

Georg Lukács

*La spécificité de
la sphère esthétique.*

Dixième Chapitre :
Traits généraux de
la relation sujet-objet
en esthétique.

Traduction de Jean-Pierre Morbois

GEORG LUKACS : PROBLEMES DE LA MIMESIS VI.
TRAITS GENERAUX DE LA RELATION SUJET-OBJET EN ESTHETIQUE.



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

Il occupe les pages 778 à 851 du tome I, 11^{ème} volume des *Georg Lukács Werke*, Luchterhand, Neuwied & Berlin, 1963, ainsi que les pages 740 à 812 du tome I de l'édition Aufbau-Verlag, Berlin & Weimar, DDR, 1981.

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

Le traducteur a enrichi le texte de nombreuses notes de bas de page, pour expliciter certains termes, ou signaler des problèmes de traduction. Chaque nouveau nom propre rencontré fait l'objet d'une note situant le personnage, ne serait-ce que par ses dates de naissance et de décès. Ces notes pourront paraître superflues à nombre de nos lecteurs, notamment lorsqu'elles concernent des personnes bien connues, mais elles peuvent constituer pour d'autres un rappel utile.

Les expressions en français dans le texte sont *en italique* et suivies d'une *.

Dixième chapitre

Problèmes de la mimésis VI.

Traits généraux

de la relation sujet-objet en esthétique.

1. L'homme, amande ou coquille.

La composition littéraire est à la fois découverte du noyau de la vie et critique de la vie. On ne pourra jamais souligner avec assez d'énergie ce double caractère. Le phénomène que nous décrivons est en effet bien connu, assurément, et ressurgit toujours dans les considérations esthétiques. Cependant, dans les conditions idéologiques particulières de diverses périodes, toute la vérité, la seule exacte vérité qui s'en tient fermement à la totalité dynamique de toutes les déterminations essentielles, est souvent déformée en une demi-vérité, c'est-à-dire en une inexactitude totale. Peu importe en effet que l'on élimine de cet ensemble complexe l'objectivité, le reflet approximativement exact de la réalité telle qu'elle est en soi, ou que l'on cherche à affranchir l'image esthétique du monde de son rapport à l'homme (à l'humanité), la déformation est de la même manière inévitable. Dans différentes études, j'ai tenté de montrer que la ruine idéologique d'une classe sociale, ce que nous appelons *décadence*, se manifeste d'habitude de la façon la plus expressive dans une altération du rapport sujet-objet, à savoir sous forme d'un faux subjectivisme et d'un faux objectivisme apparaissant souvent simultanément.¹ Dans la période précédant la première guerre mondiale, la première tendance a été dominante. Elle a sans doute trouvé sa meilleure expression dans la célèbre *Lettre de Lord Chandos à Francis Bacon*, d'Hugo von Hofmannsthal. Le scripteur de la lettre se plaint, comme on le sait, d'avoir perdu

¹ G. Lukács : Marx et Engels, historiens de la littérature, Paris, L'Arche, 1975.

toute capacité de pensée cohérente, de perception cohérente du monde extérieur. En échange, il a eu le don d'expériences rares : « Car c'est quelque chose qui ne possède aucun nom et ne peut guère en recevoir, cela qui s'annonce à moi dans ces instants, emplissant comme un vase n'importe quelle apparence de mon entourage quotidien d'un flot débordant de vie exaltée. Je ne peux pas attendre que vous me compreniez sans un exemple et il me faut implorer votre indulgence pour la puérité de ces évocations. Un arrosoir, une herse à l'abandon dans un champ, un chien au soleil, un cimetière misérable, un infirme, une petite maison de paysans, tout cela peut devenir le réceptacle de mes révélations. Chacun de ces objets, et mille autres semblables dont un œil ordinaire se détourne avec une indifférence évidente, peut prendre pour moi soudain, en un moment qu'il n'est nullement en mon pouvoir de provoquer, un caractère sublime et si émouvant, que tous les mots, pour le traduire, me paraissent trop pauvres. »² Il est clair qu'il ne s'agit pas ici de la simple inexprimabilité de ces ressentis. Leur objet est dès le départ arraché de tous les rapports ; et ce n'est pas non plus sa totalité objective qui provoque le ressenti. C'est plutôt une âme désorientée, perdue dans le monde, qui entre dans une relation singulière fortuite, tout à fait particulière, avec un élément fortuit d'un objet fortuit, relation qui – par principe, et pas simplement pour des raisons psychologiques individuelles, doit rester inexprimable.

Cette fausse subjectivité, hypertrophiée et de ce fait tournée vers le néant, deviendra plus tard, dès la fin de la première guerre mondiale, relayée par une objectivité toute aussi

² Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), écrivain autrichien du mouvement littéraire et artistique *Jeune Vienne* : *La lettre de Lord Chandos*, in *Lettres du voyageur à son retour, précédé de...* Trad. Jean-Claude Schneider, Paris, Mercure de France, 1989, pp. 14, 18-19.

hypertrophiée et de ce fait tout aussi fausse. Là-aussi, nous ne citerons qu'un seul exemple. L'écrivain français Alain Robbe-Grillet écrit dans un article programmatique sur le roman du futur : « À la place de cet univers de "significations" (psychologiques, sociales, fonctionnelles), il faudrait donc essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. Que ce soit d'abord par leur *présence* que les objets et les gestes d'imposent, et que cette présence continue ensuite à dominer, par-dessus toute théorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un quelconque système de référence, sentimental, sociologique, métaphysique, freudien ou autre. Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront *là* avant d'être *quelque chose* ; et ils seront encore là après, durs, inaltérables, présents pour toujours et comme se moquant de leur propre sens, ce sens qui cherche en vain à les réduire au rôle d'ustensiles précaires, entre un passé informe et un avenir incertain. »³ On voit ici clairement le strict contraire de la fétichisation du rapport sujet-objet présente chez Hofmannsthal. Chez ce dernier, tout est occasion purement fortuite de libérer des forces psychiques irrationnelles, tandis que chez Robbe-Grillet, les objets, et même les modes d'expression des hommes (les gestes) doivent perdre toute liaison avec la vie sociale, et même avec la vie intime de l'homme en tant que tout ; c'est une tendance à la déshumanisation totale de la réalité, qui était déjà apparue

³ Alain Robbe-Grillet (1922-2008) écrivain et cinéaste français : *Une voie pour le roman futur*, in *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 20. Le texte cité par Lukács a été publié par *la Nouvelle Revue Française*, n° 42, 1^{er} Juillet 1956, pp. 82 et ss. Il diffère très légèrement de celui repris dans le recueil ci-dessus, de sorte que nous avons dû traduire de l'allemand les derniers mots de la citation : « entre un passé informe et un avenir incertain. »

plus tôt chez des écrivains connus. (Pensons à la place centrale du « phallique » chez D. H. Lawrence).⁴

Après cette digression qui était nécessaire à une définition précise de notre phénomène, à sa séparation nette de ceux qui ne lui paraissent analogues que de manière immédiate, abstraite et presque seulement verbale et pour revenir à la chose elle-même, rappelons-nous avant tout, pour faire la transition, l'expérience de la nature vécue par Goethe lors de son voyage en Italie. Il observe à Venise différents animaux marins, des mollusques et des tourteaux, et s'écrie avec enthousiasme : « Qu'un être *vivant* est une chose précieuse et magnifique ! Comme il est approprié à son état ! Comme il est vrai ! Comme il *existe* ! »⁵ Cette « stupeur » de Goethe présente naturellement, et cela correspond à sa personnalité, un double aspect : il peut être interprété comme un point de départ vers des recherches en sciences naturelles – et très certainement, le comportement exprimé ici, le regard que l'on voit là, jouent un grand rôle dans la méthodologie des études de Goethe – mais cela manifeste en même temps l'attitude artistique et littéraire à l'égard de la réalité ; que chez Goethe, les deux traits convergent très fortement, voilà un fait bien connu, confirmé également par de nombreux témoignages autobiographiques. Il ne nous incombe pas d'examiner ici sa méthodologie scientifique ; la seule chose importante pour nous, c'est que dans une occasion aussi insignifiante en apparence, on voie ce point d'union entre la vie, l'art et la science, l'identité du monde reflété par eux, justement à un stade de « stupeur » où les chemins de la science et de l'art ne se sont pas encore séparés. Il est à ce propos de la plus haute

⁴ D. H. Lawrence (1885-1930), écrivain britannique, auteur notamment de *L'Amant de Lady Chatterley*. NdT.

⁵ Goethe : Voyage en Italie, Venise, 9 octobre 1786, in *Œuvres de Goethe* ; Trad. Jacques Porchat, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1862, p. 148.

importance pour le reflet artistique que l'objet déclencheur apparaisse déjà dans une détermination nette, et qu'en conséquence il y ait une déformation du phénomène, sa fétichisation si – comme on l'a montré à l'instant par les exemples diamétralement opposés – le travail artistique ultérieur s'efforce, soit de manière subjectiviste, soit de manière objectiviste, d'estomper la richesse en relations.

Pourtant, cette richesse même en relations constitue la base, non seulement pour appréhender l'objet dans toute sa concrétude, mais aussi pour le développement authentique et fructueux du sujet qui est celui qui porte, organise, synthétise l'objectivité perçue en un « monde ». Dans la formule de Goethe, cette unité n'est encore présente qu'à un stade préscientifique et pré-artistique. C'est pourquoi elle est si instructive pour la similitude et la différence des deux. Pour le comportement scientifique en effet, il reste fondamental de se consacrer sans réserve à l'objectivité de l'objet ; qu'il faille bien plus que cela pour une élaboration fidèle à la vérité, à savoir une inventivité visant à évacuer toute subjectivité, qui fasse apparaître clairement la richesse infinie de l'objet, structurée, nettement établie dans ses lois, ne change rien d'essentiel aux bases de cet état de fait. L'objectivité qui apparaît chez Goethe, même au stade pré-artistique, a cependant, en ce qui concerne l'art, un tout autre caractère : La subjectivité doit – simultanément – s'abolir elle-même jusqu'à disparaître totalement, afin d'être un miroir dans lequel apparaissent, infalsifiées, toutes les déterminations importantes de l'objet, et elle doit en même temps s'intensifier intérieurement à l'extrême si elle ne veut pas que cette image reste figée dans la mort. Le double aspect de l'objet esthétique, d'exister en soi et en même temps, de manière indissociable, de n'exister que pour les hommes, est déterminé par ce double aspect du sujet qui lui est coordonné.

Cette liaison indissociable de l'abolition et de l'intensification de la subjectivité est assurément, dans une telle concentration en un acte unique, quelque chose de spécifiquement esthétique ; mais le comportement qui lui est intrinsèquement sous-jacent, qui peut certes se manifester comme une unification *a posteriori*, comme un complément réciproque d'actes d'orientations opposées, joue aussi dans la vie quotidienne des hommes un rôle important, certes souvent sous-estimé. Dit de manière très générale, il y a à sa base le fait avéré qu'un développement véritable de la personnalité humaine n'est possible que dans le monde, dans des relations réciproques ininterrompues avec lui, qu'aussi bien un homme qui tendanciellement se renferme totalement sur lui-même qu'un autre qui s'abandonne sans précaution à son entourage et s'y adapte inconditionnellement, devient à la fin des fins, obligatoirement, un estropié mental. L'aspiration à une réalisation complète de son humanité est vivante chez la plupart des hommes de manière plus ou moins consciente, dans la mesure où la structure sociale de leur époque ne les a pas déformés intérieurement de telle manière qu'ils éprouvent leur propre déformation comme une condition préalable indispensable de toute existence. Assurément, cette aspiration et la capacité de la réaliser est très différente, même chez des personnes différentes de la même époque, de la même classe sociale ; l'échelle s'étend du combat pour la réalisation effective, en passant par la révolte impuissante, jusqu'à une adaptation stupide, et même satisfaite à l'un des faux extrêmes.

L'art, dans sa nature, est toujours une force qui s'oppose à de telles tendances à la dégénérescence, il est toujours le modèle d'un soulèvement contre leurs influences, l'idéal d'une santé intérieure. Que chacune de ses figurations, en un certain sens, présente presque toujours un caractère concret de modèle

– positif ou négatif – ne diminue pas l’impact général qui est le leur, cela le renforce même : être un modèle pour un comportement digne de l’existence humaine, appréhender et figurer l’objectivité du monde de telle sorte qu’une telle relation sujet-objet puisse s’y exprimer. Mais cela signifie pour le sujet créateur la nécessité de développer en lui-même à l’égard du monde un comportement correspondant. Là-dedans aussi – à chaque fois selon la période, la classe sociale, la nation, l’individualité –, une variété infinie concrète est possible et même indispensable, mais pourtant, la forme la plus générale mentionnée ci-dessus du développement de la subjectivité créatrice est l’unique voie pour donner valablement vie à de telles productions esthétiques. Ce que l’on appelle à juste titre une personnalité esthétique repose précisément sur de telles relations à la réalité. Il est naturellement possible, au plan formel, de produire des œuvres d’art sur d’autres bases psychiques ; mais le poids excessif d’une subjectivité hors du monde, ou sa répression inhumaine et sans âme transfère obligatoirement à l’œuvre le caractère humainement problématique d’une telle situation et y produit des problèmes incontournables. La liaison réelle entre œuvre et personnalité créatrice est évidemment extrêmement complexe et montre les formes les plus diverses de retournement dialectique. Mais dans cet échange, il subsiste – s’il s’agit d’une œuvre d’art authentique – un point central récurrent : à savoir le rapport, décrit ici, à la réalité même, dont nous avons déjà dans d’autres contextes décrit les orientations dynamiques comme extériorisation du sujet dans le monde des objets et comme réappropriation de cet acquis dans le sujet. Les descriptions actuelles ne vont au-delà des précédentes que dans la mesure où d’un côté, la substantialité du sujet créateur apparaît comme condition préalable indispensable à la substantialité solide de l’œuvre, et repose

d'un autre côté repose sur une relation à la réalité dans laquelle le sujet se trouve lui-même comme substance, s'enrichit et s'approfondit en s'abandonnant au monde extérieur, en en reflétant les déterminations les plus importantes.

