalque de la théorie platonicienne des idées. Mais il y a une différence importante, à savoir que chez Platon (dans *la République*) les objets de la réalité étaient des représentations des images originelles transcendantes, de sorte que l'art chez Platon est critiqué comme étant une imitation de la représentation au lieu de l'image originelle, comme étant une copie de la copie. Schelling en revanche fixe comme tâche à l'art de représenter les choses en soi, les images originelles. Les images originelles de Schelling sont donc des mystifications idéalistes de l'effort de connaître véritablement la réalité objective, la chose en soi, de faire de ce qu'il y a d'essentiel en elle, de ses lois, l'objet de l'art et de la connaissance, et de concevoir ce processus – contrairement à Kant – comme une percée vers l'essence réelle des choses. C'est donc dans ce sens que Marx parle même de la « *pensée sincère* de Schelling dans sa *jeunesse*. »¹¹⁶ La fréquentation de la philosophie platonicienne, la tentative d'utiliser la théorie platonicienne des idées comme moyen pour surmonter l'objectivité immédiate mécaniste du vieux matérialisme et en même temps pour surmonter les conséquences agnostiques de l'idéalisme subjectif, ne sont en aucune façon une spécialité particulière de Schelling. Depuis la renaissance, la théorie platonicienne des idées joue *aussi* un tel rôle dans l'histoire de la philosophie ; je renverrai seulement aux éléments platoniciens dans l'esthétique du matérialiste déiste Shaftesbury.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Lettre à Feuerbach du 3 octobre 1843. *Correspondance Marx Engels*, Éditions Sociales, Paris, 1971, tome 1 page 302.

Assurément, la théorie platonicienne des idées ne peut jamais remplir cette mission. Non seulement parce que, comme nous le savons, toute « essentialité » intellectuelle posée comme objective ne peut inévitablement avoir qu'une objectivité apparente, mais aussi en raison du caractère statique inévitable de la conception platonicienne du monde des idées. Si les choses et leurs relations régies par des lois sont pensées comme des copies d'images originelles éternelles de ce genre, l'accès à l'essence (aux idées, aux images originelles) prend obligatoirement, toujours et encore, le caractère d'une reproduction purement mécanique sans rôle actif du sujet. Ce n'est pas un hasard si Platon lui-même conçoit la fonction du sujet dans le processus de connaissance comme une remémoration de quelque chose de déjà conscient ; avec cette formulation, il définit de manière très expressive ce qu'il y a de statique, de reproduction mécanique et de répétition, précisément dans la connaissance portant sur l'essence. Le sujet n'est actif que de manière négative lorsque, par delà l'immédiateté du monde des phénomènes, il accède à l'essence, aux idées. La situation qui en résulte pour l'esthétique, c'est que ce qu'il y a d'essentiel est déjà *complètement conformé*, de sorte que la représentation artistique, le façonnage artistique, deviennent une sorte de tautologie. C'est pourquoi Platon est plus fidèle à sa théorie des idées, plus conséquent que ses disciples lorsqu'il rejette l'art comme quelque chose de superflu, comme une tautologie. D'un autre côté, c'est à partir de là qu'on comprend encore mieux pourquoi les matérialistes mécanistes ont pu chercher à se raccrocher en esthétique à la théorie platonicienne des idées : la reproduction artistique du monde des idées n'est en effet que le parallèle idéaliste boursouflé de la théorie matérialiste mécaniste de la reproduction de la réalité objective elle-même. La fuite vers la théorie platonicienne des idées répète sous une forme idéaliste les

mêmes difficultés que le matérialisme mécaniste en tant que matérialisme ne pouvait pas résoudre. Seul le dépassement de l'immédiateté représente un progrès, car on y cherche l'essence au-delà de l'apparence. Mais la destination du chemin et la nature du but se perdent obligatoirement dans des brumes mystiques. Mais c'est précisément cette insuffisance aux chatoyances mystiques de la théorie platonicienne des idées pour la résolution des difficultés théoriques du matérialisme mécaniste qui est un élément de son impact et de sa force d'attraction.

La référence à la théorie platonicienne des idées se produit partout où les penseurs ne sont pas encore parvenus, bien qu'ils admettent la connaissabilité de la chose en soi, à accéder à la dialectique de l'apparence et de l'essence. Dans la philosophie classique allemande, seul Hegel franchit ce pas en avant. C'est pourquoi la chose en soi connue, chez Schelling, doit être mystifiée en quelque chose de divin au-delà du degré de mystification nécessaire à tout idéalisme. Percer cependant à jour de la façon la plus claire cette mystification comme base de la méthode de Schelling et du caractère artificiel et arbitraire de sa méthode de « construction » ne supprime cependant pas le fait que l'on a fait là un pas décisif vers une théorie de la représentation artistique de la réalité qui ne soit pas une imitation photographique naturaliste de la réalité immédiate.

Sur cette question aussi – comme Hegel le souligne – Schiller est le maillon entre Kant et Schelling. La dichotomie dans la théorie de Schiller repose sur le fait qu'il ne se débarrasse jamais gnoséologiquement de la négation kantienne de la connaissabilité de la chose en soi, mais que par sa pratique artistique, il est contraint, précisément sur la question de la représentation artistique de la nature, d'aller au-delà de Kant. Il est très intéressant de voir combien surgit tôt chez Schiller

l'exigence d'une représentation de la réalité qui n'en reste pas servilement à l'immédiateté donnée. Dans son essai de jeunesse *Du théâtre en Allemagne aujourd'hui*, il fixe à l'art la tâche suivante : « L'on serait néanmoins en droit de penser qu'un *miroir ouvert* de la vie humaine, reflet vivant et coloré des plus secrets replis du cœur, où toutes les circonvolutions de la vertu et du vice, toutes les plus obscures intrigues de la fortune, où la structure singulière de la Providence suprême, dont les longues chaînes s'étendent souvent à perte de vue dans la vie réelle, où, dis-je, toutes ces choses, comprises dans des surfaces et des formes réduites, peuvent être embrassées par le regard le moins pénétrant ; – un temple où l'Apollon véritable et naturel, comme jadis à Dodone et Delphes, s'adresse au cœur par des oracles d'or... »¹¹⁷. Et il fixe au poète cette tâche : « Il doit nous préparer par l'harmonie des petites choses à l'harmonie des grandes ; par la symétrie de la partie, à la symétrie du tout et nous faire admirer la dernière dans la première. Une erreur sur ce point est une injustice à envers l'être éternel qui veut être jugé sur l'infini dessin du *monde*, et non sur des fragments isolés. La *plus fidèle* copie de la nature, aussi loin que nos yeux puissent la suivre, ne fera pas justice à la Providence qui, peut-être, ne scellera l'ouvrage entamé dans ce siècle qu'au siècle prochain. »¹¹⁸ Malgré toute la confusion et même la partialité religieuse de ces déclarations, il est frappant que le jeune Schiller s'en tienne à l'idée d'une représentation de la nature – il emploie même le mot de copie – mais qu'en même temps, il recherche, certes en vain, un critère intellectuel qui seul, dans la masse confuse de l'immédiateté, rende possible la sélection de ce qui est essentiel et répond à des lois.

¹¹⁷ Friedrich Schiller, *Écrits sur le théâtre*, op.cit., pages 45-46.

¹¹⁸ Ibidem pages 50-51.

Dans la période de discussion avec la philosophie kantienne, Schiller cherche désespérément une possibilité de rester dans le cadre de cette philosophie, d'en préserver les acquis en ce qui concerne l'activité propre et l'autonomie du processus de création artistique, et pourtant de trouver un critère de l'objectivité de la forme artistique, d'affirmer quelque chose selon laquelle on pourrait mesurer la cohérence interne de l'œuvre d'art. Il cherche donc, dans le cadre du système kantien, une place où il pourrait philosophiquement caser le principe indispensable à son propre art, l'harmonie de la forme artistique avec l'essence, avec les lois du monde extérieur. Sa solution est si extrêmement subtile et artificielle qu'il la laisse complètement tomber dans ses travaux théoriques ultérieurs. En authentique kantien, il ne reconnaît en effet que deux formes de détermination des objets. La détermination des représentations par la raison théorique, et la définition des actions par la raison pratique. L'objet de l'esthétique n'appartient à aucun de ces deux concepts, mais il lui faut cependant parvenir à la concordance avec leurs formes. (Schiller se tourmente ici avec l'impossible tentative d'intégrer de force dans la terminologie kantienne sa position spontanée selon laquelle les objets de la création artistique doivent correspondre à la réalité.) Il serait donc selon Schiller très difficile, pour cette forme d'harmonie, de trouver la formulation juste. « De ce fait, on s'exprime de manière plus juste quand on appelle ces représentations qui ne viennent pas de la raison pratique, mais correspondent à sa forme, des imitations de concepts, quand on appelle ces actions, qui ne viennent pas de la raison pratique, mais correspondent à sa forme, des imitations de libres actions, bref, quand on appelle les deux sortes des imitations (analogies) de la raison. »¹¹⁹ On le voit, la solution schillérienne, qu'il formule ici de façon

¹¹⁹ Schiller, lettre à Gottfried Korner du 8 février 1793.

très artificielle et complexe, n'est rien d'autre qu'une théorie platonisante des idées inavouée, une théorie de l'art comme reflet par rapport aux idées de la raison, théorie que Schiller, intègre ici pour ainsi dire en fraude à la philosophie kantienne. Schiller est donc beaucoup plus inconséquent que Schelling dans la réception de la doctrine platonicienne du reflet, car il s'en tient fermement à l'inconnaissabilité de la chose en soi, par laquelle toute la représentation des idées devient contradictoire, même au sein de ses propres prémisses, mais en même temps, ce même agnosticisme le préserve assurément de remanier son monde des idées en un mythe théologique à la Schelling (les choses en soi sont des choses en Dieu).

Dans ses écrits théoriques ultérieurs, Schelling évite de revenir expressément sur cette question. Mais c'est pour cela qu'il traite sans façon la question de la reproduction, de l'imitation selon les besoins de la formulation théorique de sa pratique. Cela veut dire qu'il parle sans cesse de l'imitation, et pense imitation des traits essentiels des objets du monde extérieur, sans soulever une seule fois la question gnoséologique de savoir ce qui va être imité dans la réalité. C'est son essai *de l'art tragique* qui est pour cela le plus caractéristique, où il utilise le concept aristotélicien de l'imitation, de l'imitation d'une action, de l'imitation d'une série d'événements, de l'imitation de l'action complète, etc. sans aborder ne serait-ce que d'un mot la question de savoir si ce qui est imité est quelque chose d'empirique ou une idée. Ce n'est que beaucoup plus tard, dans l'introduction à son drame *La fiancée de Messine*, qu'il reprend cette question au niveau des principes. Il y pose vérité et réalité en une opposition radicale. Il combattait deux conceptions et pratiques opposés de l'art. L'une est l'imitation de la nature. Celui qui suit cette théorie « saura peindre fidèlement le réel

et saisir les manifestations contingentes mais jamais l'esprit de la nature. Il ne nous restituera que la matière du monde, mais ce ne sera point notre ouvrage, justement, le libre produit de notre esprit formateur... » L'autre extrême « n'aura guère le souci de la vérité ; il se contentera au contraire de jouer avec la matière du monde, ne cherchera qu'à surprendre au moyen de combinaisons fantasques et bizarres » et ce qu'il produit ne sera que « faux-semblants ». ¹²⁰ L'art véritable ne succombe à aucun de ces extrêmes. « Quant à savoir néanmoins comment l'art doit et peut être tout à la fois parfaitement idéal et profondément réel, comment il doit et peut quitter totalement le réel sans cesser d'être en parfait accord avec la nature, c'est là une chose que peu de gens conçoivent, qui trouble notre vision des œuvres poétiques et plastiques, car les deux exigences semblent bel et bien s'annuler dans le jugement commun... » ¹²¹ « Ces deux exigences, loin de se contredire, sont bien plutôt – une seule et même exigence ; à savoir que l'art n'est vrai qu'à la condition de quitter totalement le réel et de devenir purement idéal. La nature est elle-même une simple idée de l'esprit qui ne touche jamais les sens. Elle se montre sous l'apparence des phénomènes mais n'apparaît jamais elle-même. Seul l'art de l'idéal a le pouvoir, il en a même le devoir, de saisir cet esprit du Tout et de le fixer dans une forme corporelle. Lui non plus, certes, ne parviendra jamais à le présenter aux sens, mais il pourra néanmoins le présenter à l'imagination grâce à son pouvoir créateur, ce qui rendra cet art plus vrai que toute réalité et plus réel que toute expérience. Il va donc de soi que l'artiste ne saurait utiliser tel quel aucun élément de la réalité, que son œuvre doit être

¹²⁰ Friedrich Schiller, *De l'usage du chœur dans la tragédie*, in *Écrits sur le théâtre*, op.cit., page 348.