Il s'ensuit à nouveau de tout cela l'absolue nécessité pour l'activité esthétique : sur la base du reflet dialectique de la réalité, trouver la relation avec celle-ci. Naturellement, comme nous avons déjà pu le voir dans de nombreux cas, cette dialectique est nettement visible aussi dans la pratique quotidienne ; dans celle-ci aussi, il serait impossible d'exister et de réussir dans ses actions si le reflet se présentant dans le cerveau des hommes avait un caractère purement photographique. La participation active du sujet au type et au résultat du reflet va cependant être corrigée par l'intermédiaire du comportement désanthropomorphisant, plus ou moins spontanément dans le travail et dans les autres pratiques du quotidien, consciemment dans la science. Mais on ne doit pas oublier que sont inclus, dans ce facteur subjectif du reflet, indissociablement dans leur immédiateté, deux éléments de la relation à la réalité : premièrement, ces éléments du monde tel qu'il apparaît, qui constituent les ingrédients simplement subjectifs du reflet (effet des organes des sens spécifiquement humains etc.), deuxièmement la part objective du genre humain (et des individus qui le composent) aux caractéristiques, à la structure etc. de la réalité elle-même, son rapport à l'existence humaine des hommes résultant de la nature des choses. Cette unité immédiate va être abolie par le reflet désanthropomorphisant et décomposé en ses composants vraiment objectifs afin de pouvoir appréhender et fixer une nouvelle synthèse des corrélations purement objectives, existant en soi.

Le deuxième thème joue un rôle important dans le comportement éthique de l'homme. Une décision humaine ne peut certes pas être séparée du nœud causal du déroulement sociohistorique, mais elle possède néanmoins, d'un point de vue éthique, un accent de vérité particulier, celui de la responsabilité de l'individu qui la prend. Celle-ci peut assurément s'engendrer pour les raisons à l'origine de certains faits, et à partir des conséquences qu'ils ont produites ; mais il y a là une différence qualitative par rapport à la responsabilité proprement dite : pour cette dernière, la décision elle-même est son objet, pour la première, c'est l'obligation subjective d'avoir identifié certaines tendances de la réalité, d'avoir prévu certaines de leurs conséquences. Ce n'est naturellement pas ici le lieu d'analyser de plus près la dialectique apparue de la sorte. Mais il est sûr que les faux extrêmes mis plus haut en évidence – *mutatis mutandis* – sont aussi dans le domaine de l'esthétique d'une importance décisive : l'ignorance totale du monde extérieur objectif peut transformer en une posture donquichottesque les idées morales les plus pures et les plus désintéressées, tandis que l'acceptation sans résistance des événements du monde qui l'entoure ravale le sujet au rang de philistin. Que ce dernier cas se produise sous la forme d'une adaptation non-choisie au monde extérieur donné, ou celle d'une réaction d'humeur passive qui, dans certaines circonstances, peut s'enfler en une révolte intérieure, sans se transposer en actions, voilà qui au plan éthique ne constitue aucune différence essentielle ; il y a au sein du philistinisme toute une gradation allant du raffinement sans consistance jusqu'à la grossièreté, de la sensibilité désorientée à l'insensibilité endurcie etc. Il ne naît en l'homme une substance vraiment éthique, mieux dit, l'homme ne développe une substantialité éthique que s'il parvient à réaliser dans ses décisions et actions le juste équilibre proportionné entre

l'intérieur et l'extérieur, entre le monde objectif et la subjectivité, entre la nécessité et la liberté. L'exposé de la place que prend cette substantialité de la personnalité dans le domaine global de l'éthique dépasserait le cadre de nos considérations.

Toujours est-il que ces grandes lignes montrent déjà que le comportement éthique et le comportement esthétique se trouvent entre eux dans une relation étroite, même si elle est complexe et contradictoire. La base des différences, voire même des oppositions, réside dans leur caractère de fond : l'éthique est orientée en pratique sur la réalité humaine elle-même, l'esthétique recherche en mode contemplatif un reflet du monde essentiel pour l'homme. La dialectique du reflet esthétique, qui décide de la fidélité et de la profondeur des œuvres d'art, de leur vérité et de leur richesse, de leur mondanéité et de leur force d'évocation, part avant tout de la relation réciproque de l'objectivité et de la subjectivité analysée ici. Ce n'est que si le sujet créateur est capable d'appréhender le rapport des objets à l'homme (au genre humain) comme leurs propres déterminations inhérentes et par ailleurs de faire s'épanouir organiquement les réactions des hommes à leur environnement à partir d'une substance opérant unitairement qui les englobe les deux, que cet équilibre chargé de tension entre subjectivité et objectivité peut naître comme synthèse esthétique nouvelle, unitaire et immédiate, substantielle et évocatrice. Aussi complexe que puisse aussi être sa genèse par le sujet créateur, et pour autant qu'un saut qualitatif relie et sépare à la fois la création et l'œuvre, il faut obligatoirement qu'il y ait dans les conditions subjectives préalables des tendances correspondant très largement à la structure de l'œuvre, convergeant vers elle, il faut que le bond conduise à une œuvre d'art authentique. Cette correspondance, cette communauté, repose précisément

sur la juste relation du sujet au monde objectif, en réalité comme en art. Le caractère dialectique non-mécaniste du reflet esthétique s'affirme dans le fait que ce dernier dépend de manière décisive des caractéristiques de son sujet. Ce n'est que d'une vie riche que peut naître un art authentique et riche, disait à l'occasion Gorki. Cette richesse ne doit naturellement pas se manifester obligatoirement dans un mouvement extérieur de la vie, mais elle doit être présente, de manière vivante, dans le sentiment de la vie, elle doit en raison de la juste proportionnalité de la subjectivité et de l'objectivité, faire du sujet quelque chose de substantiel, afin que l'œuvre possède la substance indispensable à son authenticité. La question "*qui reflète la réalité ?*" ne peut par principe absolument pas être séparée de la question "*qu'est-ce qui est reflété et comment ?*". L'œuvre en apparence la plus fantastique, la plus détachée du monde, peut – en ce sens – être un reflet authentique de la réalité ; et si la réalité sociohistorique trouble et perturbe la relation de la subjectivité et de l'objectivité, alors le monde des œuvres devient lui-aussi, obligatoirement, dépourvu de substance.

La perturbation dont il vient d'être question se montre le plus souvent sous la forme d'une négation totale ou partielle du caractère de reflet de l'art. Cela correspond assurément à de vieilles traditions philosophiques. Comme jusqu'à Marx, le matérialisme ne connaissait qu'un reflet mécaniste, il n'était évidemment pas possible de résoudre, à partir de là les questions plus complexes de l'esthétique. Des matérialistes importants comme Diderot se sont tirés d'affaire dans des considérations isolées en introduisant en contrebande – *per nefas* –⁶ des éléments dialectiques dans la théorie mécaniste du reflet ; des dialecticiens idéalistes comme Hegel ont

⁶ Locution latine signifiant « par tous les moyens possibles ».

– également *per nefas* – intégré dans des conceptions comme l’identité sujet-objet des applications inconscientes, souvent conçues de manière juste pour certaines, de la théorie dialectique du reflet. Mais cela ne concerne pourtant que les penseurs les plus éminents. Ces conditions préétablies rendent compréhensible que dans l’évolution des dernières décennies, le rejet de la théorie du reflet ait été prédominant. Des écoles comme l’expressionnisme ou le surréalisme cherchent à déduire l’art dans son ensemble d’un automatisme énigmatique du sujet hors du monde, et même des penseurs d’une grande finesse, comme le Caudwell ⁷ que nous avons déjà critiqué, veulent, tout au moins pour la poésie lyrique, sauver cette subjectivité pure se rattachant à de prétendues survivances magiques. Par rapport à tout cela, il est remarquable que là où des artistes importants réfléchissent sur leur métier, ils en reviennent toujours au reflet de la réalité. Nous ne voulons absolument pas parler de Tolstoï qui, là où il cherche à parler philosophiquement, en arrive toujours à se placer sous l’influence d’idéalistes subjectifs, mais qui pourtant, là où il figure un artiste authentique (comme par exemple pour le peintre Mikhaïlov dans *Anna Karénine*) ⁸ rapporte toujours strictement sa théorie et sa pratique à la théorie du reflet. Mais même un écrivain comme Proust ne peut pas éviter de se référer au reflet quand il cherche à expliquer la poésie lyrique d’un auteur aussi subjectiviste moderne que Mallarmé, ⁹ qui dans les théories modernes représente un modèle de la subjectivité « pure », et donc non-reflétante. Dans une lettre de jeunesse, il écrit sur Mallarmé : « je... dirai, de ce poète en général, que ses images obscures

⁷ Christopher **Caudwell** (1907-1937), écrivain et théoricien marxiste anglais. NdT.

⁸ Il apparaît dans la Cinquième partie, chap. IX, trad. Henri Mongault, Paris, Gallimard Folio, 1972, t. II, p. 44. NdT.

⁹ Stéphane **Mallarmé** (1842-1898). NdT.

et brillantes sont sans doute encore les images des choses, puisque nous ne saurions rien imaginer d'autre ; mais reflétées pour ainsi dire dans le miroir sombre et poli du marbre noir. »¹⁰ Dans ce cas, ce n'est pas seulement la reconnaissance de la théorie du reflet, imposée par la logique des choses, qui est importante, mais l'image, installée de manière intelligente et pertinente, du médium subjectif du reflet. Et nous en arrivons ainsi au cœur de notre problème actuel. La théorie du reflet du matérialisme dialectique, comme chacune de ses applications dans des domaines où l'homme figure, est très très loin de rabaisser le rôle et l'importance de la subjectivité, sans même parler de les nier. Bien au contraire, on peut même tranquillement prétendre que lui, précisément, est en mesure de l'appréhender de manière très largement plus concrète que n'importe quelle théorie moderne extrêmement subjectiviste. Dans ces théories en effet, la subjectivité apparaît comme quelque chose d'immédiat tellement abstrait que toutes les déterminations et distinctions authentiques doivent y disparaître ou s'atrophier ; que l'on confère à la subjectivité un poids énorme, qui ne lui convient pas, qu'elle ne peut pas porter ; qu'elle se proclame – dans sa singularité particulière – le seul démiurge de toute activité créatrice. De sorte que l'on ne peut ici, c'est la nature des choses, rien énoncer de concret sur la subjectivité. Le matérialisme dialectique en revanche, justement parce qu'il part de la fonction réelle de la subjectivité dans le reflet esthétique (ainsi qu'en éthique, dans la pratique historique etc.) peut éclairer la subjectivité dans une différenciation beaucoup plus riche et plus profonde que ces doctrines. Maintenant, si nous nous limitons au reflet esthétique, mais considérons combien sont lourdes et complexes les tâches que celui-ci fait

¹⁰ Lettre de Marcel Proust (1871-1922) à son ami Reynaldo Hahn (1874-1947) compositeur vénézuélien, du 28 ou du 29 août 1896.

porter au sujet créateur, il devient clair qu'une analyse sur cette base soulève des problèmes de différenciation, dans lesquels la capacité esthétique du sujet à un tel reflet de la réalité implique un homme créateur dans sa totalité dynamique, dans sa personnalité globale, ainsi donc que son intellect, sa morale etc. Gorki a ainsi posé cette question, peu de temps après Proust. Dans son essai *La destruction de la personnalité*, il écrit : « Sont typiques des écrivains des temps anciens une large capacité de compréhension, une vision du monde harmonieuse, un sentiment intense de la vie ; le monde entier s'étend dans leur champ de vision. La "personnalité" de l'auteur du présent, c'est : écrire à sa façon ; le reste, à savoir la globalité des émotions et des idées est de plus en plus insaisissable, plus nébuleux, et à vrai dire plus lamentable. L'écrivain n'est plus un miroir du monde, il n'en est qu'un petit éclat ; on a balayé l'amalgame social, et dans la poussière des grandes villes, il n'est plus à même, avec ses petits morceaux, de refléter la grande vie du monde, et il ne restitue plus que des fragments de la vie de la rue, des petits restes d'âmes opprimées. »¹¹

Point n'est besoin d'une grande perspicacité pour voir une certaine affinité de principe entre les deux problématiques : une fois admis le fait du reflet en tant que tel, les deux écrivains s'intéressent à ce que doivent être les caractéristiques de ce miroir-là pour que puisse y apparaître une image poétique du monde. Alors que Proust en reste à une constatation intelligente d'un fait bizarre, à savoir que la surface du marbre noir ne peut accorder au sujet humain qu'une reproduction de l'environnement intéressante bien que floue, suggestive, mais dépourvue de contour et de corps,

¹¹ La revue *Études Soviétiques*, n°1, Mai 1948, a publié (pp. 73-77) les "passages essentiels" de cet essai inédit en français. Mais l'extrait cité n'y figure malheureusement pas. Aussi le traduisons-nous de l'allemand.