¹²¹ Ibidem pages 347-348.

idéelle dans *toutes* ses parties afin d'être réelle dans sa totalité et d'être en accord avec la nature. »¹²²

Du point de vue gnoséologique, ces déclarations sont aussi erronées qu'il est possible. Schiller conserve ici la gnoséologie subjective kantienne (la nature n'est qu'une idée de l'esprit), mais il ne se préoccupe à aucun moment dans ses déclarations concrètes de la contradiction entre ses propres prémisses gnoséologiques, et il parle de la vérité en un sens concret, comme s'il se plaçait déjà sur la base de la dialectique hégélienne. À partir de ce point de vue, il formule alors toute une série de remarques profondes et pertinentes. Sa position gnoséologique rétrograde par rapport à ses propres déclarations se manifeste (assurément) sur les questions dialectiques décisives, tout particulièrement dans le rapport entre apparence et essence. Comme Schiller, en partant des prémisses kantienne, sépare les deux de manière radicale et exclusive, il ne peut construire leur liaison concrète dont il a nécessairement besoin comme théoricien de la pratique artistique qu'au prix d'un saut périlleux mystique. L'art devient – comme plus tard chez Schelling – un moyen de connaissance de la vérité, de l'Idée qui sinon est hors de portée de la connaissance humaine normale, ordinaire.

Ce tournant aussi a certes en un certain sens déjà été préparé par la *Critique de la faculté de juger* : à savoir les paragraphes célèbres de la *Critique de la faculté de juger* dans lesquels Kant construit une hypothétique « faculté de juger intuitive », qui serait la particularité d'une autre intelligence que l'intelligence humaine, d'une intelligence qui surmonte par l'« entendement intuitif » les antinomies de la pensée humaine (de l'universel et du particulier) et qui joue pour cette conception de Schiller un rôle tout aussi décisif qu'il a été décisif pour Goethe, Schelling, et d'autres. Chez

¹²² Ibidem page 349.

Kant, il s'agit d'une synthèse hypothétique mystificatrice de ces contradictions qui, selon sa conception, sont indépassables pour l'entendement humain. Schelling en fait un organe mystique de la synthèse dialectique. Schiller se situe, là aussi, entre les deux : il applique pratiquement cette anticipation mystique de la dialectique, sans l'ancrer dans une gnoséologie quelconque.

En dépit de ces fondements gnoséologiques plus que branlants, il est évident que Schiller s'est ici avancé très loin vers la théorie d'un réalisme non-photographique. Sa formulation de l'abandon de la réalité, de la non-concordance du détail avec la réalité, du caractère idéal de l'ensemble, de la concordance avec la nature visée justement par là, est davantage un paradoxe dans le style que dans le contenu. Dans le contenu, il exprime des principes de représentation tout à fait essentiels du grand réalisme, du réalisme de Goethe, Balzac ou Stendhal. Le paradoxe stylistique est assurément plus qu'une exagération de la formulation. Quand Schiller ne veut reprendre « *aucun élément de la réalité* »¹²³, quand il exige de l'art de « quitter *totale*ment le réel », ce n'est pas seulement son idéalisme gnoséologique qui prévaut comme obstacle à son avancée vers le grand réalisme, mais aussi l'opposition kantienne rigide de l'apparence et de l'essence. Goethe et Hegel veulent également que la totalité de l'œuvre d'art soit « idéale » ; et même Balzac dit que le monde de sa *Comédie humaine* constitue un « monde propre ». Mais Goethe, Hegel et Balzac savent que ce monde « idéal », « propre » de l'œuvre d'art s'élève assurément bien au dessus de la contingence et de la complexité de la réalité immédiate, et que pourtant, en découle, est nourri de son sang, est le cœur de son cœur : l'essence, la loi interne de la fuite – apparente – de ses phénomènes devenue forme

¹²³ Ibidem.

autonome. Schiller déchire intellectuellement ce lien entre apparence et essence. C'est pourquoi son avancée géniale vers le grand réalisme reste obligatoirement engluée dans l'idéalisme subjectif.

III

Les problèmes de la dialectique objective et les limites de l'idéalisme.

Dans la partie historique de son esthétique, Hegel définit les mérites de Schiller concernant la constitution de la méthode dialectique dans cette science de la manière suivante : « Le beau est donc défini comme la formation mutuelle du rationnel et du sensible, et cette formation est identifiée à la vraie réalité... Cette *unité* de l'universel et du particulier, de la liberté, du spirituel et du naturel, que Schiller a conçue scientifiquement comme principe et essence de l'art et n'a pas cessé de tenter de rappeler à la vie effective à travers l'art et l'éducation esthétique, est devenue par la suite, *comme l'idée même*, le principe de la connaissance et de l'existence, et l'idée a été reconnue comme ce qui, seul, est vrai et réel. C'est donc avec *Schelling* que la science s'est élevée à son stade absolu. »¹²⁴ Cette appréciation du rôle et de l'importance de Schiller comme théoricien ne peut pas nous surprendre, après les analyses de ses conceptions menées jusqu'à présent, même si l'on constate que Hegel, dans l'éloge immédiat de son important précurseur en matière d'élaboration du principe dialectique en esthétique, met exclusivement l'accent sur les mérites positifs de Schiller, et ne formule aucune critique de ses demi-mesures et de ses hésitations. Mais cela semble être davantage un problème de mode d'exposition que de fond en soi. Hegel critique en effet Kant dans toutes ses œuvres, et Schelling dans l'introduction à la *Phénoménologie de l'esprit*¹²⁵, avec une telle âpreté qu'il paraît impossible que la position intermédiaire de Schiller hésitante entre Kant et Schelling ait pu lui échapper.

¹²⁴ Hegel, *Esthétique*, op.cit tome 1, pages 121-122.

¹²⁵ Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, op.cit, tome 1, pages 32-33

Il est impossible de retracer ici et même d'esquisser une histoire de l'élaboration des principes dialectiques dans la philosophie classique allemande. Nous ne pouvons aborder et traiter brièvement ici que quelques unes des questions les plus importantes pour nos problèmes, mais il est en l'occurrence indispensable d'évoquer brièvement le cours général de cette évolution, tout au moins dans ses traits les plus généraux. À l'inverse de l'exposé typique de cette évolution par les historiens bourgeois de la philosophie, où il semble que, de la philosophie de Kant, en prolongement de ses idées gnoséologiques, en passant par Fichte et Schelling, il y ait un chemin direct qui mène à Hegel, cette évolution se déroule en réalité de façon extrêmement inégale, par bonds, et la dialectique ne surgit vraiment comme théorie de la connaissance qu'à la fin de cette évolution, chez Hegel. Ceci n'est pas fortuit. Comme nous l'avons en effet montré dans nos remarques introductives, la reprise de la théorie de la contradiction dans la philosophie, et avec elle le dépassement de la logique formelle, n'est pas un problème qui serait né sur le terrain de la philosophie même, comme les historiens bourgeois le croient et veulent le faire croire. Bien au contraire. Après que le caractère contradictoire de tous les phénomènes de la nature et de l'histoire est depuis longtemps devenu évident, la philosophie refuse violemment de reconnaître philosophiquement cette structure de la réalité objective et de créer une logique et une théorie de la connaissance adaptée à la réalité. L'évolution de la philosophie classique allemande se déroule donc dans le domaine gnoséologique de manière telle que certes, d'un côté, les contradictions se manifestent de plus nettement et vont être travaillées, mais que d'un autre côté, les philosophes continuent de s'en tenir fermement, en logique, au point de vue pré-dialectique de la thèse de l'identité, que soit ils tiennent l'unité des contradictions comme impossible

(inconcevable pour l'entendement humain), soit ils construisent une sphère mystique dans laquelle les contradictions vont être supprimées et portées à l'unité, sous une forme cependant ou tout ce qu'il y a de contradictoire en elles s'éteint, et où l'on proclame une identité parfaite des contradictions au-delà de tout caractère contradictoire. Seul Hegel formule l'unité des contradictions sous la forme de « l'identité de l'identité et de la non identité », c'est-à-dire que pour lui seul, la relation de l'identité et de la contradiction se présente de manière telle que, « alors que s'il pouvait ici être question de hiérarchie et s'il fallait persister à maintenir ces deux déterminations isolées l'une de l'autre, c'est plutôt la contradiction qui serait la détermination la plus profonde et la plus essentielle. C'est que l'identité est, comparativement à elle, détermination du simple immédiat, de l'Être mort ; mais elle, la contradiction, est *la racine de tout mouvement et de toute manifestation vitale* ; c'est seulement dans la mesure où elle renferme une contradiction qu'une chose est capable de *mouvement*, d'activité, de manifester des *tendances ou impulsions*. » Et toute conception, poursuit Hegel, qui ne reconnaît pas ce caractère déterminant et objectif de la contradiction tombe obligatoirement dans le subjectivisme. Car alors, cette contradiction, « on la refoule dans la réflexion subjective, en disant que c'est elle qui pose la contradiction, à force de rapports et de comparaisons. »¹²⁶

S'accrocher à la thèse métaphysique de l'identité a pour conséquence que l'idéalisme classique avant Hegel dans son ensemble (Schelling y compris) n'a pas pu surmonter ce subjectivisme. Ce subjectivisme s'est manifesté, en gros, sous la forme de deux courants, qui évidemment ne peuvent pas

¹²⁶ Hegel, *Science de la Logique*, Traduction S. Jankélévitch, Aubier, 1971, Tome 3, *Logique de l'essence*, 1^{ère} sect., Chap. II, C, note III, page 67.

être dans la réalité radicalement séparés entre eux, mais présentent au contraire de très nombreux mélanges et passerelles. L'un de ces courants, dont le premier grand représentant théorique est Kant, considère la réalité des contradictions dans le monde des phénomènes comme nécessaire et indépassable pour notre conscience. Il fait donc de l'unité dynamique des contradictions une confrontation figée d'éléments antinomiques. Ce faisant, il en arrive nécessairement en ce qui concerne les contradictions à des conclusions purement agnostiques, c'est-à-dire qu'il montre que nous devons nécessairement penser chacune des catégories qui se contredisent, sans pouvoir jamais décider laquelle est exacte de l'affirmation ou de la réfutation de cette définition (par exemple liberté et nécessité). La dialectique transcendantale de Kant dans la *Critique de la raison pure* est la formulation la plus significative et historiquement la plus importante de cette conception.

L'autre courant admet également dans ses prémisses l'opposition polaire des contradictions, il nie également la possibilité pour l'entendement humain normal de résoudre ces contradictions. Il postule cependant un pouvoir de connaissance surhumain, surnaturel, mystique, pour lequel ces contradictions se révèlent alors comme apparentes. C'est Schelling qui au sein de la philosophie classique allemande représente cette orientation de la manière la plus expressive. D'un côté, il affirme inébranlablement que la synthèse dialectique est la production d'une identité absolue, l'extinction de toute contradiction, de l'autre côté il situe cette synthèse hors du domaine de l'entendement humain normal. Il faut selon lui une capacité extraordinaire, un génie particulier, pour s'élever au point de vue de la philosophie proprement dite, au point de vue de l'« intuition intellectuelle ». « Celui qui ne l'a pas » dit Schelling, « ne

comprend pas non plus de que l'on en dit... Chez le philosophe, elle doit devenir un caractère, un organe immuable, une habileté à ne voir toute chose que telle qu'elle se présente dans l'Idée. »¹²⁷

Comme nous l'avons dit, il existe entre les deux courants de nombreuses passerelles. Au plan de l'histoire de la philosophie, il faut tout particulièrement citer l'impact de la *Critique de la faculté de juger*, dans laquelle cet « entendement intuitif » se trouve formulé, certes comme une simple hypothèse agnosticiste. Ils ont également en commun qu'ils ne peuvent pas comprendre la corrélation entre apparence et essence, décisive pour le développement de la dialectique objective, que pour les deux subsiste, de manière non-dialectique, entre apparence et essence, le vieil abîme intellectuel. Aussi la séparation décisive ne s'est elle pas produite sur le terrain de la philosophie pure. Elle provient bien davantage de la réalité objective, des contradictions sociales que chacune de ces philosophies cherche à sa manière à maîtriser intellectuellement. Dans nos développements jusqu'ici, nous avons à maintes reprises indiqué l'influence qu'a exercée sur l'évolution de la dialectique idéaliste en Allemagne l'apparition toujours plus nette des contradictions de la production capitaliste, de la société bourgeoise. La manière dont les contradictions, (l'universel et le particulier, l'espèce et l'individu, la liberté et la nécessité, etc.) sont formulées en philosophie, et la direction dans laquelle on cherche philosophiquement la solution des contradictions, sont largement le reflet de l'apparition des contradictions objectives de la société capitaliste. Si donc les contradictions sont conçues sous la

¹²⁷ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling : *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums. Vierte Vorlesung :Über das Studium der reinen Vernunftwissenschaften, der Mathematik und der Philosophie im allgemeinen.*

forme d'une antinomie rigide qui forme le cadre éternel, insurmontable de « notre » pensée (c'est-à-dire, du point de vue de la philosophie idéaliste : de l'existence humaine), il y a alors à la base d'une telle conception une position libérale dans son orientation fondamentale, à savoir la conception d'un « progrès infini », d'une évolution infinie *au sein* des limites éternelles de ce monde qui est le seul possible pour les hommes (pour les bourgeois). Si en revanche la résolution des contradictions est située dans une transcendance mystique, alors cela fait naître une philosophie qui est appropriée pour formuler intellectuellement, pour conforter philosophiquement, la protestation romantique contre le capitalisme en plein essor.

En ce qui concerne donc le point de vue de Schiller sur les problèmes les plus importants de la dialectique objective, nous avons déjà pu voir jusqu'ici qu'il s'en tient au point de vue kantien sur la question de la connaissabilité de la chose en soi. Ceci a pour conséquence que lui non plus, précisément sur la question importante fondamentale pour l'esthétique, sur la question de l'objectivité du phénomène, ne peut pas au plan des principes dépasser un point de vue agnosticiste subjectiviste.

C'est précisément là, obligatoirement, que cette borne exerce des effets encore plus perturbants que dans les autres domaines de la théorie. L'objectivité de l'apparence a en effet deux prémisses importantes en matière gnoséologique : premièrement, l'objectivité du phénomène lui-même, dans son immédiateté sensible, et pas seulement celle de l'essence qui se cache derrière la forme phénoménale ; deuxièmement l'affirmation du fait que l'autonomisation de la forme phénoménale dans la représentation artistique par l'activité de façonnage artistique n'est justement qu'apparente, et n'arrache pas la création ainsi produite à son rapport à la

réalité objective, mais ne fait que la transposer dans un rapport à elle d'un genre particulier. L'œuvre d'art n'est ni une création dont la forme et le contenu n'ont rien à voir avec la réalité objective, avec la vérité objective, (comme le proclament de nombreuses théories modernes depuis le romantisme), ni une simple copie, immédiate à la simple sensibilité, et de ce fait imparfaite (comme le pensaient de nombreux hommes des Lumières). Hegel donne de cette unité, de cette autonomie dialectique de l'art l'expression théorique la plus élevée qu'elle puisse trouver du point de vue idéaliste : « Le vrai, comme tel, existe également. Si le vrai, dans son existence extérieure, apparaît immédiatement à la conscience, et si le concept demeure immédiatement unifié avec son apparence extérieure, alors l'idée n'est pas seulement vraie, mais *belle*. Le *beau* se détermine donc comme l'*apparence* sensible de l'idée. »¹²⁸

Il existe chez Schiller, dans les deux orientations, un effort énergique à l'objectivité de l'apparence comme base de l'objectivité de la beauté, comme fondement de l'importance historique et sociale de l'art. Mais les deux tendances ne parviennent pas chez lui à se retrouver dans une unité dialectique. C'est pourquoi la grandeur de Schiller dans le domaine de l'esthétique consiste, non pas dans la découverte de synthèses dialectiques, mais dans le fait qu'il va inexorablement au bout de sa pensée sur les tendances isolées qu'il suit dans sa tentative de parvenir à l'idéalisme objectif, sans se préoccuper si, dans son esthétique et sa philosophie, elles contredisent les autres tendances, puissamment représentées elles-aussi.

Chez Schiller, l'élaboration de l'objectivité de l'apparence suit avant tout une ligne, celle de préserver l'autonomie de l'art, son indépendance par rapport à l'éthique et la logique.

¹²⁸ Hegel, *Esthétique*, op.cit tome 1, page 177.

En cela, Schiller poursuit la voie qu'a empruntée Kant avec la conception du « désintéressement » du comportement esthétique au contraire de toutes les autres actions humaines. Le principe du « désintéressement » décrit avant tout l'attitude de l'homme à l'égard de l'œuvre d'art fondamentalement différente de l'attitude à l'égard de la réalité. Comme toujours chez Kant, on essaye donc de déduire et de fonder la différence de caractéristique objective des objets de ce que l'attitude subjective à leur égard doit nécessairement être différente. La fausseté de cette méthodologie et le rapport de cette fausseté à la gnoséologie idéaliste subjective de Kant est si évidente qu'elle ne nécessite pas d'analyse détaillée. Il est d'autant plus important de mettre en avant ces éléments justes et importants de ces théories qui se sont révélés extrêmement féconds chez Schiller et après lui chez Hegel.

Il faut avant tout constater que Kant – en dépit de la fausseté de sa méthodologie – a justement affirmé un état de fait important. Quand plus de 50 ans plus tard, Feuerbach veut séparer précisément la religion de l'art, il lui faut alors revenir dans l'essence de la chose à la théorie kantienne du « désintéressement », sauf que, ce qui va de soi chez Feuerbach, c'est déjà dans une formulation objective qui part de l'art et pas de la subjectivité artistique (ou réceptive par rapport à l'art). Il dit : « l'art n'exige pas qu'on reconnaisse ses œuvres comme réalité »¹²⁹. Cette juste reconnaissance de l'essence de l'art chez Kant, Schiller la reprend donc et la développe. La réalité « irréelle » de l'art a pour conséquence nécessaire que cette manifestation de vie saisie et travaillée par l'art, dont l'apparence est un matériau de construction

¹²⁹ Ludwig Feuerbach, *Leçons sur l'essence de la religion*, in *Sämtliche Werke*, Band 8, Leipzig, 1851, page 233, cité par Lénine dans ses *Cahiers philosophiques*, Œuvres, tome 38, op. cit., page 72.

formel de tout art, doit posséder un *type d'objectivité particulier*. La grande tâche de l'esthétique de la période classique en Allemagne consiste précisément dans ce combat intellectuel pour cette objectivité.

Mais cette question là ne peut pas trouver de solution satisfaisante, ni sur le terrain du matérialisme mécaniste, ni sur celui de l'idéalisme. Dans la période pré-kantienne, les deux tendances fondent l'objectivité de l'art sur la théorie de l'imitation. Sauf que le matérialisme mécaniste exige de l'art une imitation de la nature, tandis que les théories idéalistes voient comme base de l'objectivité artistique une imitation de l'« essence », des « idées », autonomisée, affranchie du monde des phénomènes. La difficulté qui surgit ici découle de l'incapacité des deux tendances à résoudre de manière dialectique la question du reflet spécifiquement artistique de la réalité. Kant veut alors sortir de cette difficulté en faisant dériver l'objectivité artistique, non pas de l'imitation de la nature ou des idées, mais de la nécessité d'une certaine attitude subjective à l'égard de la nature et de l'art.

Schiller reprend cette méthode idéaliste subjective de Kant, mais comme toujours, là-aussi, il la dépasse en direction de l'objectivité. Cette orientation de Schiller résulte d'un côté de la liaison de sa théorie esthétique à sa pratique artistique dans laquelle le problème du reflet de la réalité était impossible à contourner, impossible à pousser sur une voie gnoséologique formelle. Nous avons déjà traité cet aspect de la théorie de Schiller, éclairé son dépassement de Kant et les limites de ce dépassement. D'un autre côté, Schiller va aussi au-delà de Kant en ce qu'il affirme beaucoup plus concrètement que Kant la liaison du reflet esthétique au monde sensible des phénomènes. Nous devons rappeler au lecteur notre analyse des lettres dites de « Callias » de Schiller à Körner. Il y définit l'esthétique de Kant comme « rationnelle subjective »,

tandis qu'en opposition soulignée à Kant, il qualifie sa propre théorie de « sensible objective ». Cela veut dire que Kant cherchait l'objectivité de l'art dans l'objectivité – gnoséologique – du *jugement* esthétique, du jugement sur les objets de l'attitude esthétique subjective par rapport à la nature et à l'art. Schiller tente de trouver et découvrir le principe de l'objectivité esthétique dans les *objets* de l'esthétique elle-même.

Cette tentative doit aller au-delà de toutes les prémisses gnoséologiques du Kantisme. Chez Kant, en effet, et chez tout kantien conséquent, *seule la raison* peut *injecter* l'objectivité, les catégories, la forme dans un monde sensible informe en soi. La simple tentative de trouver dans le monde sensible lui-même une objectivité et des lois indépendantes de la raison – même si ce n'est que dans le monde esthétique de la sensibilité « épurée » en une apparence – conduit obligatoirement à une rupture avec la construction kantienne des forces humaines de connaissance et de leur relation au monde extérieur. Schiller ressent dans les faits cette opposition de son esthétique à la gnoséologie kantienne. Mais il n'est pas à même d'accomplir réellement la rupture, il cherche bien au contraire à l'estomper, en défendant le point de vue selon lequel ses conceptions ne correspondraient certes pas dans « la lettre » à la philosophie transcendantale de Kant, mais bien à son « esprit ».

Et ceci, bien que l'opposition ait été tout à fait nettement formulée par Schiller lui-même. Comme nous le savons déjà, il dit que de la simple subordination de la sensibilité à la raison, il ne pourrait résulter « que l'uniformité, non l'harmonie »¹³⁰ Ce qui signifie que la théorie kantienne de la connaissance est inappropriée à aider à fonder l'esthétique.

¹³⁰ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Op.cit. Lettre 13, page 193.

Raison et sensibilité doivent se trouver en interaction réciproque. La dichotomie de cette position de Schiller détermine toute sa théorie de l'objectivité du reflet. La grandeur de cette théorie est qu'avec elle, Schiller cherche à donner une objectivité au caractère sensible du reflet esthétique ; sa faiblesse est qu'il ne peut pas mener cette intention à son terme, parce qu'il lui est impossible, à partir de son point de vue, de trouver une version dialectique de la théorie du reflet. Souvenons-nous de la séparation entre vérité et réalité, dans la préface que nous avons déjà étudiée à *la fiancée de Messine*. Et à cette coupure et opposition radicale correspond complètement le fait que Schiller – en dépit de tentatives dans le sens opposé – sépare encore raison et sensibilité au sens de l'« âme-sac » kantienne, et ne cherche intellectuellement qu'une unification *a posteriori* de ce qui a antérieurement été radicalement séparé, ce qui nécessairement doit échouer. C'est pourquoi, chez lui aussi, le reflet esthétique doit conserver un caractère platonicien insensible, « suprasensible ». L'autonomie de l'art, difficilement conquise, dégénère ainsi partiellement en séparation de la vie, partiellement en une subordination renouvelée à l'éthique.