Gorki va directement au cœur du problème, et montre que la destruction de la liaison subjective de l'homme de son temps à la vie sociale et à ses problèmes fracasse chez le sujet l'instrument du reflet esthétique et jette dans la poussière de la rue les morceaux brisés. Cette différence des conceptions ne réduit cependant pas le moins du monde l'importance du fait que deux représentants aussi éminents de la littérature ayant des conceptions diamétralement opposées de la littérature se rejoignent, non seulement en ce qui concerne le fait de son caractère de reflet, mais aussi que la spécificité propre du sujet littéraire influe de manière décisive sur la qualité du reflet. Comme nous l'avons vu apparaît aussi nettement chez Gorki le socle social de cette qualité. La liaison consciente avec la société ou l'illusion de l'autonomie du sujet ne sont cependant pas – comme le pensent la plupart des penseurs bourgeois – des différences simplement « sociologiques », mais touchent au contraire l'essence de l'homme et ainsi ses capacités esthétiques. Nous avons déjà abordé cette question dans d'autres contextes, et nous nous sommes par-là reconnus philosophiquement dans la caractérisation en premier lieu sociale de l'homme par Aristote. L'importance d'une telle alternative réside dans le fait que si cette différence n'était que « sociologique », l'homme pourrait à sa guise s'isoler des problèmes sociaux de son temps, vivre comme un « atome », sans endommager ou déformer son être et ainsi sa capacité de juste reproduction du monde extérieur et intérieur. Si en revanche l'homme est social dans sa nature « ontologique », alors cette existence comme « atome » est une pure illusion, intrinsèquement fautive, elle contredit sa propre base objective, et une telle divergence ne peut absolument pas subsister durablement, sans endommager sérieusement le sujet en tant que tel.¹² Robert Musil, qui se distingue avantageusement de

¹² Marx montre très clairement dans *La Sainte-Famille* la fausseté et la fragilité

la majorité des écrivains avant-gardistes par une sincérité souvent intrépide par rapport à sa propre personnalité et sa propre production, écrit sur lui-même : « Zarathoustra, solitaire dans ses montagnes, est d'une certaine manière contraire à ma disposition d'esprit. Mais quelle position choisir pour venir à bout d'un monde sans point fixe ? Je ne comprends pas ce monde, voilà la vérité ! »¹³

Le caractère contradictoire qui se manifeste ici pour toute la sphère du reflet esthétique peut être formulé en résumé comme suit : d'un côté, toute analyse approfondie de sa structure catégorielle montre un champ d'action extrêmement vaste – et même illimité à première vue – des possibilités d'expression. La juste conception de la place de la causalité dans le système des catégories affranchit justement le reflet esthétique de la dépendance servile, tant de la réalité donnée conçue comme apparence immédiate que de ce mode d'explication – également immédiat – qui la transforme en un réseau achevé de chaînes causales. La pénétration esthétique jusqu'à l'essence, jusqu'aux lois de la vie humaine, jusqu'à la substance de l'existence humaine peut ainsi présenter – dans son contenu comme dans sa forme – une infinie variété, elle peut très radicalement s'écarter de l'apparence superficielle immédiate de la vie quotidienne, elle peut paraître, comparée à elle, extrêmement fantastique ou grotesque, sans perdre obligatoirement pour autant son essence de vraie reproduction de la réalité. D'un autre côté pourtant, cette liberté, justement, ce rejet de toute règle préétablie, instaurent une sélection extrêmement rigoureuse qui balaye hors du domaine de l'art une grande quantité de tentatives à visée esthétique. Cela fait

de ces représentations des hommes comme des atomes.

La Sainte-Famille, Paris, Editions Sociales, 1969, p. 146.

¹³ Robert Musil, *Journaux*, cahier 28, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1981, t. 2, p. 186.

partie de l'essence du reflet esthétique qu'en lui, toutes les catégories ne décident de la réussite ou de l'échec que dans la globalité de leurs relations réciproques ; de la totalité de la teneur et de sa mise en forme spécifique s'engendre cette structure artistique spécifique des œuvres singulières, et de leurs caractéristiques dépend si l'œuvre peut être ou non comptée comme œuvre d'art. Toutes les questions qui découlent de cette configuration indiquent (ce que leur examen détaillé peut prouver) que le primat de l'unité et de la totalité sur l'analyse des détails n'abolit aucunement la rationalité esthétique ; il devient même directement le fondement de ses caractéristiques spécifiques.

On ne pourra concrètement poser ces questions et y répondre que dans la deuxième partie de cet ouvrage. Nous ne devons et pouvons ici, par anticipation, qu'aborder brièvement le rôle de la subjectivité comme élément spécifique de médiation entre une réalité objective esthétiquement neutre et une œuvre fondée purement et exclusivement sur des catégories esthétiquement transformées. Le sujet a naturellement aussi dans la vie quotidienne et dans la science un rôle de médiation analogue à maints égards ; cela fait partie des préjugés courants, totalement infondés, à l'égard du matérialisme, que de lui prêter la négation de telles médiations. L'ampleur, l'intensité, la signification etc. d'une telle médiation sur les divers champs d'activité des hommes sont assurément d'une extraordinaire variété, et il ne peut pas nous incomber de discuter, ne serait-ce qu'allusivement, la multiplicité des problèmes qui surgissent là. Nous nous contenterons de remarquer que tant dans une grande partie de la vie quotidienne, partout où il s'agit de réalisations, que dans la science, le sujet se doit de jouer un rôle de médiation au sens strict du terme. Bien qu'en effet, ni le produit du travail ni le reflet scientifique ne puissent advenir sans l'engagement de

l'homme total,¹⁴ cette fonction qui est la sienne est largement estompée dans l'objectivation complète, celle qui fonctionne dans la vie. Cela veut dire que nous pouvons par exemple savoir – et il est important que nous le sachions – ce qui était nécessaire en matière d'énergie intellectuelles, morales, etc. puissantes, pour faire naître l'œuvre scientifique de Galilée ou de Newton ;¹⁵ ces œuvres mêmes remplissent cependant leur fonction dans la vie de l'humanité sans devoir se référer à cette genèse qui est la leur. (Quand nous appliquons par exemple le calcul différentiel, il nous est indifférent que son inventeur ait été Newton ou Leibnitz.) L'œuvre d'art en revanche, résultat du reflet esthétique est aussi en tant qu'œuvre quelque chose de personnel, un individualité-œuvre. Même si nous ne connaissons pas son auteur (ou ses auteurs), ce caractère personnel imprègne l'œuvre de manière ineffaçable. On ne peut donc pas éliminer de l'analyse la plus factuelle de l'œuvre d'art la question du sujet créateur.

Cette constatation extrêmement générale s'est déjà confirmée auparavant dans l'analyse du reflet ; les réponses de Proust et tout particulièrement de Gorki montrent quels vastes horizons une telle problématique ouvre à la compréhension des problèmes objectifs de l'œuvre en esthétique et même à sa genèse sociale. Mais elle revient toujours à ce que nous avons exposé auparavant comme problème de la substantialité dans l'œuvre et comme son fondement incontournable dans la substantialité humaine du créateur. Ce n'est que par cette voie que l'art peut remplir sa mission humaine, puisque chaque

¹⁴ Cf. Nicolas Tertulian, *Georges Lukács, Étapes de sa pensée esthétique*, trad. Fernand Bloch, Paris, Le Sycomore, 1980, p. 140, sur la distinction entre l'« homme total » (« *der ganze Mensch* ») de la vie quotidienne et l'« homme dans sa plénitude » (« *der Mensch ganz* ») exprimé dans l'œuvre d'art. NdT.

¹⁵ **Galileo** Galilei, (1564-1642), astronome italien.
Isaac **Newton** (1642-1727), physicien anglais. NdT.

œuvre avec une substance authentique devient pour le récepteur un appel qui s'adresse à sa propre substantialité, ou qui lui fait prendre conscience de manière évocatrice de sa distance interne par rapport à une telle substantialité. Comme partout, là aussi, le problème spécifiquement esthétique est la culmination – certes qualitativement accentuée – d'un phénomène général de la vie. Cela, Goethe l'a mis en évidence de manière percutante dans son poème *Ultimatum* comme étant au cœur de cette problématique :

Und so sag ich zum letzten Male
 Natur hat weder Kern noch Schale;
 Du prüfe dich nur allermeist,
 Ob du Kern oder Schale seist! ¹⁶

Ces lignes se rapportent directement à la connaissance de la nature, et c'est pourquoi l'exhortation des dernières lignes est également adressée directement aux chercheurs en sciences naturelles. Néanmoins, avec d'un côté la connexion intime entre la recherche de Goethe sur la nature et la pratique artistique, d'un autre côté avec sa conception des sciences naturelles qui, comme nous l'avons montré en son temps, était d'un point de vue historique un combat d'arrière-garde contre l'essor victorieux des méthodes désanthropomorphisantes, nous croyons avoir le droit d'appliquer l'épigramme avant tout à notre problème historique de sujet. Nous y sommes d'autant plus justifiés que la fin du poème contient certes le credo philosophique de Goethe en matière de nature, mais ne

¹⁶ Donc je te le dis pour la dernière fois
 La nature n'a ni amande ni coquille ;
 Examine-toi avant tout,
 Pour savoir si tu es amande ou coquille.

Goethe, *Poésies diverses. Pensées. Divan oriental-occidental*, Trad. Jacques Porchat, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1861 (Œuvres de Goethe, vol. I, p. 317) NdT.

peut néanmoins se rapporter objectivement qu'au reflet esthétique, et pas au reflet scientifique de la nature. Ces mots de conclusion résonnent ainsi :

Ist nicht der Kern der Natur
Menschen im Herzen? ¹⁷

La pensée de Goethe se détourne ici dans les faits – à l'encontre de sa volonté idéologique – de la nature existante en soi et se tourne résolument vers l'esthétique. Car cette nature dont l'amande est dans le cœur de l'homme ne pourrait être philosophiquement atteinte que par une construction idéaliste qui était totalement étrangère à Goethe. En revanche, comme on l'a souvent montré jusqu'ici, la réunion de l'objectivité et de la focalisation sur le plus essentiel et le plus intime dans l'homme est précisément le signe distinctif décisif du reflet esthétique de la réalité. La part justifiée et féconde de la subjectivité humaine dans cette mimésis consiste précisément à prendre en compte cette référence, non pas assurément comme ajout subjectif à un monde objectif étranger en soi au sujet, mais au contraire de telle sorte que l'orientation vers l'homme apparaisse comme propriété inhérente, existante en soi, des objets reflétés. C'est justement pour cela que la distinction de Goethe entre amande et coquille prend une importance déterminante. Nous avons précédemment indiqué les relations à l'éthique dans l'évolution vers sa substantialité, sur le rôle qu'y joue le juste rapport dans la réception du monde extérieur et le travail sur lui. Maintenant, au sens de la dichotomie goethéenne des hommes suivant leur caractère d'amande ou de coquille, le recours à l'éthique apparaît sous un meilleur éclairage : il ne s'agit donc plus tant des catégories éthiques au sens propre

¹⁷ L'amande de la nature
N'est-elle pas dans le cœur de l'homme ?
Ibidem.

– celles-ci, au plan des principes généraux, constituent des obligations pour tous les hommes de la même manière – que plutôt d'un résultat que leur apporte l'éthique, inscrite désormais dans les veines des hommes concernés, et la vie, menée dans une riche interaction avec le monde, de leur attitude générale, de leurs caractéristiques intrinsèques comme hommes totaux. Cette conception est exprimée tout à fait clairement dans *Wilhelm Meister*, dans la correspondance de Goethe et de Schiller au sujet de ce roman, comme une éthique des hommes selon leur être, en opposition aux postulats moraux rigoureux de Kant. Et si la nature d'amande des hommes est parfois trop étroitement liée à l'harmonie de l'individualité, c'est pourtant le cœur de cette détermination qui est la sienne que l'on touche ainsi. Sans même être ici en situation de suivre plus avant les ramifications éthiques de cet ensemble de problèmes, on peut dire sur son aspect esthétique qui nous intéresse avant tout : la question de savoir si l'homme est amande ou coquille signifie est-il digne et de ce fait capable – humainement parlant – d'un reflet adéquat du monde, est-ce que sa personnalité est propre à être un « miroir du monde » (Heine au sujet de Goethe). Nous allons bientôt nous occuper à fond du comportement réceptif à l'égard des œuvres d'art. Qu'il soit seulement dit ici, par anticipation, que même chez le récepteur, le problème de la liaison entre le caractère d'amande de l'homme et sa capacité de refléter adéquatement le monde surgit nécessairement et fait partie, certes sous des formes modifiées, de l'essence de son expérience esthétique.