Autant cette dernière orientation de l'esthétique de Schiller nous ramène donc aux contradictions du système kantien, autant la *voie* qu'emprunte Schiller en l'occurrence nous montre le génie et la fécondité de sa tentative de structurer l'esthétique. Il s'agit là de sa célèbre théorie du *jeu* comme base de l'esthétique. On voit surtout l'importance de cette théorie en ce que Schiller y cherche à dériver l'activité esthétique *de la nature elle-même*. Il dit de « la disposition esthétique de l'âme » qu'elle ne peut pas avoir d'origine morale (c'est-à-dire du point de vue kantien surnaturel, transcendantal, apriorique). « Il faut qu'elle soit un cadeau de

la nature ; seule la faveur des hasards peut délier les chaînes de l'état physique et conduire l'homme à la beauté. »¹³¹ Autant ce passage peut contenir de spiritualisme, il conçoit cependant la beauté comme produit de la nature, comme interaction des dispositions naturelles de l'homme avec les « hasards » de son évolution sociale. Méthodologiquement, c'est là un pas énorme au-delà de l'apriorisme abstrait de la philosophie transcendantale. D'autant plus que Schiller veut fonder ce rôle de la beauté dans l'évolution historique de l'humanité sur des faits *empiriques, réels*. Et dans sa démonstration du caractère naturel de la recherche de la beauté, Schiller poursuit ainsi : « Et quel est le fait qui chez le sauvage annonce qu'il accède à l'humanité ? Aussi loin que nous interrogeons l'histoire, il est le même chez toutes les peuplades qui ont échappé à la servitude de l'état d'animalité : c'est la joie que l'on prend à l'apparence, le goût de la *toilette* et du *jeu*. »¹³² Quand donc Schiller, dans ce contexte, appelle la beauté « notre deuxième créateur »¹³³, quand il voit dans la beauté une origine de l'hominisation de l'homme par sa propre activité, il y a évidemment à l'œuvre en l'occurrence une forte exagération idéaliste du rôle de l'art dans l'évolution de l'humanité. Mais Schiller est en même temps un précurseur de cette conception de la création dialectique de l'homme par lui-même par son propre travail, idée dans laquelle Marx voit une raison importante de la grandeur et de la significativité de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel.

Assurément, le lien avec le travail fait encore totalement défaut chez Schiller. Au contraire : son monde de la beauté est diamétralement opposé au monde du quotidien bourgeois

¹³¹ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Op.cit. Lettre 26, pages 335-337.

¹³² Ibidem, pages 337-339.

¹³³ Ibidem, Lettre 21, page 279.

(et Schiller ne pouvait pas en connaître d'autre), avec ses peines et ses soucis, avec ses luttes d'intérêts égoïstes, avec sa barbarie et sa sauvagerie péniblement domptées. Il exprime une idée profonde et juste quand il met en rapport l'instinct du jeu avec le surplus de force et le loisir. D'autant plus qu'il essaye, là aussi, de revenir à la disposition naturelle. Il dit : « L'animal travaille quand une privation est le ressort de son activité, et il *joue* quand ce ressort est une pléthore de force, quand une surabondance de vie se stimule elle-même à l'activité. »¹³⁴ Mais déjà, la description, magnifique en soi et pleine d'esprit humaniste authentique, que Schiller donne dans ce conteste de l'Olympe comme monde incarné de la beauté, représente pour lui un contraste tout autre, exclusif, au monde du travail. Il dit des grecs « qu'ils transféraient dans l'Olympe l'idéal qui devait être réalisé sur la terre. Guidés par la vérité de ce principe, ils effaçaient du front des immortels bienheureux l'expression de sérieux et d'effort qui ride les joues des hommes et ils ne leur donnaient pas celle de plaisir vide qui dans un visage insignifiant en supprime les plis ; ils affranchissaient ceux qui vivent dans la béatitude éternelle, des chaînes inséparables de toutes les fins, de tous les devoirs et de tous les soucis ; ils faisaient de l'*oisiveté* et de l'*indifférence* le sort de la condition divine que les mortels envient ; celle-ci n'était qu'un nom tout humain pour désigner l'existence la plus libre et la plus sublime. »¹³⁵ Seule cette description donne le véritable commentaire, adapté aux intentions de Schiller, de sa précédente formulation acérée de l'importance de l'instinct de jeu : « Car, pour trancher enfin d'un seul coup, l'homme ne joue que là où dans la pleine acception de ce mot, il est homme, *et il n'est tout à fait homme que là où il joue.* »¹³⁶

¹³⁴ Ibidem, Lettre 27, page 357.

¹³⁵ Ibidem, Lettre 15, page 223.

¹³⁶ Ibidem, page 221.

La contradiction qui s'exprime dans cette mise en opposition ne fait pas partie des limites personnelles de Schiller : c'est l'une des contradictions de fond de l'humanisme bourgeois. Lorsque Schiller veut sauver l'« *intégrité* » de l'homme par le jeu esthétique, il exprime la même visée que celle que Feuerbach formule plus tard ainsi : « Que notre idéal soit... l'homme complet, réel, universel, parfait, cultivé »¹³⁷, formulation dans laquelle Lénine reconnaît « l'idéal... de la démocratie bourgeoise révolutionnaire. »¹³⁸ La limite objective à la réalisation de cette exigence est le capitalisme lui-même. Nous avons déjà vu le rôle ô combien important que la critique de la division capitaliste du travail joue dans la genèse de l'esthétique schillérienne. Schiller ne peut évidemment pas dégager et mettre à nu les racines sociales des contradictions qui apparaissent là. Des esprits beaucoup plus clairs, à des étapes plus avancées de l'évolution, n'ont pu parvenir qu'à des intuitions, utopiques, de l'harmonie des capacités humaines succédant à l'abolition de la division capitaliste du travail et en résultant. Mais l'écart qui sépare les visions d'avenir de Fourier, même les plus confuses, de cette utopie esthétique schillérienne ne peut pas masquer le fait que dans ces contradictions, l'humanisme bourgeois vise au-delà de ses propres bases sociales ; que ces contradictions sont en même temps l'expression intellectuelle de la grandeur du principe progressiste de ces aspirations et de leur vanité.

Ce n'est qu'avec l'approche marxiste des lois de l'évolution historique que la perspective de résolution de ces contradictions perd son caractère abstrait et utopique ; qu'elle apparaît comme une perspective concrète de l'évolution historique. Fourier déjà n'oppose plus comme Schiller le

¹³⁷ Ludwig Feuerbach, *Leçons sur l'essence de la religion*, op.cit., page 334, cité par Lénine dans ses *Cahiers philosophiques*, Œuvres, tome 38, op. cit., page 74.

¹³⁸ Lénine, *Cahiers philosophiques*, Œuvres, tome 38, op. cit., page 74.

travail et le jeu l'un à l'autre, de manière exclusive. Chez Fourier, il y a déjà une représentation de ce que la division du travail du socialisme – utopique chez lui – fait *du travail lui-même* le vecteur du déploiement des capacités multiples de l'homme. Mais seul Marx est en mesure de poser concrètement la question et de la résoudre. Ce n'est qu'après avoir admis, avec Marx, non seulement la transition révolutionnaire du capitalisme au socialisme, mais aussi les différentes phases de développement du socialisme lui-même dans ses lois concrètes, que l'on peut exprimer comme critère de la deuxième phase, supérieure, de la société communiste, le fait qu'« aura disparu l'asservissante subordination des individus à la division du travail et, avec elle, l'opposition entre le travail intellectuel et le travail manuel », que « le travail ne sera pas seulement un moyen de vivre, mais sera devenu lui-même le premier besoin vital »¹³⁹ Ce que la largeur de vue marxienne a affirmé là théoriquement, c'est ce que le prolétariat de l'Union Soviétique réalise maintenant – poursuivant l'œuvre de Lénine et de Staline – sous la direction du PCUS. Il est clair en effet que la grandeur au plan de l'histoire mondiale du mouvement stakhanoviste réside très essentiellement dans le fait que le rapport de l'homme au travail s'est fondamentalement modifié, que le travail, au lieu d'être comme auparavant un obstacle au développement multiple des capacités humaines, commence à favoriser précisément cette multilatéralité, à abattre entre autres le mur entre travail physique et intellectuel, entre le travail parcellaire nécessairement limité et la supervision organisatrice de l'ensemble.

Cette réalisation proche, historiquement concrète, éclaire seule de manière juste les rêves utopiques des précurseurs, les

¹³⁹ Karl Marx, *Critique du programme de Gotha*, les éditions sociales, Paris 2008, pages 59-60.

contradictions insolubles des grands humanistes bourgeois, et parmi eux aussi de Schiller. Le jeune Marx aborde dans ses premiers travaux économiques les problèmes de la division capitaliste du travail. Et en traitant de l'abolition du capitalisme, il éclaire de manière géniale les conséquences de cette abolition pour l'épanouissement multidimensionnel de l'homme véritable, sensible. « L'abolition de la propriété privée est donc l'*émancipation* totale de tous les sens et de toutes les qualités humaines... Les *sens* sont donc devenus directement dans leur praxis des *théoriciens*. Ils se rapportent à *la chose* pour la chose, mais la chose elle-même est un rapport *humain objectif* à elle-même et à l'homme et inversement. Le besoin ou la jouissance ont perdu de ce fait leur nature *égoïste* et la nature a perdu sa simple *utilité*, car l'utilité est devenue l'utilité *humaine*. »¹⁴⁰

« Les *sens* sont donc devenus directement dans leur praxis des *théoriciens* » ; cette formule de Marx, que nous voyons déjà, dans l'Union Soviétique d'aujourd'hui, prendre la direction de sa réalisation pratique, constitue la clé de ce qu'ont visé les grands humanistes idéalistes de la période classique en Allemagne avec leur « désintéressement », avec leur « jeu » – à l'époque en vain, assurément, en s'emmêlant dans des contradictions insolubles pour eux. L'opposition radicale, exclusive, du jeu et du travail chez Schiller est une protestation contre le travail à l'ère du capitalisme, contre cette forme de travail qui l'abaisse en lui faisant perdre tout sens pour le travailleur, qui lui oppose le produit et les moyens de son propre travail comme des puissances étrangères et hostiles. Peu importe si Schiller a peu ou prou élucidé justement cette question dans ses déterminations objectives, il a, à partir de l'observation d'une situation sociale existant véritablement, essayé d'en tirer les

¹⁴⁰ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, Éditions Sociales, Paris, 1962, page 92.

conséquences. De la situation où, comme dit Marx, « ce rapport [à savoir l'aliénation du travailleur par rapport à son propre travail et au son produit dans le capitalisme – G.L.] est en même temps le rapport au monde extérieur sensible, aux objets de la nature, monde qui s'oppose à lui d'une manière étrangère et hostile. »¹⁴¹ Assurément, Schiller tire ses conclusions sur la base du degré de connaissance qu'il *pouvait* avoir, compte tenu de sa position de classe et de sa situation historique. Il le fait de ce fait d'une manière idéaliste, qui déforme les rapports véritables, d'une manière qui devait conduire aux contradictions que nous venons d'analyser.

Mais ni les contradictions elles-mêmes, ni l'orientation de la tentative pour les résoudre ne sont déterminées que par les limites personnelles de Schiller. Les contradictions résultent, au travers de médiations multiples, de la contradiction de fond de la société capitaliste, de la contradiction entre la production sociale et l'appropriation privée. L'orientation des tentatives de solution est à nouveau, sur cette base, déterminée par la façon dont les grands humanistes bourgeois – en restant nécessairement prisonniers de l'horizon de la société bourgeoise – se posent la question de la division capitaliste du travail. Nous avons déjà, dans d'autres contextes, mis en évidence le fait que Schiller fait tout aussi peu que Kant, de la division capitaliste du travail, une critique romantique. Ceci les préserve tous les deux de prises de position réactionnaires à l'égard des aspects progressistes de la division capitaliste du travail. Comme ils ne sont cependant pas devenus des apologistes de la civilisation capitaliste, cette orientation qui est la leur ne peut qu'approfondir les contradictions de leur attitude. Tant dans la théorie du « désintéressement » du plaisir artistique chez Kant que dans

¹⁴¹ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, op. cit., page 61.

la théorie du jeu et du reflet esthétique chez Schiller qui va au-delà d'elle, il se cache, à côté de l'affirmation indubitablement juste de faits fondamentaux de l'art, une forte tendance, légitime, mais recélant des contradictions, qui s'élève contre la civilisation capitaliste, contre la vie dans le capitalisme.

Il y a dans cette tendance une intuition de cette idée que Marx a plus tard exprimée dans la formule du caractère hostile à l'art du capitalisme. Mais Marx a pu, au moyen de la dialectique matérialiste, sur la base de la découverte des contradictions réelles de l'économie capitaliste qu'elle a rendu possible, découvrir là aussi la dialectique du caractère progressiste du capitalisme comme étape nécessaire préalable au socialisme, et du caractère hostile à l'art de ce même capitalisme dans le mouvement réel de cette contradiction. Pour Kant et Schiller, il y a cependant une contradiction qui apparaît, celle que d'un côté, ils conçoivent l'évolution de l'humanité comme un progrès infini, ils ne contestent pas le rôle progressiste du capitalisme dans cette évolution, et qu'en même temps, ils assignent à l'art un rôle important dans ce processus comme grand éducateur de l'humanité à la culture. (Ce dernier point se rapporte évidemment davantage à Schiller qu'à Kant.) De l'autre côté, leur conception de la beauté, justement par la critique justifiée et juste qu'elle inclut, de l'inculture et de l'hostilité à l'art du capitalisme, mène nécessairement hors de la vie, elle prend un accent hostile à la vie, hostile à la société, du fait que tant Kant que Schiller ne peuvent qu'identifier la société capitaliste à la société en général. Et précisément du fait que Schiller va au-delà de Kant, tant en ce qui concerne le fondement philosophique de l'objectivité de l'art qu'en ce qui concerne ses fondations dans les conditions naturelles et la sensibilité, ces contradictions s'approfondissent chez lui encore

davantage. Tous ces éléments philosophiquement progressistes de sa quête de l'idéalisme objectif ne peuvent en effet pas l'aider sur cette question, sur la solution du dilemme du caractère social de l'art et son caractère étranger au capitalisme. Bien au contraire : dans la mesure où ces problèmes prennent chez lui une forme plus objective et plus concrète que chez Kant, il faut aussi que ses contradictions apparaissent de manière plus concrète, plus aiguë, et dans une insolubilité plus évidente.

Ces contradictions s'approfondissent par le fait que la tendance schillérienne à assigner à l'art un rôle important dans le processus progressiste de développement de l'humanité conduit nécessairement à ce que la concordance de la teneur de l'art avec l'essence de la réalité objective (laquelle, comme nous le savons déjà, n'est par pour Schiller équivalente aux données immédiates de la vie) est soulignée de manière extrêmement forte, ce qui renverse énergiquement cette tendance au formalisme dénué de contenu tel qu'il prévaut fortement dans l'esthétique kantienne. Souvenons-nous simplement de la reprise par Schiller de la théorie de l'imitation. De l'autre côté, la tendance de son esthétique hostile au capitalisme – et de ce fait dans la version schillérienne nécessairement étrangère à la vie et à la société – pousse à une mise en avant, allant là encore au-delà de Kant, du caractère clos et autonome, circulaire, de l'art, reposant sur lui-même, et donc à une suraccentuation de la priorité de l'élément formel allant encore bien au-delà de Kant.

Un abîme infranchissable sépare selon cette conception l'art et la vie. C'est probablement dans son célèbre poème *L'idéal et la vie* que Schiller formule de la façon la plus nette et la plus expressive cet abîme entre vie et art, entre apparence et essence.

„Kein Erschaffner hat dies Ziel erflogen;
Über diesen grauenvollen Schlund
Trägt kein Nachen, keiner Brücke Bogen,
Und kein Anker findet Grund.“

« Nul être créé n'a pu voler jusqu'à ce but.
Par-dessus ce terrible abîme
ne nous porte nul canot, ni l'arche d'aucun pont ;
nulle ancre n'en trouve le fond. »¹⁴²

Lorsque Schiller revendique donc une objectivité pour le reflet esthétique, cette objectivité ne peut à partir de là être atteinte que par une séparation complète de toute réalité.

„Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Stande 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.“

« 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 tes doutes, tous tes combats s'apaisent
dans la haute sécurité de la victoire ;
l'idéale beauté a exclu tout vestige
de l'humaine indigence »¹⁴³

¹⁴² Friedrich von Schiller, *Œuvres*, traduction nouvelle, par Adolphe Régnier, 1868-1873. Hachette, page 297-298.

¹⁴³ Ibidem page 297.

Il est clair que Schiller formule ainsi ce principe qui, au cours du 19^e siècle a été appelé *l'art pour l'art*. Mais abstraction faite de ce que cette formule n'épuise en aucune façon l'esthétique de Schiller, il serait complètement anhistorique de juger ce principe en fonction de ses derniers représentants, misérables et parasites, de la période impérialiste, de placer Schiller au même niveau que ces plumitifs, ou de voir en lui leur précurseur, au lieu d'examiner, sur cette question aussi, les racines historiques concrètes de l'évolution et de considérer d'un peu plus près la *transformation historique* de ce problème depuis sa formulation par Schiller. Nous avons déjà pris connaissance des racines sociohistoriques de cette formulation, chez Schiller, de la nature de l'art étrangère à la vie, et même au-delà de la vie. Et nous pouvons observer ici la contradiction spécifique, dans la manière dont cette exagération pathétique de l'autonomie de la forme artistique en de l'idéalisme déifié, laquelle exagération idéaliste s'enracine dans le pessimisme qui nous est déjà connu de Schiller sur le monde contemporain, prend dans les paroles de Schiller l'accent d'une prophétie optimiste, d'un hymne enthousiaste. À la base cette contradiction, qui est la source de la beauté particulière, inimitable des poèmes philosophiques de Schiller de sa période médiane, de la période de son passage au kantisme, de la collaboration avec Goethe, il y a l'attitude ambiguë de Schiller à l'égard de la période héroïque du développement de la bourgeoisie et de son issue. Le fait justement que Schiller soit le contemporain de cette transition, qu'il désespère de la révolution bourgeoise en Allemagne, s'effraye des formes plébéiennes qui culminent dans la dictature jacobine, mais en même temps s'accroche aux idéaux de la révolution elle-même, et même, plus tard, continue à partager une grande part de leurs auto-déceptions et leurs autismes : cette contradiction socialement nécessaire qui détermine la pensée des meilleurs

représentants et les plus avancés de cette période de transition fournit la base de l'harmonie transcendantale utopique, de la concrétude poétique de cette poésie, tirée comme par enchantement de l'idée pure.

Au cours de développement ultérieur du capitalisme, les illusions héroïques de la période révolutionnaire disparaissent toujours davantage. La critique de la civilisation capitaliste, pour autant qu'elle reste sur le terrain bourgeois, prend un caractère toujours plus romantique. L'étrangéité de la beauté à l'égard de la vie capitaliste se fige toujours plus en un contraste abstrait, dont les bases sociales sont toujours plus invisibles. La déification idéaliste de ce contraste, déjà présente chez Schiller, devient toujours plus prédominante, et en liaison avec cela, la tristesse subjective au sujet de cette étrangéité à la vie, et même de cette hostilité à la vie de la beauté, prévaut de plus en plus par rapport à la représentation objective des causes de ce contraste. Même les poèmes philosophiques de Schiller sont, dans leur essence, subjectivistes : des élégies pathétiques. Mais l'emphase de Schiller est si profondément enracinée dans la situation révolutionnaire objective de son époque, la mythologie grecque comme force vitale idéologique socialement nécessaire est encore pour lui d'une efficacité immédiate si vivante qu'en dépit de la tonalité élégiaque subjectiviste de fond de ses poèmes philosophiques, en dépit du matériau idéaliste quant leurs idées, le contraste du monde de la beauté situé dans la transcendance peut cependant apparaître dans des images d'une sensibilité attrayante. L'achèvement de la période héroïque n'anéantit pas cette objectivité poétique – toujours problématique – de la mythologie antique, et avec elle la substance de la représentation, de l'objectivation. Les poètes ne peuvent plus représenter leur tristesse au sujet de ce contraste de la vie et de la beauté que de manière ouvertement

subjective, que comme une pure élogie. Une génération après la mort de Schiller, le poète allemand – révolutionnaire-bourgeois – Platen chante déjà l'étrange à la vie de la beauté de la manière suivante :

„Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!“

« L'homme qui de ses yeux contempla la beauté
Il est déjà sous la tutelle de la mort,
Il n'est bon pour aucun service sur la terre,
La mort pourtant l'emplira de terreur,
L'homme qui de ses yeux contempla la beauté ! » ¹⁴⁴

Après 1848, la société capitaliste se trouve dans son état de laideur achevée, dans son hostilité clairement affichée à l'égard de la beauté et de l'art. Le contraste appréhendé philosophiquement et poétiquement pour la première fois par Schiller ne peut susciter que les grincements de dents d'une indignation impuissante. D'autant plus que pendant la longue période, réactionnaire, d'essor du capitalisme après 1848, dont les ténèbres n'ont été illuminées que par le bref éclair de la Commune de Paris de 1871, tout espoir d'un bouleversement disparaît, et devait disparaître pour des écrivains qui ne pouvaient pas abandonner le terrain de classe du monde bourgeois. Indignation et désespoir fournissent alors le pathos de ce contraste. La beauté perd de plus en plus complètement son caractère immanent, – la terre appartient à l'abjection de la bourgeoisie, à la laideur de la vie bourgeoise, effrayante et détestée par le poète – ; la beauté devient un spectre, un vampire, un être fabuleux lugubre d'ici-bas.

¹⁴⁴ August von Platen.(1796-1835), *Tristan*, in *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, traduction Jean-Pierre Lefebvre, Gallimard La Pléiade, Paris, 1993, page 643-645

Baudelaire, contemporain de Flaubert, du réaliste français le plus important après 1848, dont l'œuvre est née de la haine contre la réalité bourgeoise, dont les romans ont dépeint l'absence de but de la vie bourgeoise, le crépuscule des dieux des idéaux bourgeois (chez Flaubert : des idéaux humaine), l'encyclopédie de la sottise bourgeoise, chante déjà ainsi la beauté – dérobée selon Schiller :

« Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris. »¹⁴⁵

L'étrangéité à la vie, froide, rebutante, de cette conception de la beauté, tire chez Baudelaire son emphase de l'indignation romantique au sujet de la laideur de la vie sous le capitalisme, dissimulée derrière une expression froide et lisse, à moins qu'elle ne soit ironique ou satirique. Naturellement, cette vie va être ici de plus en plus identifiée à la vie en général, et devenir ainsi la source d'une vision du monde, littéraire, d'un profond pessimisme.

Ce n'est qu'au cours de l'extension et de la victoire des tendances apologétiques chez les idéologues de la bourgeoisie que cette indignation dégénère de plus en plus en un parasitisme content de lui-même, en coquetterie avec la tristesse proprement dite et l'isolement : en un accommodement des écrivains bourgeois avec le fait qu'il n'y a pas de place dans la société bourgeoise pour la beauté et sa représentation, que les écrivains eux-mêmes constituent un corps étranger dans la société bourgeoise. Plus cette conception prend la forme d'une satisfaction béate concernant les milieux fermés de l'« élite distinguée », d'une conception de l'art aristocratique parasite, et plus cette conception devient le vecteur de la conception antiréaliste, directement

¹⁴⁵ Charles Baudelaire, *La beauté*, in *Les Fleurs du mal*.

ou indirectement apologétique de l'essence de l'art. Mais cette conception purement réactionnaire de *l'art pour l'art* est le résultat d'une longue évolution. Chez Baudelaire et ses contemporains importants, c'est encore un combat – certes uniquement mené dans les limites de l'art « pur » – contre la laideur de la vie capitaliste. Un combat qui, paradoxalement, par suite du développement inégal, conduit précisément à une découverte particulière, ironique satirique, des éléments du monde capitaliste esthétiquement susceptibles d'être représentés : à la découverte des thèmes artistiques dans la spécificité des métropoles capitalistes, etc. Le combat de Baudelaire fait donc encore partie du réalisme européen du 19^e siècle, même s'il comporte de fortes tendances du réalisme déjà déclinant, même s'il représente déjà la période des combats d'arrière-garde du réalisme.