Avec cela, c'est une nouvelle théorie du génie que l'on exprime, dont l'essence se manifeste – tout d'abord négativement – en ce qu'en matière de génie, elle écarte loin d'elle tout irrationalisme. Là-aussi, naturellement, un exposé qui circonscrirait les signes distinctifs nécessaires du génie,

une énumération de ses qualités décisives, une fixation de sa proportion indispensable, sont d'emblée impossibles. Tout génie (ainsi que tout talent) représente une relation unique, qui ne pourra jamais revenir, même sous une forme similaire éloignée, entre l'homme et son époque, l'homme et la réalité sociale, l'homme et son congénère, l'homme et la nature. Mais cette unicité totalement indépassable peut cependant être portée au niveau du concept si elle n'est pas, ce qui se produit souvent, considérée simplement comme une donnée isolée, mais comme on le propose ici, dans la relation réciproque susmentionnée avec son environnement socio-historique. L'unicité incomparable du génie (et du talent) apparaît dans un contexte historique concret où il devient possible de découvrir et d'énoncer des déterminations tout à fait générales – qui ne reviennent sous des formes variées que sans cette généralité. Cette question ne peut pas être traitée ici dans son ampleur et sa profondeur véritable ; mais il est clair que ce qui dans ces contextes a été défini comme caractère d'amande de l'homme est une base importante, et même indispensable pour le génie (et le talent) chez l'homme. Nous savons quelles médiations vastes et ramifiées entre l'individu et le genre humain doivent entrer en action afin que dans les œuvres d'art, l'étape du moment de l'évolution de l'humanité soit authentique, infalsifiée, et évidente de manière évocatrice. Les problèmes que nous avons débattus jusqu'ici montrent donc que ce qui est appelé ici l'amande dans l'homme est précisément l'élément de médiation le plus important entre la personnalité humaine et l'humanité qui est en lui, entre ses émanations internes et externes ; tandis que les tendances dans l'homme définies comme coquille, au travers de la prédominance des faux extrêmes dans la subjectivité et l'objectivité, poussent nécessairement du centre vers la périphérie, vers la simple singularité et vers l'abstraction qui,

à l'opposé, la complète. Avec tout cela, nous nous contentons de nous rattacher à nos considérations précédentes, certes en les élevant à un niveau supérieur – correspondant à l'essence de l'esthétique – et plus humain. Nous avons déjà plus haut rattaché ce que nous disons ici à l'extériorisation et à sa réappropriation par le sujet, nous pouvons maintenant voir un rapport analogue avec la mission défétichisante. Dans cette perspective, on peut donc résumer le sens des vers de Goethe comme suit, à savoir que l'être-amande de l'homme est associé à un regard défétichisant sur le monde, l'être-coquille à une soumission à des préjugés fétichisants. Goethe nous introduit ainsi au centre de tout cet ensemble complexe de problèmes. Plus nous apprenons à comprendre profondément que le reflet esthétique est à même d'appréhender et de reproduire le monde de l'homme affranchi de préjugés fétichistes, apprenons que cet acte n'apparaît pas obligatoirement lié à une compréhension théorique consciente des aspects scientifiques ou philosophiques de cet ensemble complexe, et plus l'indication géniale de Goethe fournie ici apparaît essentielle.

Mais avec cela, cette vue de Goethe se concrétise davantage. Dans ses confessions sur sa propre vision de la nature, à côté de l'opposition subjective entre amande et coquille apparaît de plus en plus fort, au premier plan, celle de l'intérieur et de l'extérieur, complétant à partir de la relation sujet-objet, de manière conséquente, la conception du sujet sous l'aspect de la structure objective. Il dit ainsi :

Nichts ist drinnen, nichts ist draußen:
Denn was innen, das ist außen. ¹⁸

¹⁸ Rien n'est dedans, rien n'est dehors
Car ce qui est dedans est dehors

Goethe, Epirrhêma, in Poésies diverses. Pensées. Divan oriental-occidental, op. cit., p. 310

Et revenant au sujet :

Wir denken:

Ort für Ort Sind wir im Innern. ¹⁹

Et il ramène finalement ce problème jusqu'à son point de départ, aux pôles de l'amande et de la coquille, quand il dit, comme nous l'avons déjà cité :

Ist nicht der Kern der Natur

Menschen im Herzen? ²⁰

Seule la dernière formule de Goethe – involontairement, mais expressément dans les faits – se réfère à l'esthétique. Il se pourrait immédiatement, dans un esprit spinoziste, que soit entendue par là l'unité en dernière instance de la pensée et de l'être dans le rapport de l'homme à la nature, dont il est le produit et dont il fait partie. Esthétiquement, l'intérieur se concrétise en ce que la nature, traversée par l'activité du genre humain, – la nature en échange matériel avec la société – matérialise un rapport entre l'extérieur et l'intérieur tel que tous les phénomènes de la nature se trouvent dans un rapport étroit avec l'existence de l'homme, que de ce fait, dans un sens littéral et non plus métaphorique, son amande, son noyau touche directement l'âme de l'homme, elle lui est inhérente : L'artiste authentique doit « seulement » intensifier jusqu'à la substantialité esthétique cette unité partout présente de l'intérieur et de l'extérieur, rendre consciente de manière évocatrice leur unité absolue. Et c'est seulement à partir de là que le point de vue de Goethe « La nature n'a ni amande ni coquille » prend son sens exact. L'unité dans la nature de l'intérieur et de l'extérieur signifie pour elle-même la caducité

¹⁹ Nous pensons

Qu'à chaque place, nous sommes dans l'intérieur

Allerdings [assurément], *ibidem* p. 317

²⁰ L'amande de la nature

N'est-elle pas dans le cœur de l'homme ?

Ultimatum, *ibidem*, p. 317.

d'une distinction entre amande et coquille ; celle-ci est un problème purement humain qui ne peut assurément trouver sa solution que dans le comportement de l'homme à l'égard de son monde, de la nature, et en vérité au sens que le caractère d'amande de l'homme se manifeste dans sa capacité à percevoir, à penser et à ressentir l'intérieur et l'extérieur dans leur unité ; que son caractère d'amande est à la fois la condition préalable et la conséquence d'une telle perspective, tandis qu'à l'inverse, la caractéristique de l'homme comme coquille se place dans un rapport nécessaire analogue avec la rupture de la liaison entre intérieur et extérieur.

Bien que, comme nous l'avons souligné à maintes reprises, les relations plus complexes entre contenu et forme ne pourront être traitées à fond que dans la deuxième partie, il nous faut dès maintenant mentionner à nouveau la convergence esthétique de ce couple de catégories avec celui de l'intérieur et de l'extérieur. La cohésion absolue de l'intérieur et de l'extérieur, leur tendance à l'identité, sont un fait de la vie, ainsi que leur relative divergence qui peut même – dans des cas-limites – s'exacerber en une opposition. Mais si le premier aspect n'était pas l'aspect dialectiquement prédominant, toute relation des hommes entre eux serait d'emblée impossible. Celle-ci présuppose, dans une certaine mesure comme axiome de la vie sociale, une corrélation essentielle entre intérieur et extérieur. À cela s'ajoute que dans de très nombreux cas, il subsiste seulement entre eux l'apparence d'une tension, parce que le sujet donné ne reconnaît pas leur unité objective essentielle et voit une divergence entre l'extérieur faussement interprété et l'intérieur resté de ce fait inéclairci. En ce qui concerne le monde de la nature, cette forme de contradiction interne est absolument la seule à se présenter. Hegel dit : « D'après cette définition, l'extérieur n'est pas seulement, au point de vue du

contenu, *égal* à l'intérieur, mais les deux ne forment *qu'une seule et même chose...* Mais la chose elle-même n'est rien d'autre que l'unité des deux. »²¹ C'est là un fait élémentaire de la vie, au point que les doutes à son encontre sont d'autant moins justifiés que là où cette corrélation intime entre l'extérieur et l'intérieur est mise en doute ou niée, on est poussé à rechercher les causes sociales d'une erreur aussi manifeste. Dans la science, c'est extrêmement simple. Car lorsque par exemple l'idéalisme subjectiviste pose un « intérieur » inconnaissable, comme la chose en soi de Kant, mais maintient la réalité même, le juste rapport de l'intérieur et de l'extérieur (sauf que justement – en théorie – on projette derrière cette totalité un intérieur déconnecté), celui-ci reste totalement dénué de signification pour la connaissance concrète réelle ; point n'est besoin d'examiner les conséquences idéologiques de cette position.

Pour l'esthétique, la négation de l'identité en dernière instance de l'intérieur et de l'extérieur est largement plus importante, parce que la relation de l'homme au genre humain s'en trouve obscurcie. Car pour autant que l'unité de l'intérieur et de l'extérieur est un fait fondamental de la vie humaine, elle ne s'exerce que tendanciuellement sur le niveau de l'individualité. Plus les formes essentielles qui poussent à l'universalité (la classe sociale, la nation) parviennent à une efficacité visible dans une société déterminée, et plus cette tendance se manifeste clairement. L'importance croissante de l'individualité n'abolit pas ce rapport, bien que celui-ci devienne par là de plus en plus complexe. Il fait qu'apparaissent des conditions sociales particulières qui orientent le développement de la vie personnelle vers l'exclusivité, obscurcissent la liaison de l'homme avec les

²¹ Hegel, *Science de la Logique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1971, t. 3, *Logique de l'essence*, 2^{ème} section, chap. III, C, p. 175.

forces générales de la vie et éveillent ainsi l'apparence que l'individualité serait la force omnipotente de toute existence humaine. C'est ainsi que cette tendance fait irruption dans la pensée moderne sous la forme de la théorie de Kierkegaard de l'incognito indépassable de l'homme, lequel se fonde sur une controverse sophistiquée avec la conception de Hegel que nous avons mentionnée ici. L'importance esthétique de cette théorie, objectivement insoutenable au plan philosophique puisqu'elle contredit tous les faits objectifs de la vie humaine, réside en ce que la même réalité sociale qui a propulsé la philosophie de Kierkegaard au rang d'avant-garde est devenue de manière de plus en plus large et profonde la base idéologique de la pratique artistique de personnalités douées et d'écoles influentes. En faisant de l'environnement humain un « système » irrationnel de puissances absurdes et inhumaines, de l'intériorité humaine une monade sans fenêtres, hermétiquement close et verrouillée sur elle-même, dont l'extériorisation est nécessairement incomprise par les autres hommes et qui pour sa part ne peut comprendre aucune extériorisation des autres hommes, la fétichisation produit un appauvrissement du contenu, une distorsion de la forme dans une mesure telle qu'il est même impossible d'assurer artistiquement la reproduction du modèle, à savoir l'inhumanité du capitalisme contemporain, l'absurdité totale de la vie humaine qu'on y mène. Car de la même façon que dans la réalité sociale objective, l'homme ne peut s'isoler que dans la société, même l'inexprimabilité concrète d'un état psychologique présuppose la relation normale de l'intérieur et de l'extérieur, aussi perturbée soit-elle dans le cas donné. Cela différencie par exemple *le procès*, de Kafka, du *Molloy* de Beckett ;²² chez le premier, l'incognito absolu de l'individu

²² Franz **Kafka** (1883-1924), écrivain pragois de langue allemande.

Samuel **Beckett** (1906-1989), écrivain irlandais d'expression française. NdT.

apparaît comme anomalie de l'existence humaine, révoltante et évoquant l'indignation, et pourtant donc – même si c'est négativement – sur la base du destin du genre humain, tandis que ce dernier s'abandonne avec autosatisfaction dans une individualité absolutisée par la fétichisation. Puisqu'il s'agit, avec la reconnaissance spontanée de l'identité de l'intérieur et de l'extérieur, d'une condition préalable élémentaire de la vie humaine, du vivre-ensemble des hommes en général, cette opposition confirme à nouveau la conception goethéenne de l'amande et de la coquille. La profondeur apparente d'un Beckett n'est rien d'autre qu'une incapacité de se décoller de certains symptômes d'une superficialité immédiate que présente le capitalisme de nos jours. Et qu'est-ce d'autre que ce que Goethe a défini comme coquille ?

La convergence du contenu et de l'intérieur n'est pas seulement esthétique ; là-aussi, le rapport esthétique exprime quelque chose d'objectif, même si, assurément, cela concerne comme toujours l'homme. Dans les raisonnements cités à l'instant, Hegel appelle l'identité de l'intérieur et de l'extérieur « un contenu et une totalité qui forment l'intérieur, lequel devient en même temps extérieur. »²³ Dans le reflet esthétique, cette identité prend ensuite une intensification en raison de la fonction de la forme esthétique qui guide les émotions esthétiques, les évoque. L'aspect artistique de tout contenu, à l'époque de la genèse de l'esthétique de l'unité encore indifférenciée, chaotique, des manifestations vitales magiques et des confrontations à leur environnement, est encore dans ses modalités un phénomène totalement spontané. Les hommes pensaient concrétiser des objectifs magiques alors que déjà, dans de nombreux domaines et à maints égards, ils réalisaient déjà un art de haut niveau. Il va de soi qu'à cette

²³ Hegel, *Science de la Logique*, op. cit., ibidem.

époque, une séparation conceptuelle du contenu et de la forme ainsi qu'une réflexion distincte sur la forme artistique ne pouvait en aucune façon leur venir à l'esprit. Même autrefois, les créateurs ont naturellement émis des idées sur la perfection technique de leurs prestations, et la logique de la chose devait aussi étendre ces réflexions aux problèmes esthétiques de forme, sans qu'elles ne doivent ni même puissent pour autant devenir conscientes en tant que telles. Les enseignements que nous tirons des étapes d'évolution bien plus tardives montrent combien des artistes importants ont souvent formulé des connaissances extrêmement importantes sur des questions de forme comme de simples innovations ou réflexions techniques etc. Le mélange de la technique et de la forme fait partie de l'essence du comportement créateur – de manière un peu moins résolue en littérature que dans les arts plastiques et en musique – et leur séparation conceptuelle précise reste une tâche de l'esthétique.