C'est ainsi que la tendance de *l'art pour l'art* devient une composante de l'art décadent de la période pré-impérialiste et impérialiste. Mais la nécessité du combat idéologique le plus âpre contre cette orientation dans notre esthétique ne nous dispense pas du devoir, d'une part de rechercher ses racines dans la structure sociale, d'autre part de montrer parallèlement à cela que ces courants historiques qui ont nécessairement mené à *l'art pour l'art* sont historiquement, en fonction de la situation de classe, déjà ancrés dans l'état social de la bourgeoisie de la période héroïque, et ont été indissolublement et contradictoirement liés aux tendances progressistes de cette période.

Certes, même dans la période héroïque, cette tendance n'est absolument pas la seule dominante. Comme nous l'avons vu, elle ne l'est pas non plus chez Schiller. Pour autant en effet que le rôle de l'art comme éducateur de l'humanité est lié dans la philosophie de l'histoire de Schiller précisément à ses qualités formelles, épuré de la « quête du thème » égoïste,

cupide, (et de la pure « quête de la forme » unilatérale, exagérément spiritualiste, d'une sécheresse de cœur puritaine), par le désintéressement du jeu, par l'orientation du jeu sur le reflet esthétique, Schiller n'a cependant jamais construit exclusivement sur la forme cette fonction culturelle de l'art. Le problème de la teneur, la relation de l'art à la vérité, reste un thème décisif de la pensée esthétique de Schiller. Oui, dans le combat contre l'imitation simplement mécaniste, photographique, de la réalité par l'art, Schiller s'est toujours vu contraint d'insister énergiquement sur le fait que l'essence de l'art consiste justement à dépeindre par la représentation créatrice l'« essence » cachée de la réalité, à faire ressortir par la représentation la vérité impossible à appréhender immédiatement. Qu'il s'embrouille en l'occurrence, en raison de son idéalisme philosophique, dans toute une série de contradictions nous est déjà connu de par nos analyses antérieures. Mais la constatation de ces contradictions ne change rien au fait qu'il y a là à l'œuvre une des tendances les plus importantes de l'esthétique de Schiller. De même que Schiller, avec l'élaboration de l'autonomie totale de l'œuvre d'art, est devenu le précurseur d'un courant très important de toute l'esthétique du 19^e siècle, il est, avec cet accent mis sur l'accord nécessaire du beau et de la vérité, un intermédiaire entre l'esthétique des lumières et celle de Hegel. Le caractère contradictoire de sa conception n'empêche pas cette fonction intermédiaire, du fait que l'aggravation des contradictions par rapport aux Lumières découle pour la plus grande part de ce que Schiller s'est approché de bien plus près que les Lumières du problème de la dialectique de ces contradictions, même si ces contradictions demeurent chez lui sans solution, même si sa formulation de ces contradictions repose davantage sur une intuition de leurs corrélations que sur leur véritable connaissance.

Dans la contradiction entre ces deux tendances fondamentales de son esthétique, Schiller n'est pas en mesure de parvenir à une synthèse. Bien au contraire : il résout cette contradiction en proclamant une fois l'un des aspects, puis ensuite l'autre comme étant la seule vérité, exclusive, dans se préoccuper dans les grandes lignes de la manière dont les deux extrêmes peuvent se concilier. Dans son poème *Les artistes*, il exprime cet autre aspect avec la même netteté implacable. Il y dit sur les hommes :

So führt ihn, in verborgnem Lauf,
Durch immer reinre Formen, reinre Töne,
Durch immer höhre Höhn und immer schönre Schöne
Der Dichtung Blumenleiter still hinauf –
Zuletzt, am reifen Ziel der Zeiten,
Noch eine glückliche Begeisterung,
Des jüngsten Menschenalters Dichterschwung,
Und – in der *Wahrheit* Arme wird er gleiten.

Conduisez-le doucement ainsi, dans sa course insensible, par des formes toujours plus pures, des tons plus purs, par des hauteurs toujours plus hautes et des beautés toujours plus belles, jusqu'au sommet de l'échelle de fleurs de la poésie... Enfin, au but suprême des temps, à l'heure de la maturité, encore une heureuse inspiration, poétique essor du dernier âge de l'humanité, et... l'homme glissera dans les bras de la *Vérité*.¹⁴⁶

La résolution de cette contradiction dans les idées de Schiller, que lui-même n'a pas un instant essayé de résoudre, réside dans la contradiction de son être même. Son profond pessimisme à l'égard de son monde contemporain, de la réalisation révolutionnaire de ses propres idéaux, son regard profondément pessimiste sur les conséquences dépravantes de la division capitaliste du travail, sont chez lui intellectuellement détachées, mais dans leur être nécessairement liées à une croyance inébranlable en la

¹⁴⁶ Friedrich Schiller, *Les artistes*, traduction Adolphe Régnier.

justesse et la réalisation finale de ces idéaux-là. Il ne peut donc pas intellectuellement réunir l'un à l'autre les deux extrêmes, mais il peut exprimer chaque extrême d'une manière extrêmement abrupte, et cependant en l'occurrence rester subjectivement vrai, et objectivement exprimer une part de la vérité sur son objet, d'une manière assurément unilatérale, enthousiaste, car les deux extrêmes, dans leur inconciliabilité, découlent de la même façon de son être, nécessairement et organiquement. On voit le plus clairement combien les deux extrêmes jaillissent de la même source, de l'être social de Schiller, dans le fait qu'il tire de chacun d'eux la même conséquence : croyance au futur, associée à un sauve-qui-peut résigné quant au présent. Combien le « royaume des ombres de l'art » chez Schiller prend cette tonalité résignée ne mérite alors désormais aucun commentaire. Mais que l'art aussi, comme vecteur de la vérité, puisse avoir ce caractère de résignation, on le voit dans les développements de Schiller dans l'introduction que nous avons déjà citée à *la Fiancée de Messine*, dans laquelle il formule le plus clairement cet aspect de sa théorie. Il y dit des attentes des hommes à l'égard de l'art : « Celui qui en attend le moins veut tout de même oublier ses affaires, sa vie quotidienne, sa personne... il veut, s'il est d'un naturel plus sérieux, retrouver sur la scène de théâtre ce gouvernement universel de la morale dont il déplore l'absence dans la vie réelle. Toutefois, il sait lui-même fort bien qu'il se livre à un jeu illusoire, qu'il ne se repaît que de rêves à proprement parler, et lorsqu'il quitte la scène pour retourner dans le monde réel, celui-ci l'enserme à nouveau de toute sa pesante étroitesse... »¹⁴⁷

¹⁴⁷ Friedrich Schiller, *De l'usage du chœur dans la tragédie*, in *Écrits sur le théâtre*, op.cit., pages 346-347.

La tâche que se fixe Schiller est insoluble à partir de ses prémisses : l'art doit être autonome et actif par lui-même (objectivité du reflet esthétique), et il doit en même temps être une représentation non-servile des traits essentiels des choses en soi (vérité contre réalité dans la théorie de l'art de Schiller). Mais tant la réalité objective du phénomène que l'approche intellectuelle de la chose en soi sont contredites par la gnoséologie kantienne, sur le terrain de laquelle reste Schiller. Il n'y a donc pour Schiller pas d'autre solution que de formuler l'insolubilité de son problème par des paradoxes mystiques, tendance qui, comme nous l'avons vu, s'oriente en direction de l'idéalisme objectif de Schelling ; paradoxes qui ont toujours la particularité de faire apparaître derrière l'inexactitude des prémisses et l'absurdité mystiques des solutions, des problèmes profonds de la philosophie de l'art.

Dans l'essai *Sur le pathétique*, Schiller définit les idées de raison comme objet de la représentation pathétique : « Celles-ci doivent donc apparaître dans la représentation ou être suscitées par elle pour donner lieu au pathos. Or, les idées ne peuvent être proprement et positivement représentées, car elles n'ont rien qui puisse leur correspondre dans la sphère visible. Mais elles peuvent être toutefois représentées négativement et indirectement lorsque nous est donnée à voir une chose dont nous recherchons vainement les conditions dans la nature. Tout phénomène dont le principe ne peut dériver du monde sensible est une représentation indirecte du suprasensible. »¹⁴⁸ Après avoir donc, au sens kantien, séparé radicalement l'un de l'autre le monde sensible des phénomènes et le monde suprasensible des idées, il demande à l'art, qui ne doit être que pure apparence, pur reflet et rien d'autre, de faire apparaître quelque chose qui n'a pas été

¹⁴⁸ Friedrich Schiller, *Sur le pathétique*, in *Écrits sur le théâtre*, op.cit., page 274.

transformé en objet par le monde des phénomènes. (La causalité est pour Kant et Schiller la catégorie fondamentale du monde des phénomènes, mais seulement du monde des phénomènes.)

Mais cette contradiction montre en même temps combien Schiller s'est éloigné dans sa pensée esthétique des prémisses de la gnoséologie kantienne. L'exigence de la représentation individuelle de l'idée de raison présuppose en effet une interaction concrète entre l'idée et le monde des phénomènes. De telles contradictions surgissent parfois aussi chez Kant lui-même, là où ses conceptions en philosophie sociohistorique entrent en opposition avec l'étroitesse subjectiviste de sa théorie de la connaissance. Mais elles restent chez Kant des épisodes isolés, sans conséquences plus profondes. Chez Schiller en revanche, cette contradiction fait irruption au cœur de sa conception de l'esthétique. Car là aussi, il s'agit pour Schiller du fondement philosophique d'un style, qui doit être véritablement réaliste, c'est-à-dire qui représente et dépeint la vérité, l'« essence » de la réalité, et ne se satisfasse point de la simple restitution fidèle de l'apparence superficielle. Et Schiller ressent de manière tout à fait juste que cette « essence » ne peut être représentée qu'indirectement, que le juste choix et l'ordonnement des faits de vie représentés ne la laissent cependant pas directement transparaître. Mais cette juste orientation prend obligatoirement chez lui – en raison de la conservation de la gnoséologie kantienne, dont la conception de la réalité ne permet pas une telle interaction – la forme d'un paradoxe mystificateur. Ce n'est pas un hasard, mais c'est au contraire la forme typique de répercussion de Schiller dans l'esthétique libérale allemande du 19^e siècle, que la tentative de combattre le réalisme véritable, de fonder théoriquement un réalisme avorton, malingre, prenne sa source justement dans cette

formulation de la représentation indirecte de l'idée. Tandis que Schiller lui-même vise un grand réalisme avec cette orientation (qui se trouve déformée par sa propre formulation), les esthéticiens libéraux du 19^e siècle, surtout F. Th. Vischer, y cherchent la base théorique d'un affaiblissement du réalisme, de sa transformation en une « idéalisation indirecte ». Que Schiller reste collé à la gnoséologie kantienne offre pour cela un point de référence pratique.