Cette tendance est encore renforcée du fait que la forme esthétique, comme on l'a déjà démontré à maintes reprises, est toujours la forme d'un contenu déterminé. Cette spécificité qui est la sienne a décidément rendu difficile qu'on en prenne esthétiquement conscience. Pour le créateur, se fondent les uns dans les autres, du côté de son activité, la technique et la forme, de même que du côté de sa tâche concrète du moment le matériau, le contenu, le thème etc. comme objets du processus de mise en forme. Et en particulier, aussi longtemps que la structure sociale donne à l'œuvre d'art des prescriptions très précises, tant pour le contenu que pour la forme, il est naturel qu'aucune réflexion esthétique-philosophique sur le rapport de la forme et du contenu ne se développe, même si l'art est devenu depuis longtemps un phénomène social autonome. Le matérialisme originel et la dialectique spontanée de la pensée primitive se fondent ici

avec ces tendances qui sont aussi nécessairement à l'œuvre dans la pratique esthétique. Seule la domination de la philosophie idéaliste pousse à des séparations plus précises, à des prises de position plus résolues. L'antimatérialisme militant de Platon, et en particulier l'évolution vers de la théologie mystique que ses successeurs ont fait subir à son courant de pensée, conduisent à une stricte séparation du contenu et de la forme. Plus la forme se dématérialise en s'abolissant elle-même au sommet mythique du système, et plus elle se place à l'égard des contenus concrets – des contenus matériels et terrestres – dans un rapport de dualité qui les délimite strictement. Comme ces conceptions de la forme (ainsi que leurs conséquences théoriques) sont dans le rapport le plus étroit, nous les traiterons plus en détail dans le dernier chapitre. Pour l'état actuel du problème, la nouvelle variété de l'idéalisme philosophique qui s'est diffusée tout particulièrement sous l'influence de Kant est de toute façon plus importante. Aussi fortement qu'il se distingue par ailleurs de l'idéalisme antique et médiéval, il a pourtant en commun avec celui-ci la tendance à ouvrir une faille profonde entre la forme et le contenu. Schiller qui, comme l'auteur a cherché à le montrer dans d'autres études, était si peu un kantien orthodoxe que son esthétique balise déjà les voies vers Schelling et Hegel, dit que « dans une philosophie transcendantale, la fin à laquelle tout est subordonné est que la forme soit libérée du contenu », et il y voit aussitôt de manière caractéristique une séparation de la nécessité par rapport à la contingence ; il voit clairement qu'à cela est lié la tendance « à considérer la matière comme n'étant qu'un obstacle » et à « représente[r] la sensibilité...comme étant en contradiction nécessaire avec la raison. » Que cette prise de position ne corresponde selon Schiller qu'à la lettre et pas à l'esprit du

système Kantien n'élimine pas pour autant son influence très large, y compris sur l'esthétique de Schiller.²⁴

C'est pourquoi il est très instructif de jeter un œil sur le point de vue de Schiller sur la relation forme-contenu, afin de voir quelles confusions théoriques l'idéalisme philosophique peut introduire sur cette question, y compris chez un penseur qui est en même temps un grand poète, et peut de ce fait – en dépit de ses conceptions théoriques de fond – parvenir, même théoriquement, à des vues tout à fait profondes allant au cœur du problème. Schiller dit de la relation entre la forme et le contenu dans les œuvres poétiques la chose suivante : « Dans une œuvre d'art vraiment belle, le contenu doit compter pour rien, tandis que la forme y fera tout ; car la forme seule agit sur la totalité de l'homme, le contenu au contraire sur des forces isolées seulement. Le contenu, aussi sublime et vaste qu'il soit, exerce donc toujours une action limitative sur l'esprit et c'est de la forme seulement que l'on peut attendre une liberté esthétique véritable. Le vrai secret du maître artiste consiste donc à détruire la matière par la forme. Que la matière soit par elle-même grandiose, ambitieuse, séduisante, qu'elle prétende imposer souverainement son action, ou que le spectateur se sente enclin à entrer immédiatement en elle, l'art manifestera d'autant mieux son triomphe qu'il l'endigera mieux et affirmera mieux sa maîtrise sur celui qui le considère. L'âme du spectateur et de l'auditeur doit conserver intacte sa pleine liberté ; elle doit être, quand elle s'éloigne du cercle des enchantements opérés par l'artiste, aussi pure et parfaite

²⁴ Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. (1795), trad. Robert Leroux, Paris, Aubier Montaigne, Domaine allemand bilingue, 1992. Lettre 13, note 23 p. 193. Sur ma critique de la conception de Kant et de Schiller, voir mon livre *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* [Contribution à l'histoire de l'Esthétique], Berlin, Aufbau-Verlag, 1956 ; pp. 11 ss. Traduction française de Jean-Pierre Morbois, *Sur l'Esthétique de Schiller*. <http://fr.scribd.com/doc/225757815/Georg-Lukacs-Sur-l-Esthetique-de-Schiller>

qu'en sortant des mains du créateur. »²⁵ Le raisonnement de Schiller montre nettement qu'il est prisonnier de la philosophie transcendantale et cela même dans des passages décisifs, dans ce que lui-même a défini comme n'étant que sa lettre en opposition à son esprit. Quand il dit que seule la forme agit sur l'homme total, mais que le contenu n'éveille que des formes isolées, que tout contenu, y compris le plus ample, exerce sur l'esprit une action limitative, il se réfugie dans la séparation kantienne de la forme et du contenu, parce qu'il a éprouvé, avec une clairvoyance d'une intensité rare à son époque, combien les contenus fétichisés et les formes figées de manière fétichiste de la société bourgeoise exerçaient un effet morcelant sur la vie psychique des hommes. Les illusions d'une guérison de cette maladie que nourrissait Schiller en raison de l'essor prérévolutionnaire et révolutionnaire de la littérature allemande, se concentrent de manière compréhensible sur la mission éducatrice de la forme artistique, et trouvent un appui philosophique – certes de fait extrêmement problématique – dans la pensée de Kant et celle du jeune Fichte.

Cela n'explique pourtant la position de Schiller à l'égard du problème contenu-forme que sous l'aspect historique, mais cela ne prouve rien quant à la justesse ou l'inexactitude matérielle de sa réponse. Il ne nous est pas bien difficile de voir que l'homme total dans la vie quotidienne n'est pas morcelé par le fait qu'il réceptionne en lui avant tout des contenus (qui certes ont toujours une forme – contrairement à ce que dit Kant –, même si elle n'est pas toujours artistique) et réagit en pratique à eux, mais simplement par la structure spécifique de certaines formations sociales qui, dans l'immédiateté de la vie quotidienne, agissent de manière

²⁵ Ibidem, lettre 22, p. 291.

déformante sur la relation contenu-forme. Il est tout aussi évident que – en dehors du domaine de la philosophie transcendantale – le quotidien et l’art ne se différencient pas l’un de l’autre en tant que domaines régis par le contenu et la forme, mais en raison de la différence qualitative de la relation contenu-forme chez chacun d’eux.

Même Schiller sent bien que quelque chose ne va pas dans cette déduction, car il saute sans aucune transition de l’opposition générale entre forme et contenu à celle, particulière, entre forme et matière²⁶ en art. Or, la matière est déjà un mode de manifestation fortement spécifié et différencié du contenu général global : la matière est cette partie du contenu vital expérimenté et vécu qu’un écrivain extrait pour le transformer en contenu de son œuvre. Chez les écrivains authentiques, un tel choix ne s’effectue jamais au hasard ; la matière doit inclure quelque chose qui correspond d’une manière ou d’une autre à ses objectifs littéraires définis, ses états d’âme, etc. et c’est pourquoi dans le simple fait du choix du matière est déjà compris une sorte de pré-structure artistique formelle. Oui, le travail littéraire consiste pour l’essentiel à extraire de la matière et à développer cette teneur essentielle pour l’écrivain, à la mettre en forme comme si ses contenus, leur déroulement, proportions et intensifications s’en dégageraient organiquement, comme si la forme choisie et réalisée par l’écrivain était, depuis les origines, inhérente à la matière. Le personnage tolstoïen du peintre Mikhaïlov, dans *Anna Karénine*, qui est certainement là comme un porte-voix de l’auteur, exprime cela en disant que le peintre devait écarter de ses figures les voiles qui les recouvraient encore,²⁷ mais qu’il devait le faire de telle sorte qu’il n’endommage pas ainsi les figures elles-mêmes ; que des erreurs apparaîtraient si

²⁶ *Stoff*, matière, thème, argument (d’une pièce de théâtre, d’un opéra). NdT.

²⁷ *Anna Karénine*, op. cit., t. II, p. 53. NdT.

l'on écartait ces voiles sans précaution. Schiller lui-même avait aussi, comme poète, beaucoup trop de conscience et de maîtrise pour appliquer une méthode organique de ce genre ; pourtant, ses lettres de l'époque de son travail sur *Wallenstein* prouvent que le principe ultime, le plus général de son mode de création allait malgré lui dans un sens analogue.

Ainsi, on a déjà repéré et circonscrit ce qu'il y a de vrai et de faux dans la fameuse formulation de Schiller. Le faux est le plus facile à mettre en évidence : si Schiller n'avait pensé que ce que dit le sens littéral de sa déclaration, il serait alors, comme il n'est pas rare qu'on l'ait prétendu, le théoricien d'un « pur » art des formes, un ancêtre de *l'art pour l'art*. * Cette fausse apparence résulte de la terminologie que Schiller emprunte à la philosophie transcendantale dont, là non plus, il ne peut pas s'affranchir ; si le monde des contenus était en fait quelque chose de vraiment amorphe auquel seule la forme et elle seule pourrait conférer une objectivité distincte, si de ce fait tout sens véritable – qu'il soit théorique, éthique ou esthétique – n'était inclus que dans les formes, alors cette formulation serait elle-aussi exacte. Mais comme, dans la réalité objective et de ce fait dans chacun de ses reflets exacts, règne une unité indissociable du contenu et de la forme, leur transformation incessante de l'un dans l'autre, la thèse inconsistante de Schiller s'effondre, tout comme les autres énoncés de la philosophie transcendantale concernant la réalité. Si l'on considère les choses concrètement, la matière de la composition littéraire, de même que tout contenu, est déjà formé, même si ce n'est pas encore au sens esthétique. La performance littéraire ne consiste donc pas à donner un caractère formel à quelque chose d'informe en soi, mais à briser la forme immédiate que la matière a dans la vie, et pour son amande écoscée par ce travail, lui trouver la forme esthétique qui lui est spécifiquement adaptée, la forme de ce

contenu déterminé, la forme d'une nouvelle immédiateté évocatrice. C'est naturellement la raison pour laquelle il revient à la teneur de la matière une importance fondamentale dans la détermination de cette forme ; assurément pas dans une objectivité abstraite, mais au sens de l'intention de l'auteur dans la sélection et l'orientation objective de la matière vers cette élaboration. (C'est ce que le personnage tolstoïen Mikhaïlov entend par écarter prudemment les voiles.) Le travail de mise en forme du créateur est de ce fait contradictoire : il doit d'un côté détruire ces formes dans un certain sens, car en elle-même, la réalité est esthétiquement neutre, l'ordre et la hiérarchie de ses catégories sont on ne peut plus profondément étrangers à ceux de l'esthétique, l'objectivité des choses, leur système de relations etc. sont quelque chose de tout à fait différent de ce que les lois des types singuliers d'art exigent en ce qui concerne l'objectivité, leurs connexions etc. D'un autre côté, le reflet esthétique est toutefois une reproduction de la réalité telle qu'elle est objectivement, en soi, et même telle qu'elle apparaît de manière déterminée et concrète dans chaque morceau de la réalité devenu matière de l'œuvre. La destruction des formes données immédiates de la réalité comporte donc aussi en soi le moment de la fidélité à la réalité ; aussi cette destruction est-elle un dépassement dialectique qui ne doit pas sous peine d'échec négliger la préservation et l'élévation à un niveau supérieur. Seul le jeu réciproque très complexe de ces tendances opposées, seule leur exacerbation la plus extrême, peut conduire dans l'œuvre accomplie à l'identité du contenu et de la forme. C'est pourquoi il fallait, pour atteindre vraiment la vérité, que la thèse de Schiller selon laquelle la matière est « supprimée » par la forme soit complétée par la thèse diamétralement opposée selon laquelle la matière façonnée « supprime » la forme. Oui, on peut même dire

qu'au sens esthétique originel, la deuxième thèse, opposée, prise aussi en elle-même, est plus proche des faits esthétiques authentiques que la première qui, prise isolément, s'en éloigne. La forme artistique en effet, en tant que celle d'un contenu déterminé, crée toujours un « monde » existant pour soi, qui est appelé à évoquer automatiquement sa propre existence pour soi. C'est pourquoi dans l'impact évocateur sur le récepteur apparaît nécessairement un « monde », c'est-à-dire l'unité cohérente des contenus, close sur elle-même, organisée et organique. Dans l'impact authentiquement foudroyant sur le récepteur, c'est un « monde » comme celui-là qui va être directement ressenti, concret, significatif en soi et pour lui. Ce passage complet de la forme dans le contenu figuré par elle ne repose pas en dernière instance sur la convergence que nous avons analysée des deux couples d'opposés contenu-forme et intérieur-extérieur. La mondanité infinie intensive de l'œuvre a en effet aussi pour présupposition cette identification de l'intérieur et de l'extérieur : leur unité qui dans la vie même n'est que tendancielle se réalise ici comme transparence parfaite de chaque objet, de chaque figure, de chaque situation etc. ; chacun d'eux, au travers justement de son apparence extérieure, fait rayonner parfaitement de manière directement évocatrice son intérieur adéquat. La reconnaissance de ce que ce « monde » doit son existence esthétique à la puissance victorieuse des formes est une réflexion qui en résulte, et qui est assurément fondée sur elle et la présuppose.

Schiller perçoit la juste corrélation des catégories dans la mesure où le processus créatif est, dans les faits, la voie qui mène de la matière donnée à sa forme parfaite ; plus précisément : le rapport forme-contenu, simple et vivant, de la matière va être transformé par le travail artistique en ce que va être trouvée et figurée pour la teneur pure et essentielle de la matière une forme qui est vraiment la forme de ce contenu

déterminé de manière unique. Sa réussite s'exprime justement en ce que naît une œuvre parfaitement close sur elle-même, mais dont l'impact évocateur sur le récepteur a déjà, comme nous l'avons vu à maintes reprises, un caractère de contenu : le spectateur enthousiasmé de *Wallenstein* n'admire pas directement la sagesse de Schiller avec laquelle il a articulé, édifié, intensifié etc. cette matière revêche, il va au contraire être impressionné par le destin de Wallenstein, par les socles humains historiques de sa tragédie. Que ce type d'impact soit encore plus fort chez Shakespeare est une indication pour déterminer le classement esthétique de ces deux auteurs ; on peut en général observer que ce type d'impact apparaît d'habitude chez les plus grands de tous – Homère, Shakespeare, Cervantès, Tolstoï –, et qu'un impact immédiat, spontanément prépondérant de la forme – on pense par exemple à Hofmannsthal, à Valéry – est la plupart du temps un indice d'une substantialité et d'une universalité moindre de la personnalité de l'auteur. Et cette analyse conduit également à la confirmation du classement par Goethe des hommes selon leur nature d'amande ou de coquille ; qu'il y ait en l'occurrence entre ces deux extrêmes une variété inépuisable d'échelons intermédiaires ne change rien à l'importance fondamentale de cette détermination.

2. La catharsis, catégorie générale de l'esthétique.

L'impact de l'œuvre suit le chemin inverse. Il est naturellement impossible, là aussi, d'analyser le tableau très complexe de la réceptivité, et d'indiquer la typologie de ses différents échelons, différences de niveau etc., depuis la simple réception de l'œuvre jusqu'aux plus hauts degrés de la conscience esthétique ; cela aussi fait partie de l'ensemble des tâches de la deuxième partie de cet ouvrage. Ces remarques forcément préliminaires doivent donc se limiter à l'impact de

l'œuvre au sens le plus immédiat ; seulement, pour nous garder d'éventuelles incompréhensions, constatons dès maintenant, en anticipant sur ce qu'il faudra dire plus tard, que la conscience esthétique issue de la réception présente elle-aussi un caractère conceptuel : c'est directement, une réflexion sur les raisons et les conditions préalables de la nécessité de l'expérience esthétique. La nature, le développement etc. de ces réflexions ne pourront en tout cas être exposés que plus tard ; mais pour autant, on peut dès maintenant en dire qu'elles n'ont pas la possibilité de reproduire esthétiquement l'identité même de la forme et du contenu dans l'œuvre, pas plus que le chemin qui y mène tel qu'il apparaît comme tâche du processus créatif ; tout au plus peuvent-elles clarifier théoriquement, conceptuellement, le rapport de la forme et du contenu. Même s'il est donc question, à ce niveau, de l'identité du contenu avec la forme, leur identité proprement dite dans l'œuvre n'est ici que l'objet de la réflexion ; la véritable matérialisation ne peut se produire que dans l'œuvre réalisée elle-même. (La critique comme art est un préjugé moderne.) Dans les considérations qui suivent, il ne sera donc question que de l'impact simplement immédiat de l'œuvre. Tous les développements qui en résultent, toutes les complications qui se produisent à cette occasion, doivent être réservés à une analyse ultérieure.

Avec cette limitation, on peut donc répéter que l'impact de l'œuvre suit un chemin inverse de celui du processus créatif ; ce dernier conduit les contenus vitaux esthétiquement épurés et rendus esthétiquement homogènes vers une perfection, vers une identité du contenu et de la forme, vers l'apogée du contenu dans la forme concrète de l'œuvre ; le premier guide le récepteur dans le monde de l'œuvre, à l'aide du milieu homogène qui sous-tend et rend possible le système formel : la forme se transforme ici en contenu. Si l'on veut bien

comprendre théoriquement cette relation la plus simple et la plus directe de la réceptivité, il faut s'en tenir à sa double détermination : d'un côté le caractère, pur ou prépondérant, de contenu de l'expérience esthétique. Qu'il s'agisse de poésie ou de peinture, d'architecture ou de musique : le récepteur est introduit dans un monde qui lui est nouveau, mais qui lui est tout de suite familier. Si cette familiarisation avec le monde de l'œuvre n'a pas lieu, il ne peut pas se produire d'impact authentiquement esthétique ; "retenir" simplement l'attention du lecteur, pour reprendre une expression de Musil,²⁸ crée une relation au contenu principalement intellectuelle – certes surtout au contenu, là-aussi – et une admiration pour la perfection technique ; celle-ci ne devient esthétique que si elle découle consciemment de l'évocation du contenu. On ne peut esthétiquement pas ignorer ces expériences d'un monde nouveau provoquées par l'œuvre, et dont le contenu principal est l'appropriation d'un contenu déterminé. D'un autre côté, cette expérience ne peut devenir esthétique que si elle est évoquée par les formes de l'œuvre d'art. La simple communication d'un contenu, aussi fortement chargé d'émotion soit-il, reste sans ce rôle de médiation et d'évocation de la forme un contenu de la vie qui naturellement, comme dans la vie, peut évoquer des émotions, des idées etc., sans néanmoins ce double aspect spécifique de l'esthétique : celle-ci est un arrachement hors de la vie du quotidien, sans avoir pour autant perdu le contact avec la réalité ; ce que nous avons appelé la mondanéité des œuvres d'art consiste justement en cette confrontation du récepteur à l'essence de la réalité même, qui précisément pour cela ne peut absolument pas être la vie immédiate, mais « seulement » son reflet artistique. De même que dans le processus de création, le contenu est toujours plus saturé de forme, jusqu'à

²⁸ Robert Musil, *Journaux*, op. cit., t. 1, p. 135. NdT.

ce qu'il matérialise dans la structure de l'œuvre l'identité de forme et de contenu, de même ce contenu, ce « monde » qui constitue l'objet de la simple expérience réceptrice est d'emblée et jusque dans toutes ses pores la produit de cette forme particulière qui a imprégné le contenu concret considéré de l'œuvre.

La détermination formelle de l'expérience réceptive « naïve », laquelle dans sa nature est du contenu, s'explique à partir de cette caractéristique du reflet esthétique de la réalité qui a déjà été expliquée plus haut : à partir de la spécificité du milieu homogène sous-jacent à chaque type, à chaque œuvre d'art, et à partir de la fonction de guidage des expériences, indissociablement liée à cela, qu'a la mise en forme artistique. Aussi différents que puissent être les différents milieux homogènes, non seulement selon les types d'art, mais aussi selon les personnalités des artistes, et même selon les œuvres individuelles créées par le même artiste, ils ont cependant un trait commun, celui de transporter le récepteur dans le « monde » particulier de l'œuvre considérée, – on pense à des éléments formels comme l'intonation, l'exposition etc. – et l'y retiennent précisément par leur homogénéité, par leur objectif de guider de manière méthodique les expériences évoquées. La défaillance en matière de mise en forme ne peut être comprise de manière raisonnable que par l'échec de l'artiste à conférer à son œuvre l'homogénéité globale qu'il ambitionnait, et de ce fait la puissance de guidage qui lui est inhérente de manière immanente. Il est indifférent que ceci soit formulé par les artistes eux-mêmes ou les connaisseurs, les critiques etc. à partir de l'intention artistique, du caractère unitaire de la volonté artistique, puisque le sens objectif de tels énoncés est toujours l'échec de l'intention visant à cette homogénéité pleine de contenu ; et celle-ci serait, comme on l'a déjà démontré dans d'autres contextes, un jeu dénué de

signification si ne lui était pas inhérente une tendance de ce genre à édifier un « monde » homogène. Cézanne était certainement un artiste peu soucieux du succès immédiat. On voit néanmoins très nettement chez lui également que son concept toujours répété de « réalisation » entend très précisément ce que nous même avons indiqué. Nous citerons quelques remarques tirées de sa conversation avec le directeur de musée Osthaus : « "Le principal dans un tableau", disait-il, "est de trouver la juste distance... C'est là qu'on reconnaît le talent d'un peintre." Et ce disant, ses doigts suivaient les limites des divers plans sur ses tableaux. Il montrait exactement jusqu'où il avait réussi à suggérer la profondeur et où la solution n'était pas encore trouvée ; ici la couleur serait restée couleur sans devenir expression de la distance. »²⁹ Le fait déjà que Cézanne définisse la figuration d'un espace concret comme intention centrale de ses paysages montre combien peu il peut être ici question d'une visée purement artistique ; l'expression « la couleur [est] restée couleur » est une preuve nette contre une supposée prédominance, chez lui, de velléités de ce genre. On peut percevoir nettement, de son jugement sur Courbet dans la même conversation, combien il entend cette tendance à la « réalisation » de manière globale et spirituelle. Dans d'autres occasions, Cézanne a exprimé clairement combien il admirait la puissance de réalisation de Courbet. Et dans cette même conversation, il est dit aussi qu'« il estimait en lui le talent illimité pour lequel aucune difficulté n'existe. "Grand comme Michel-Ange, disait-il, mais avec cette restriction : il lui manque l'élévation" »³⁰ Pour le Cézanne qui pense en termes purement picturaux,

²⁹ Karl Ernst **Osthaus** (1874-1921), *Une visite à Paul Cézanne*, (13 avril 1906), *Das Feuer [Le Feu]*, 1920-1921, p. 81-85, repris par P. M. Doran in *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 96-100.

Paul **Cézanne** (1839-1906)

³⁰ Ibidem. Gustave **Courbet** (1819-1877).

l'élévation [spirituelle] ne peut dans ce contexte signifier rien d'autre qu'un renvoi à l'universalité dans la création objective des formes. La fonction de guidage du milieu homogène concentre donc l'expérience réceptive non seulement sur un domaine qualitativement déterminé du monde susceptible de faire l'objet de cette expérience (ici, sur la visualité pure), mais aussi, au sein de ce domaine, sur des éléments déterminés de son ressenti concret (ici sur la distance, exprimée par la coloration). Et au travers de tout cela doit être représenté un « monde », une image de l'universalité dans la relation de l'homme à la réalité, qui réunit et concentre toutes les capacités de l'homme dans son infinité intensive (ici comme problème de l'élévation spirituelle dont Cézanne note l'absence chez Courbet – à tort ou à raison, c'est ici accessoire – parce qu'il la recherche lui-même pour ses propres œuvres).

Si l'on regarde donc cette situation du point de l'expérience réceptrice, on en revient au problème déjà traité antérieurement de la transformation de l'homme total en un homme dans sa plénitude (tourné vers l'universalité d'un milieu homogène). La teneur humaine de cette transformation peut s'énoncer ainsi : l'homme s'éloigne de son contexte de vie direct et indirect – relativement, comme nous allons le voir tout de suite –, il s'en détache, afin de se tourner exclusivement, de manière temporaire, vers la contemplation d'un aspect concret de la vie qui représente le monde comme une totalité intensive de ses déterminations décisives – telles qu'elles se présentent d'un certain point de vue. La différence par rapport au mode de comportement correspondant du processus de création résulte de la chose elle-même : dans ce dernier, c'est le principe actif qui est prédominant, la réceptivité par rapport au monde est certes un élément sans cesse actif, totalement indispensable objectivement, de ce

mode de comportement ; le moment de l'activité, la transformation progressive du contenu vital en l'identité contenu-forme de l'œuvre doit pourtant en l'occurrence être et rester celui qui est prépondérant. Dans la réception confrontée directement à l'œuvre achevée, le moment où l'on accepte ce que l'on éprouve est de la même façon, naturellement, prépondérant, ce comportement est même directement et tout d'abord fait exclusivement de réception, d'accueil. Si à cette occasion l'imagination, par exemple, s'active, intervient pour compléter, interpréter, cela ne supprime pas l'attitude de fond de la réception, on peut même dire que justement, dans ce rôle auxiliaire de toute activité intellectuelle, s'exprime en toute pureté le primat de la contemplation. Comme on l'a déjà montré antérieurement, une telle suspension des tendances actives chez l'homme, de la volonté d'une intervention active dans les éléments concrets de l'environnement, est, y compris dans la vie quotidienne un stade intermédiaire souvent indispensable entre la fixation de l'objectif et sa réalisation concrète ; il va de soi que la recherche scientifique ne peut pas non plus se passer de cette attitude qui en est un des moments.