Comme l'art selon la conception de Schiller a pour vocation de soigner la déchirure du monde par les contradictions, de ramener à l'unité le morcellement de l'homme par la division du travail, le problème de l'unité des contradictions surgit évidemment chez lui dans la question cruciale de sa pensée, dans la définition de ce qu'est l'art. Pour réaliser cette unification des contraires, il lui faut – certes dans la direction qu'a indiquée la *Critique de la faculté de juger* – dépasser le type kantien de dialectique, dépasser la simple antinomie. En l'occurrence, il part gnoséologiquement de cette formulation de l'interaction que Fichte a donnée dans ses *Principes de la Doctrine de la science* ¹⁴⁹. Ce faisant, il est, pour un temps, si fortement sous l'influence de Fichte qu'il endosse sa formulation de la tâche de la philosophie, de rester fidèle à l'esprit de la philosophie kantienne mais en en rejetant la lettre. Dans les faits, il va dans sa solution aussi au-delà de Fichte. Dans l'esprit de Schiller, l'art ne peut remplir la tâche qui lui est fixée que s'il est véritablement l'unification des contradictions données dans la réalité, insolubles par ailleurs. (Forme et matière, liberté et nécessité etc.) Et l'instinct de jeu que Schiller place au cœur de ses considérations esthétiques,

¹⁴⁹ Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), *Les principes de la Doctrine de la science*, trad. A. Philonenko, in *Œuvres choisies de philosophie première*, Vrin, Paris, 1980, p. 11-180

qui a chez lui pour tâche de surmonter l'unilatéralité et les contradictions des autres pulsions, est fondamentalement, selon l'intention et la conception de l'esthétique schillérienne, l'unité de toutes contradictions. Cependant, la problématique montre déjà que Schiller pose le problème sous l'aspect subjectif, qu'il ne peut résoudre le déchirement de la conscience humaine par Kant (« âme-sac » !) qu'en plaçant un troisième « pouvoir de l'âme » à côté des deux « pouvoirs de l'âme » affectés par la contradiction. Il ne fait donc que grossir l'« âme-sac », sans pouvoir surmonter ses contradictions fondamentales. Dans ses développements concrets, Schiller va souvent bien plus loin vers une formulation objective de la dialectique. Mais son point de départ subjectiviste lui rend impossible la mise en évidence des contradictions comme marques distinctives des objets eux-mêmes, comme Hegel le fait plus tard. Sa résolution des contradictions réside pour l'essentiel dans le fait *qu'il cherche à démontrer qu'elles ne sont pas en réalité des contradictions*. Pour fonder sa théorie esthétique, Schiller a besoin d'affirmer qu'une contradiction est à la base de l'existence humaine. Ce faisant, il définit ce qui reste chez l'homme comme sa personne, ce qui change comme son état, il affirme là une contradiction et cherche ensuite à résoudre cette contradiction. Il le fait de la manière suivante : « Il est vrai que ces *tendances* se contredisent, mais il faut bien remarquer que ce n'est pas *dans les mêmes objets*, et là où il n'y a pas rencontre, il ne peut pas y avoir heurt. L'instinct sensible réclame certes du changement, mais il ne requiert pas que celui-ci s'étende également à la personne et à son domaine, ni que les principes varient. L'instinct formel exige l'unité et la persistance, mais il ne demande pas qu'avec la personne l'état aussi s'immobilise ni que la sensation demeure identique. La nature n'a donc pas voulu leur antagonisme, et si cependant ils apparaissent en opposition,

c'est qu'ils s'y sont mis parce qu'ils ont librement transgressé la nature en se méprenant sur eux-mêmes et en confondant leurs sphères respectives. La tâche de la *culture* est de veiller sur ces dernières et d'assurer à chacun des deux instincts ses frontières. »¹⁵⁰ Schiller ne fait donc que montrer l'apparence, mais pas l'unité des contraires.

Sur la question centrale de son esthétique, Schiller fait une avancée plus sérieuse et plus radicale en direction du dépassement des contradictions. Le beau, comme unité de la matière et de la forme, de la passion et de l'activité, etc., « lie les deux états opposés de la sensibilité et de la pensée et pourtant il n'existe absolument aucun intermédiaire entre eux. »¹⁵¹ L'élaboration de la médiation dialectique entre les deux va donc être le point d'élan de la dialectique de l'esthétique schillérienne. Schiller croit résoudre la question par le raisonnement suivant : « Mais il y va de deux opérations extrêmement différentes qui, dans l'investigation que nous entreprenons, doivent se fournir un mutuel appui. La beauté, disons-nous, lie deux états *qui sont opposés l'un à l'autre* et ne pourront jamais se fondre en un seul. C'est de cette opposition qu'il nous faut partir ; nous devons la saisir et la reconnaître dans toute sa pureté et toute sa rigueur afin que les deux états en question soient séparés avec la plus grande précision ; sinon nous mélangeons, nous ne relions pas. Nous disons en second lieu : ces deux états opposés *sont unis* par la beauté ; elle supprime donc l'opposition. Mais puisque ces deux états restent à jamais opposés, on ne peut les unir qu'en les abolissant. Notre deuxième tâche est donc de rendre l'union parfaite, de la réaliser si purement et complètement que les deux états disparaissent entièrement

¹⁵⁰ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Op.cit. Lettre 13, pages 193-195.

¹⁵¹ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Op.cit. Lettre 18, page 245.

dans un troisième et que dans la totalité qu'ils formeront aucune trace de leur séparation ne subsiste ; sinon nous dissocions, nous ne réunissons pas. »¹⁵² Les deux opérations que Schiller veut ici porter à la synthèse dialectique sont en premier la séparation rigide et l'opposition kantienne des éléments distincts de la contradiction, en second l'anticipation de l'unité schellingienne des contraires, la totale disparition de toute contradiction dans l'unité des contraires. Il est clairement impossible que cette juxtaposition, cette utilisation simultanée de deux méthodes opposées puisse conduire à une véritable solution de la question posée par Schiller. Bien qu'on ne doive pas négliger que le fait de leur juxtaposition, comme éléments cohérents d'un procédé pensé, en dernière instance, comme unitaire signifie une avancée – assurément ratée – en direction de la conception hégélienne de l'unité des contradictions.

La juxtaposition de méthodes à ce point hétérogènes, le changement sans médiation dans les raisonnements entre la marche avant vers l'idéalisme objectif et la marche arrière vers l'idéalisme subjectif amène du flou dans cette esthétique. C'est là-dessus que repose, aussi bien l'effet de fascination de cette esthétique sur les contemporains de Schiller, auprès desquels les tendances progressistes ont agi sous ce voile ambigu, que le flirt constant de Schiller avec le plat libéralisme du 19^e siècle, dont les représentants ont tacitement écarté de Schiller tout ce qu'il y avait de contradictoirement grand, et se sont enivrés de l'emphase obscure devenue chez eux verbeuse. Ce caractère flou, cette polysémie, ne fait naturellement pas partout surface avec une netteté, relevant presque du cas d'école, aussi claire que dans les passages que nous venons de citer. Car toutes les expressions essentielles de Schiller contiennent en soi ce trait de caractère

¹⁵² Ibidem page 247.

polysémique. Quand Schiller dit que la caractéristique décisive « du maître artiste consiste... à détruire la matière par la forme »¹⁵³, cette thèse très influente dans l'esthétique allemande ultérieure, qui se répercute encore dans les conceptions esthétiques de Franz Mehring, présente des significations très contradictoires. Elle implique d'un côté l'exigence de la maîtrise véritablement artistique du matériau par la forme, l'imprégnation de chaque atome du matériau par le façonnage artistique. Mais en même temps, Schiller imprime aussi à la même idée un virage dans lequel l'abolition du matériau par la forme perd son double caractère dialectique (l'abolition est en même temps conservation) et fait ainsi dérapier la thèse dans le formalisme. Nous voyons ici le même caractère contradictoire de l'esthétique de Schiller que nous avons analysée en détail dans la question de l'« instinct de jeu ». Nous y avons fait ressortir ces déterminations sociohistoriques qui ont conduit Schiller à une unilatéralité idéaliste et à une rigidité dans la conception de l'élément formel de l'art. Cette orientation est également à l'œuvre chez Schiller dans la formulation et tout particulièrement dans l'expression concrète du rapport forme-contenu. Ceci a pour conséquence que cette formulation importante, parce qu'elle exprime un élément important du rapport artistique, se fige en une unilatéralité idéaliste, parce qu'il fait du principe de la forme, qui aurait sa pleine justification comme élément du rapport global, à sa juste place dans le rapport global, le principe unique de l'esthétique. Dans la mesure où cette rigidité prévaut dans la définition de la forme par Schiller, sa conception sombre dans le formalisme, elle se fige dans une unilatéralité idéaliste au lieu de pouvoir reprendre et préserver en elle, dialectiquement, les multiples facettes des éléments affectés.

¹⁵³ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Op.cit. Lettre 22, page 291. »

Il nous est impossible ici d'énumérer et d'analyser les différentes avancées, réussies à des degrés divers, de Schiller en direction de la dialectique objective. Les passages analysés jusqu'ici, décisifs pour ses vues esthétiques, nous donnent quoi qu'il en soit un tableau suffisamment clair de jusqu'où il est allé, et où il a échoué. La limite qu'il ne pouvait pas dépasser, tout aussi peu que ses autres contemporains allemands, était *la limite de l'idéalisme philosophique*.

Lénine fait une critique fondamentale et profonde de l'idéalisme philosophique, dont l'application, justement, au domaine de l'esthétique est extrêmement instructif : « L'idéalisme philosophique n'est que niaiserie du point de vue du matérialisme grossier, simple, métaphysique. Au contraire, du point de vue du matérialisme *dialectique*, l'idéalisme philosophique est le développement (l'enfllement, le gonflement) *unilatéral*, exagéré, *überschwengliches* (Dietzgen) de l'un des petits traits, de l'un des aspects, de l'une des facettes de la connaissance en absolu *détaché* de la matière, de la nature, divinisé.... La connaissance humaine n'est pas (respectivement ne décrit pas) une ligne droite, mais une ligne courbe qui se rapproche indéfiniment d'une série de cercles, d'une spirale. Tout segment, tronçon, morceau de cette courbe peut être changé (changé unilatéralement) en une ligne droite indépendante, entière, qui (si on ne voit pas la forêt derrière les arbres) conduit alors dans le marais, à la bondieuserie (où elle est *fixée* par l'intérêt de classe des classes dominantes). Démarche rectiligne et unilatéralité, raideur de bois et ossification, subjectivisme et cécité subjective, voilà les racines gnoséologiques de l'idéalisme. »¹⁵⁴

¹⁵⁴ Lénine, *Sur la question de la dialectique*, in Œuvres, tome 38, op. cit., page 347.

Déjà, les développements menés jusqu'ici ont montré, sur chaque point particulier, la justesse de ces remarques de Lénine pour la critique de l'esthétique schillérienne. Le grand effort de Schiller pour appréhender par la pensée l'autonomie et l'activité propre du processus artistique et de l'art lui-même dans sa dynamique vivante échoue toujours et encore en ce que Schiller, en idéaliste authentique, sépare du processus matériel global, de la matière, de la nature, l'élément souligné par lui de l'activité et de l'autonomie, qui, en tant qu'élément du processus matériel global, a sa vérité et sa justesse, qu'il a eu le grand mérite historique de découvrir et de mettre en avant, et qu'il fait se figer et s'ossifier en un absolu. Cette ossification lui fait obstacle partout où, puisant dans la riche expérience de sa pratique artistique, il aborde les grandes questions de l'esthétique avec son don dialectique pour la reproduction et la formulation, naturellement très grand, et intellectuellement très cultivé, il les prend à bras le corps, il élabore énergiquement l'élément, décisif pour lui, de la pratique. La dynamique dialectique qu'il saisit à certains moments de manière juste se fige, parce que Schiller ne peut pas franchir les limites idéalistes, et la pensée de Schiller continue de dériver en direction du vide du formalisme subjectif. Il en est ainsi sur la question du contenu et de la forme, sur la question de la représentation artistique de la réalité, sur la relation entre éthique et esthétique, etc. etc.