La réceptivité esthétique se distingue qualitativement des deux. De celle de la vie quotidienne surtout parce qu'il y manque justement le but, concrètement défini, que l'on s'est fixé, comme motif de suspension de l'activité. En outre parce que la suspension des activités concrètes dans la vie ne supprime pas, pour les raisons évoquées, l'intention de l'activité ; elle n'est rien d'autre qu'un *reculer pour mieux sauter* * de sorte que le sujet, l'homme total, reste le même, inchangé, avant, après et pendant cette suspension. (Nous n'avons pas à examiner de plus près la différence par rapport à la situation dans le reflet scientifique ; elle est déterminée par l'opposition des tendances désanthropomorphisantes aux tendances anthropomorphisantes.) Par le fait que pour la

réceptivité esthétique, la suspension de l'activité et la fixation d'objectif sont à la fois consciemment temporaires et absolues, cela engendre la nécessité de la transformation de l'homme total en homme dans sa plénitude. La puissance évocatrice de guidage du milieu homogène fait irruption dans la vie psychique du récepteur, subjugué son mode habituel de contempler le monde, lui impose avant tout un « monde » nouveau, le comble de contenus nouveaux ou redécouverts, et c'est précisément par là qu'il est incité à accueillir en lui ce « monde » avec des organes des sens et des modes de pensée renouvelés, rajeunis. La transformation de l'homme total en homme dans sa plénitude opère donc ici un élargissement et un enrichissement de sa psyché tant du point de vue du contenu que du point de vue formel, tant factuellement que potentiellement. De nouveaux contenus affluent en lui, qui enrichissent le cumul de ses expériences. Tandis qu'il est guidé par le milieu homogène de l'œuvre à les réceptionner, à s'approprier ce qu'il y a en eux d'intrinsèquement nouveau, se développe ainsi, simultanément, sa capacité de perception à reconnaître en tant que telles et à apprécier de nouvelles formes objectives, relations, etc.

Une telle conception du comportement récepteur ne contient en soi pas grand-chose de nouveau. Mais si nous voulons bien le comprendre et l'apprécier, il nous faut – ce qui se produit rarement dans l'esthétique moderne – le regarder dans le contexte de la vie humaine toute entière. On se trompe justement si – comme cela se produit souvent – on voit à propos de l'impact de l'œuvre, le récepteur comme une *tabula rasa* psychique, comme un disque encore vierge que l'impact pourrait graver à sa guise. D'un autre côté, il est tout aussi insuffisant et cela entraîne des confusions, d'identifier simplement l'impact esthétique à sa propre immédiateté, sans penser comment il continue à résonner et à agir chez le

récepteur après avoir cessé. Nous pensons que sans cet *avant* et cet *après* de l'impression esthétique proprement dite, on ne peut pas décrire sa nature propre dans sa totalité et pour cette raison conformément aux faits. Soulignons avant tout qu'un récepteur n'est jamais face à l'œuvre d'art comme une feuille blanche, sur laquelle s'inscriraient n'importe quels chiffres. Il vient bien davantage de la vie, même si c'est un enfant : plus ou moins chargé d'impressions, de ressentis, d'idées et d'expériences qui se sont plus ou moins consolidées en lui par suite de l'influence de l'époque, de la nature, de la classe sociale etc., et qui peuvent assurément dans certaines circonstances se trouver dans un état de crise individuelle ou sociale et de transition. Il était juste à notre avis d'utiliser plus haut l'expression selon laquelle le milieu homogène doit opérer une irruption dans la vie psychique de l'homme total devenu à l'occasion récepteur, s'il veut en faire un récepteur esthétique véritable, un homme qui, ayant suspendu ses autres efforts concrets, s'abandonne totalement à l'impact de l'œuvre. Les conflits générés de la sorte sont tellement multiples au sens personnel comme au sein de la sphère directement sociale, déterminée par la classe sociale, que nous ne pouvions absolument pas engager ne serait-ce que la tentative de typisation provisoire. Remarquons seulement que l'idée d'une limitation sociale absolue des possibilités d'impact des œuvres d'art, selon laquelle par exemple une œuvre créée sur une base de classe prolétarienne ne pourrait absolument pas avoir d'influence dans la bourgeoisie et inversement est superficielle et erronée ; de nombreux exemples, (le *Figaro* de Beaumarchais, de nos jours des œuvres de Gorki, le film *Potemkine*, Brecht etc.)³¹

³¹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), *Le mariage de Figaro* (1778). Sergueï Eisenstein (1898-1948) *Le cuirassé Potemkine* (1925), Bertolt Brecht (1898-1956) dramaturge allemand. NdT.

témoignent vivement du contraire. Mais ce serait également une simplification inadmissible que d'admettre que dans de telles résistances, personnellement et socialement déterminées, à s'ouvrir à la réception s'exprimerait simplement une orientation antiartistique ; il est au contraire tout à fait possible qu'un sens artistique vivant, voire même passionné, le pressentiment de son influence infaillible entre en conflit avec les tâches vitales de l'homme total de la réalité. Dans ses souvenirs sur Lénine, Gorki décrit de manière extrêmement expressive un conflit de ce genre. Il raconte que Lénine avait écouté en société des sonates de Beethoven et s'exprimait comme suit : « "Je ne connais rien de plus beau que l'*Appassionata*.³² Je pourrais l'écouter chaque jour. C'est une musique merveilleuse, une musique qui n'est plus humaine ! Je me dis toujours, avec un orgueil peut-être naïvement enfantin : "est-il possible que des hommes créent de telles merveilles !" Sur quoi il ferma à demi les yeux, sourit, et poursuivit sans gaieté : "Mais je ne peux quand même pas entendre trop souvent de la musique, elle agit sur les nerfs, on aimerait mieux dire des bêtises et caresser la tête des hommes qui vivent dans un enfer malpropre et sont néanmoins capables de créer une telle beauté. Mais de nos jours, on ne doit caresser la tête de personne, sinon il vous mord la main. Il s'agit de taper sur les têtes, de taper sans pitié, bien que, idéalement, nous soyons contre toute violence... Hum hum, notre tâche est diablement difficile !" »³³ Ce cas, qui n'est un cas-limite que par l'extrême intensité des deux pôles, par la conscience claire du conflit, donne une image claire des résistances que doit parfois surmonter la transformation de

³² Ludwig van Beethoven : Sonate pour piano n° 23 en fa mineur, op. 57, dite l'*Appassionata* (1805)

³³ Gorki, *Mémoires*. Cité aussi par Lukács dans la postface à *La pensée de Lénine*. Denoël Gonthier, Paris, 1972, page 137. Trad. Cornelius Heim.

l'homme total en homme dans sa plénitude, mais aussi, en même temps, certes, de ce que l'art authentique dispose d'une puissance – de principe – irrésistible, pour forcer les hommes à la réceptivité, et pour se les assujettir comme hommes entièrement tournés vers lui. (Évidemment, des collisions du même genre surgissent également dans le processus de création. Mais comme celles-ci ne concernent pas l'œuvre achevée, exerçant son effet en tant que telle – dans la mesure où l'artiste est confronté à celle-ci, il est essentiellement un récepteur, même si c'est avec des modifications qui ne sont pas négligeables – mais s'orientent sur une œuvre qui se trouve *in statu nascendi*, comme il revient ici à l'activité artistique un rôle décisif, il nous faut réserver son traitement à la deuxième partie de cet ouvrage.)

La relation de la réceptivité esthétique à l'*après* de l'impact n'est pas moins importante, ni moins négligée dans la théorie. La suspension de l'activité concrète, des fixations concrètes d'objectifs de l'homme total se distingue dans la sphère esthétique par rapport au quotidien avant tout en ce que dans ce dernier, ce qui est reporté à un niveau supérieur, c'est précisément ce but concrètement visé au nom duquel a eu lieu la suspension, tandis que le retour à la vie après la suspension esthétique est un retour à ces activités dont la continuité a été interrompue par l'expérience esthétique. Celle-ci même n'a de rapport direct avec ces activités que dans des cas extrêmement rares, et même alors, le rapport, du point de vue du caractère esthétique de l'expérience, est la plupart du temps fortuit, ou tout au moins plus ou moins lointain. Cette nature des expériences esthétiques, en apparence isolées de la vie, conduit dans de nombreuses esthétiques idéalistes à ce qu'elles les séparent totalement, ou pratiquement totalement de l'existence normale de l'homme ; c'est dans la théorie de Kant du « désintéressement » du comportement esthétique

que cette tendance apparaît de la manière la plus expressive, comme nous l'avons déjà indiqué dans d'autres contextes. Il semble en résulter une rupture entre la sphère esthétique et la vie active, qu'on ne peut cependant concevoir, même de manière seulement abstraite, que si l'on méconnaît totalement l'*après* concret de l'impact esthétique. Les courants vivants et progressistes en esthétique comme ceux de l'antiquité, des Lumières, des démocrates révolutionnaires en Russie etc. ont toujours mis au premier plan le grand rôle social de l'art, qui non seulement est prouvé par une pratique millénaire, mais que l'on peut aussi déduire de manière convaincante de la nature de l'art, en supposant que le rapport entre l'expérience esthétique et son *après* dans la vie soit expliqué sans préjugé et de manière suffisante. L'esthétique antique a très clairement vu ce problème, en considérant toutes les questions artistiques comme des affaires publiques, des questions de pédagogie sociale. Par rapport à elle, l'esthétique moderne représente – à peu d'exceptions près – une régression. Pour une part lorsqu'on néglige totalement, et même par principe, ce mode d'impact esthétique, et que l'on réduit la réception de l'art, dans sa nature, à une expertise technique, pour une part lorsqu'on y reconnaît, il est vrai, cette influence sociale, mais qu'on la représente néanmoins d'une manière par trop directe, par trop axée sur le contenu concret, à peu près comme si l'art était là pour alléger directement l'exécution de certaines tâches sociales concrètes.

Face à ces deux extrêmes, l'esthétique antique (et ses rares, dignes successeurs à l'époque moderne) adoptent une position qui rend très largement justice au véritable rôle social de l'art. Elle reconnaît la puissance des expériences esthétiques qui influence fortement l'homme, voire même qui le transforme dans certaines circonstances ; dans cette mesure, elle repousse d'avance toute théorie qui vise à isoler l'esthétique de la vie

sociale. L'esthétique antique ne considère cependant pas cette fonction sociale comme une prestation au service de tel ou tel objectif réel concret, mais voit son importance en ce qu'un exercice déterminé de certains arts fait partie des forces qui forment la vie humaine, et par là la vie sociale ; que l'art est propre à influencer les hommes dans cette direction qui a pour effet de favoriser ou d'empêcher le développement de certains types humains. Aristote distingue ainsi l'effet de la musique qui produit un simple plaisir des sens, de son effet moral, qui lui est assurément profondément lié, par lequel « elle peut exercer » aussi « quelque influence sur les cœurs, sur les âmes. » Cet effet moral, la suscitation d'émotions morales, dans l'âme, par l'enthousiasme, il les considère comme le problème crucial : « Et qu'est-ce que l'enthousiasme, si ce n'est une émotion toute morale ? Il suffit même, pour renouveler les vives impressions que cette musique nous donne, de l'entendre répéter sans l'accompagnement ou sans les paroles. La musique est donc une véritable jouissance ; et comme la vertu consiste précisément à savoir jouir, aimer, haïr comme le veut la raison, il s'ensuit que rien ne mérite mieux notre étude et nos soins que l'habitude de juger sainement des choses, et de placer notre plaisir dans des sensations honnêtes et des actions vertueuses ; or rien n'est plus puissant que le rythme et les chants de la musique, pour imiter aussi réellement que possible la colère, la bonté, le courage, la sagesse même et tous ces sentiments de l'âme, et aussi bien tous les sentiments opposés à ceux-là. Les faits suffisent à démontrer combien le seul récit de choses de ce genre peut changer les dispositions de l'âme ; et lorsqu'en face de simples imitations, on se laisse prendre à la douleur, à la joie, on est bien près de ressentir les mêmes affections en présence de la réalité. »³⁴ Dans les considérations qui suivent,

³⁴ *Politique d'Aristote*, trad. J. Barthélemy Saint-Hilaire, Paris, Librairie

il constate alors la même chose pour les arts plastiques, et le fait qu'il pense de la même façon en ce qui concerne la littérature est bien trop connu pour qu'il soit nécessaire ici d'en apporter des preuves précises. L'impact social que la philosophie antique attend de ce fait de l'art peut sans doute se résumer le mieux dans les paroles que nous avons déjà citées de Lessing, qui non seulement s'est efforcé de rénover et d'actualiser cette tendance de fond, mais qui partout s'est laissé guider par les expériences de l'antiquité, principalement par la théorie de la catharsis d'Aristote. Lessing formule alors l'objectif social fondamental, comme une « transformation des passions en dispositions vertueuses. »³⁵ Lessing dit cela dans une polémique contre de fausses interprétations de la théorie de la catharsis d'Aristote. C'est une coutume répandue dans la littérature esthétique d'appliquer celle-ci, telle qu'elle est effectivement consignée par Aristote, exclusivement à la tragédie, aux affections de peur et de compassion. Nous pensons en revanche que le concept de catharsis est beaucoup plus étendu. Comme pour toutes les catégories importantes de l'esthétique, celle-ci n'est pas venue en premier de l'art dans la vie, mais au contraire de la vie dans l'art. Parce que la catharsis fut et est un élément constant et significatif de la vie sociale, non seulement son reflet est un thème obligatoirement repris, toujours et encore, dans la figuration artistique, mais elle apparaît même parmi les forces qui donnent forme à la représentation artistique de la réalité. Dans mon essai sur Makarenko,³⁶ j'ai décrit en détail, en rapport avec sa pédagogie, cette relation réciproque entre faits de la vie,

Philosophique de Ladrangé, 1874, Livre V (8), chap. V, pp. 278-279.