Ces limites idéalistes générales prennent cependant chez Schiller des formes particulières, qui, à partir de sa situation de classe, déterminent les points particuliers sur lesquels s'engage concrètement, à chaque fois, ce processus de rigidification, cette abolition de la pensée dialectique. Les questions de la dialectique de l'universel et du particulier, de l'individu et de l'espèce, ont été des questions d'une énorme actualité politique et sociale pendant toute la période où la

bourgeoisie se constituait en classe dominante, et en même temps des questions qui, compte tenu de cette situation de classes, n'étaient par principe pas solubles : elles se concentrent dans la question de la relation du bourgeois au citoyen ; un problème que la société bourgeoise se pose sans cesse et résout pratiquement, mais toujours avec une fausse conscience. De plus, Schiller vit encore dans la période de développement de la classe bourgeoise, dans laquelle celle-ci est sur le point de se dépouiller de l'héroïsme de ses débuts. Son combat idéologique à l'époque où il construit son esthétique est placé sous le signe de la tentative d'extirper de soi toute trace de l'idéalisme citoyen de sa jeunesse, et de mettre à la place du pathos abstrait de la citoyenneté le pathos concret de la réalité accomplie de la société bourgeoise globale. Nous le savons : il l'a fait sur une base idéaliste. Non seulement en raison de son évolution personnelle, de son idéalisme philosophique toujours maintenu, mais aussi parce que ce reflet intellectuel grossier du cours de l'histoire universelle, de l'évolution internationale de la bourgeoisie, de sa victoire internationale à l'échelle de l'histoire mondiale dans la Révolution française et à travers elle, devait, vu d'Allemagne, nécessairement conduire à un point de vue idéaliste. Même les plus grands contemporains de Schiller, les plus réalistes, les plus objectivistes, ont dû dans cette perspective devenir ou rester idéalistes. Leur grandeur réside précisément dans le fait qu'ils ont moins considéré les problèmes de l'histoire mondiale à partir de leur petite fenêtre de l'Allemagne arriérée, et que cette grandeur ne disparaît pas d'avoir été affectée par la tare incurable d'un idéalisme insurmontable – insurmontable au plan de la société et de l'histoire.

La place de Schiller dans cette évolution n'est pas aussi centrale au plan de l'histoire universelle que celle de Goethe

et de Hegel. La limite idéaliste, la rigidité et l'ossification idéaliste se manifeste chez lui bien plus tôt que chez ceux-ci, elle détruit ou infléchit ses problématiques et ses solutions beaucoup plus fondamentalement que celles de Goethe ou Hegel. L'idéalisme subjectif de Schiller garde toujours une tonalité petite-bourgeoise. De ce fait, ses vues sont très souvent beaucoup moins libres, ouvertes, impartiales, cyniques (au sens de Ricardo) que celles de Goethe et de Hegel, mais en même temps, il est préservé par son esprit révolutionnaire petit-bourgeois qu'il n'a jamais totalement effacé, en dépit de l'autocritique véhémement qu'il a faite de l'idéalisme citoyen de sa jeunesse, de ces capitulations petite-bourgeoises mesquines devant l'absolutisme des petits États allemands, dont tout particulièrement la vie de Goethe a été si riche. Cette aversion de Schiller, ressentie d'une manière subjectivement honnête, pour la capitulation idéologique et l'apologétique (que l'on pense au poème souvent cité de Goethe sur le mécénat des princes) ne peut cependant pas le préserver du destin commun de l'idéalisme, celui de virer à l'apologie. Aussi est-il contraint, comme tout idéaliste, de « métamorphoser les chaînes *réelles objectives*, existant *en dehors de moi*, en chaînes *purement idéales*, purement *subjectives*, existant purement *en moi*, et par conséquent toutes les luttes *extérieures* et concrètes en simples luttes d'idées. »¹⁵⁵

La période de genèse de la méthode dialectique est en même temps celle de son application à l'histoire. La limite intellectuelle du matérialisme métaphysique s'est fait jour le plus clairement – comme Engels l'a montré de manière convaincante dans son *Feuerbach* – sur les problèmes de l'histoire ; le matérialisme métaphysique s'y transforme

¹⁵⁵ Karl Marx, *La Sainte Famille*, Chapitre VI, traduction Erna Cogniot, Éditions Sociales, Paris, 1969, page 105.

nécessairement en idéalisme. La genèse d'une dialectique historique sur une base idéaliste est assurément un processus très inégal, très contradictoire. Il commence avec la division artificielle purement idéaliste de l'histoire en grandes périodes dont la succession chronologique et logique n'est que très partiellement reprise de l'histoire elle-même, mais est plutôt pour l'essentiel déduite de constructions aprioriques de l'histoire de la raison humaine. Nous nous sommes déjà occupés de cette question avec le cheminement de l'évolution qui va de la *Critique de la raison pure* à la *Phénoménologie de l'esprit*, et nous avons aussi à cette occasion indiqué brièvement la place de Schiller dans cette évolution. Ce qu'il y a de contradictoire dans toute cette évolution, qui assurément, sans conduire philosophiquement à la dialectique, est un mouvement international (il suffit de penser à la conception de l'histoire de Condorcet), réside dans le fait que la mise en avant énergique et l'accent mis sur l'histoire humaine comme processus permanent et continu a certes été un grand progrès scientifique au-delà du matérialisme mécaniste, mais en même temps une atténuation de son combat révolutionnaire contre les reliquats du féodalisme, une perte progressive de la grandiloquence révolutionnaire du voltairien « écrasez l'infâme ! »¹⁵⁶ Cette tendance régressive vient à s'exprimer dans la philosophie classique allemande de manière particulièrement forte dans la période pré-hégélienne. Car ce n'est que dans la philosophie de Hegel, dans la transformation révolutionnaire de la quantité en qualité, que l'on atteint un point de vue qui conçoit la révolution comme un moment nécessaire du processus révolutionnaire et reconnaît ainsi le rôle des révolutions dans le passé, sans assurément pouvoir comprendre leur rôle pour le présent et l'avenir.

¹⁵⁶ Formule par laquelle Voltaire avait coutume, à partir de 1762, de terminer ses lettres à ses amis les plus intimes, l'infâme désignant la superstition.

En dépit de ces éléments apologétiques qui ne sont aucunement sans importance, la théorie de l'histoire de Schiller présente cependant un grand aspect de progressisme, elle est l'un des nombreux courants qui ont débouché ultérieurement sur la philosophie hégélienne de l'histoire. Schiller a une claire représentation de l'actualité et du caractère pratique du traitement des problèmes historiques. Dans son exposé sur l'histoire universelle, il parle de cette relation de l'histoire vivante à la pratique d'aujourd'hui : « Parmi tous ces événements, l'historien universel extraie ceux qui ont eu sur la forme du monde *d'aujourd'hui* et sur la situation de la génération vivant maintenant une influence essentielle, incontestable et facile à suivre. Le rapport d'une donnée historique à la constitution du monde *d'aujourd'hui* est donc ce qu'il faut regarder pour rassembler des matériaux sur l'histoire universelle. L'histoire universelle part donc d'un principe qui est justement contraire au début du monde. La véritable suite des événements descend donc de l'origine des choses à leur ordre le plus neuf ; l'historien universel monte de la situation mondiale la plus récente à la rencontre de l'origine des choses. »¹⁵⁷ Les développements de Schiller sur la révolution bourgeoise aux Pays-Bas, sa philosophie historique de la culture, et sa critique du présent dans les lettres esthétiques montrent qu'il a toujours pris ce programme au sérieux.

Cette liaison de la connaissance des problèmes historiques aux problèmes pratiques du présent découle cependant chez Schiller de son vécu profond de la corrélation à la totalité de l'histoire. Il dit dans le même exposé, dans une forme spirituellement très affutée, mais totalement juste dans les

¹⁵⁷ Friedrich Schiller : *Qu'appelle-t-on l'histoire universelle et pourquoi l'étudie-t-on ?* Iéna, 1789. Le passage cité par Lukács a été coupé dans la traduction d'Ayşe Yuva publiée dans *Philosophie*, n°96, 2007/4.

faits : « Le fait même que *nous* nous trouvions réunis ici en cet instant, que nous soyons réunis, nous, avec ce niveau de culture nationale, avec cette langue, ces coutumes, ces avantages citoyens, ce niveau de liberté de conscience, est probablement le résultat de *tous* les événements mondiaux passés : toute l'histoire mondiale serait pour le moins nécessaire pour expliquer ce seul moment. »¹⁵⁸ Et cette totalité de l'histoire n'est pas pour Schiller – au moins dans son intention et son orientation – une totalité morte et figée, mais une totalité dynamique. Et il cherche à appréhender cette dynamique dans ses ramifications, dans ses contradictions, dans ses inégalités de développement. Même s'il lui faut, comme idéaliste, voir dans les idées la force motrice de l'histoire, il se préoccupe beaucoup de comprendre les forces historiques réelles dans leur interaction avec les idées, et il n'est pas rare qu'il en arrive ainsi à des constatations et résultats réalistes excellents : « La religion opéra tout » dit-il d'une manière authentiquement idéaliste au sujet de la guerre de trente ans. « Elle seule pouvait rendre possible ce qui arriva à cette époque, mais toutes les entreprises furent bien loin d'être faites *pour elle* et pour l'amour d'elle. Si l'intérêt particulier, si celui de l'État ne se fussent hâtés de s'y réunir, jamais la voix des Théologiens et du peuple n'aurait trouvé des Princes aussi empressés, ni la nouvelle doctrine des prosélytes aussi nombreux, aussi braves et aussi persévérants... D'un autre côté, le charme de l'indépendance, la proie intéressante des fondations ecclésiastiques ne pouvaient que mener les Souverains à convoiter un changement de religion, et renforcer chez eux le poids de la conviction intime ; mais la raison d'État était seule capable de les y *déterminer*... Sans la soif de domination qu'annoncèrent les Guises, jamais les Calvinistes de France n'auraient vu à

¹⁵⁸ Ibidem.

leur tête un Condé ou un Coligny. Sans l'impôt du dixième et du vingtième denier, le siège de Rome n'eût jamais perdu les Pays-Bas. Les Souverains combattirent pour leur défense ou leur agrandissement ; l'enthousiasme de la religion leur leva des armées et leur ouvrit les trésors des peuples. »¹⁵⁹ Dans de tels développements, Schiller arrive dans sa conception de la causalité historique du rapport entre volonté consciente et conviction subjective par rapport au cours véritables des événements réels, parfois très près de cette conception dialectique de l'histoire que Hegel a plus tard désigné de la formule idéaliste de « ruse de la raison ». Que cette conception est été chez Schiller un problème central de sa pensée, nous pouvons le voir clairement si nous nous souvenons qu'il conclut la description et la critique des conséquences dépravantes de la division capitaliste du travail avec l'observation que de la dépravation de l'individu naît un progrès de l'espèce humaine.

Avec ces problématiques, Schiller se révèle un combattant important de cette tendance en philosophie et littérature qui, après la révolution française, appuyée sur ses expériences, défendit le progrès du genre humain par la méthode de l'historisme, et non plus seulement sur la base de l'opposition entre raison et déraison, comme les Lumières. Le présent comme produit et perpétuateur du mouvement historique est naturellement, pour la conception de l'art aussi, un thème du bouleversement. Cette dialectique de l'absolu et du relatif, du progrès, de la production artistique et de la préservation des valeurs esthétiques, est au cœur des aspirations schillériennes d'une compréhension historiquement et esthétiquement juste de l'art de son époque. Malgré des précurseurs extrêmement importants, connus de lui (comme Herder) ou inconnus

¹⁵⁹ Friedrich Schiller, *Histoire de la guerre de trente ans*, Lenormant, Paris, 1803, pages 4-5.

(comme Vico), Schiller est le premier à avoir tenté de trouver une unité philosophique conceptuelle pour la dialectique concrète des sphères historiques et esthétiques. C'est là que réside l'importance incontournable de son exposé *Sur la poésie naïve et sentimentale*, qui constitue le point culminant de son activité comme esthéticien. Comme nous avons déjà par ailleurs analysé en détail cet exposé (*la théorie de la littérature moderne chez Schiller dans Goethe et son époque*¹⁶⁰) nous pouvons nous contenter ici, en conclusion, de cette indication.

[1935]

¹⁶⁰ Georges Lukács, *Goethe et son époque*, traduction L. Goldmann et Franck, Nagel, Paris, 1972, pages 123 à 175.

Table des matières

I	<i>L'éducation esthétique.....</i>	5
II	<i>Schiller et l'esthétique de Kant.....</i>	54
III	<i>Les problèmes de la dialectique objective et les limites de l'idéalisme.....</i>	100