³⁵ E. G. Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Ed. de Suckau, Paris, Didier & Cie, 1869, p. 365.

³⁶ G. Lukács, *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, [Le réalisme russe dans la littérature mondiale], Neuwied et Berlin, Luchterhand, 1964, *Werke* t. 5, *Probleme des Realismus II*, pp. 417-471.

représentation, et application consciente. J'ai aussi tenté d'y montrer que le phénomène de la catharsis présente en vérité, déjà dans la vie même, une certaine affinité avec le tragique et de ce fait s'y objective de la manière la plus frappante, mais qu'il englobe une sphère de contenu plus large que le simple tragique. Placés donc devant la question de savoir si cette constatation peut faire l'objet d'une généralisation plus large encore, nous devons nous souvenir de nos exposés antérieurs sur le caractère défétichisant de l'esthétique ainsi, en rapport avec cela, que de son contenu positif : tout art, tout impact artistique comporte une évocation du cœur ³⁷ de la vie humaine – et c'est là qu'est soulevée pour chaque récepteur la question de Goethe, s'il est lui-même amande ou coquille – et en même temps y associe, indissociablement, une critique de la vie (de la société, des relations qu'elle établit avec la nature). Alors, comme on l'a montré, puisque l'expérience réceptrice doit directement être celle d'un contenu, cela révèle cet ensemble complexe comme étant la teneur essentielle de ce « monde » que l'œuvre éveille en lui comme une évidence. Vu que toute œuvre d'art se manifeste au récepteur comme œuvre individuelle unique en son genre, comme contenu concret unique, cet ensemble complexe de problèmes n'apparaît que dans les cas les plus rares. Il est néanmoins omniprésent de manière invisible. La façon dont la forme esthétique élabore son contenu, dont elle lui permet d'exercer un impact dans et par le milieu homogène, indique cette teneur extrêmement générale de toutes les œuvres d'art authentiques et crée, dans la puissance des formes qui guident les expériences du récepteur, une intention dirigée vers ce cœur. La transformation de l'homme total du quotidien en

³⁷ *Kern*: noyau, amande. Nous avons choisi partout ailleurs de traduire *Kern* par amande, parce que le noyau est dans le fruit ce que l'on recrache, tandis que l'amande est ce qui est précieux, ce l'on mange. NdT.

l'homme dans sa plénitude de la réception donnée d'une œuvre d'art concrète vise précisément une telle catharsis, individualisée à l'extrême et en même temps extrêmement générale.

Le droit d'universaliser dans cette mesure le concept de catharsis n'est donc pas simplement issu des caractéristiques de l'œuvre d'art considérée pour elle-même. Celle-ci concentre dans son identité forme-contenu deux ensembles complexes de relations importantes : celles qu'elle a elle-même avec la réalité objective en tant que totalité, auxquelles elle doit sa genèse, et celles d'une possibilité d'impact dans l'âme du récepteur. Plus profonds et amples sont les contenus que la forme esthétique amène avec elle dans l'identité, et plus ces sphères de relations sont étendues et profondes. Que cette capacité à cela soit liée de la manière la plus étroite à la critique de la vie n'a en vérité pas besoin d'être examiné en détail. Tout au plus faudrait-il étayer la raison pour laquelle nous parlons d'une critique de la vie, au lieu d'une critique de la société, bien que les deux expressions soient presque synonymes, bien que la forme concrète sous laquelle se manifeste la vie à un moment donné – et l'art figure précisément cette concrétude et cette particularité – ait évidemment son fondement réel dans l'état historique du moment de la société. Le remplacement du mot *société* par celui de *vie* ne cherche pas à ébranler cette liaison et son bien-fondé. Il faudrait simplement que notre attention se porte ainsi sur le fait que ce qui apparaît directement dans l'œuvre d'art le fait sous la forme de la vie ; le conditionnement social par exemple d'un paysage, ou d'un sentiment amoureux, d'une mélodie ou d'une coupole peut dans de très nombreux cas, n'être découvert qu'au travers d'analyses faisant souvent l'objet de vastes médiations, complexes, tandis que leur impact artistique, se produit sans la médiation, consciemment

perceptible intellectuellement, mais cependant très réellement fondée, des déterminations sociales. C'est pourquoi, par l'expression *vie*, on peut définir de manière plus compréhensible – et désormais sans susciter la moindre équivoque – l'universalité des contenus que l'art évoque. À cela s'ajoute encore que l'art, comme on l'a analysé à maintes reprises, comme acte primaire de la prise d'objet, comporte déjà en soi une prise de position, et donc aussi la critique de son contenu, de la vie. L'approbation ou le refus, inhérents à cet acte, de certains aspects, formes, phénomènes de la vie, peut donc exercer un effet d'ébranlement émotionnel, même s'il n'y a ni pour le créateur, ni pour le récepteur, de prise de conscience du fondement social ; mais par suite du caractère objectivement social de sa substantialité, cet effet irradie nécessairement dans le social.

Pour mieux comprendre encore les effets de ce genre, nous devons nous souvenir d'une autre caractéristique importante de la sphère esthétique, qui nous est déjà bien connue : à savoir son pluralisme de principe. Nous avons jusqu'ici regardé cette question sous l'angle des conditions de la genèse et des effets de l'art. Mais en l'occurrence vient maintenant au premier plan sa fonction sociale, sa fonction universellement humaine, dans l'existence globale de l'homme. L'unité originelle, mais justement de ce fait extrêmement limitée, de l'homme, son existence immédiate comme homme total, est obligatoirement plus ou moins sapée – certes de manière relative seulement – par le développement de la civilisation. Sans adopter la critique romantique du morcellement de l'homme, de sa parcellisation dans différentes spécialités, on ne peut nier que dans de nombreuses sociétés développées, surtout dans les capitalistes, des tendances sont à l'œuvre dans cette direction. Quand nous nous sommes livrés à une analyse aussi détaillée de la mission défétichisante de l'art, nous

avons montré déjà que dans ce processus, il lui revient un rôle de régulateur, de médecin de certaines maladies du progrès. L'état normal, la santé des hommes, c'est la possibilité de leur épanouissement multilatéral, que seules quelques périodes de l'évolution ont réalisé, tout au moins pour une partie des classes dirigeantes, et que les courants démocratiques révolutionnaires et socialistes exigent pour l'humanité toute entière et sont aussi en principe à même de réaliser. Du point de vue de l'individu, ce développement tous azimuts de toutes les capacités, de toutes les relations à la vie vivantes et possibles est donc un idéal ; on entend par là de la même façon aussi bien ce qui est digne d'aspiration, que la situation d'une simple aspiration. Toute œuvre d'art, tout type d'art, s'adresse, comme nous le savons, à l'homme total, et l'on voit déjà là, clairement, que l'unité et la globalité qui se matérialisent ici, aussi authentiquement et intensivement qu'elles le soient et ne le sont sinon jamais et nulle part ailleurs dans la vie, ne sont malgré tout capables de faire advenir qu'un aspect de l'homme multilatéral. Dans la pluralité des types d'art et des œuvres individuelles s'objectivent l'unité et la globalité vraies de l'homme multilatéral : leur existence et leur activité toujours présente potentiellement montre que cet idéal n'a certes jamais été réalisé nulle part, mais qu'il ne comporte en soi rien de transcendant (et pas non plus de devoir transcendantal), mais qu'il est bien davantage le reflet de l'existence réelle, du développement réel de l'humanité. La pluralité des types d'art et des œuvres individuelles exprime d'un côté la perfection intrinsèque de ces relations singulières à la réalité, leur infinité extensive et ainsi leur orientation vers la totalité de l'homme, justement sous la forme de l'homme total, de l'autre côté et en même temps le fait que l'homme ne peut à chaque fois réaliser qu'une seule de ces relations, que le mode général

de sa matérialisation est extraordinairement varié, mais qu'en revanche le mode concret est simplement infini. S'il est vrai donc que chaque œuvre d'art est parfaite comme réalisation de l'idéal, et que dans sa réception, une satisfaction complète est possible – ce qui semble abolir ainsi le concept d'idéal – il est tout aussi vrai que la réalisation dans les faits de l'homme multilatéral n'est jamais totalement atteignable dans la multitude de ces actes ; dans cette mesure, sa propre multilatéralité reste obligatoirement pour l'homme, dans un certain sens, un idéal, plus concrètement : le but d'un processus d'approche infini.

Du pluralisme de la sphère esthétique que nous avons décrite à l'instant, il résulte formellement que la transformation de l'homme total du quotidien en homme dans sa plénitude de la réception d'une œuvre individuelle signifie, s'il s'agit de la réception authentique d'une œuvre d'art authentique, un pas d'approche vers la multilatéralité de l'homme. Mais il est clair que ce processus ne peut jamais être caractérisé de manière suffisante sous l'aspect formel. Si nous voulons l'approcher du point de vue de sa teneur, alors il faut avant tout garder à l'esprit la coïncidence de la critique de la vie dans les œuvres d'art avec le dilemme de Goethe de l'amande ou de la coquille. Comme partout, le rapport des deux n'est pas, là non plus, en premier lieu esthétique. L'art produit seulement une intensification présente dans la vie, mais qui, en lui, se transforme en saut qualitatif. Le fait social, philosophique ou anthropologique sous-jacent à cette situation n'a d'effet surprenant que pour ces courants modernes qui voient l'essence humaine comme un absolu isolé, autonome. Si en revanche, comme cela s'est toujours produit ici, l'homme est conçu comme social selon sa nature humaine, il est alors lumineux, sans aller plus loin, que le dilemme de Goethe de l'être personnel comme amande ou coquille est lié de la

manière la plus étroite à sa conduite sociale de vie, à la présence en elle d'une critique de la vie, à l'orientation et à la force de cette critique. Cette question, la vie elle-même la pose sans cesse, pourrait-on dire, à chaque instant de l'action ou de la réflexion à son sujet, avant ou après l'action. On peut au mieux résumer le contenu essentiel des interactions qui se produisent là en disant tout d'abord que le caractère d'amande de l'individu ne peut naître que de relations à la réalité subjectivement authentiques ; si ces rapports sont mensongers, alors l'homme s'avilit lui-même, obligatoirement, aussi comme personnalité, en une simple somme de coquilles. La littérature moderne à dans les faits décrit, d'innombrables fois, de telles dégradations. Dans une scène où il récapitule l'ensemble de sa vie, le *Peer Gynt* d'Ibsen, nous donne une confirmation involontaire, et sans doute de ce fait d'autant plus convaincante, de la thèse de Goethe.³⁸ À première vue, mais à première vue seulement, cette attitude subjectivement honnête est absolument décisive, et totalement indépendante en soi de la manière dont le rapport au monde, subjectivement bien conçu, est objectivement configuré : pensons au « caractère d'amande » du personnage de Don Quichotte. Si l'on regarde de plus près, on voit assurément que la justesse objective de la relation au monde extérieur, la justesse de la critique de la vie est un thème absolument incontournable. Naturellement, chez Don Quichotte, l'honnêteté subjective pèse plus lourd dans la balance que chez Peer Gynt, même si sa critique de la vie ne comporte pas une aussi large part de vérité objective, même si sa coquille se réduit à des couches de pelures successives. Au-delà : tous ces facteurs subjectifs – et pas seulement la conviction – peuvent certes sauver

³⁸ Henrik Ibsen (1828-1906) : *Peer Gynt* (1866) Trad. du norvégien par le Comte Prozor, Paris, Librairie académique Perrin, 1923, Acte V, p. 218 (*Tu n'es plus aujourd'hui qu'un oignon qu'on épluche*). NdT.

l'amande en général, mais il est néanmoins dans ce cas bien loin de devenir le point d'attaque, la force motrice pour une approche de l'homme multilatéral ; il est bien davantage un cachot qui enferme Don Quichotte dans un monde fictif, fétichisé par lui-même.

Nous ne pouvions ici jeter quelque lumière sur cet ensemble complexe de problèmes qu'à l'aide de quelques exemples, son rôle dans la vie étant plus étendu, plus ramifié et plus global que nous ne pouvions le traiter systématiquement dans une esthétique ; il est en effet beaucoup plus de caractère éthique qu'esthétique. Il fallait seulement en parler ici afin de mentionner, ne serait-ce que dans les grandes lignes, le fonds vital duquel montent les exigences posées à l'art, le courant de vie sur lequel elles débouchent. Qu'il nous soit encore permis d'ajouter quelques remarques complémentaires à une précision concrète délimitée de la sorte. De même que dans le comportement éthique domine un rapport très complexe, c'est aussi le cas dans le degré de développement intellectuel et culturel de l'homme. Goethe adopte là aussi – à l'opposé de l'aristocratie irrationnaliste prédominant à maints égards jusqu'à aujourd'hui – un point de vue démocratique très avancé. Il dit : « L'homme le plus médiocre peut être complet s'il sait se tenir dans les bornes de sa capacité et de son talent. »³⁹ Cette affirmation est sans ambiguïté, tout d'abord parce qu'elle vient de Goethe, parce que de ce fait elle ne peut contenir aucun penchant à une idéalisation romantique des états primitifs, ou même, dans une critique polémique, à leur opposition comme des modèles à des états plus évolués. Goethe veut ici seulement mentionner cette possibilité en tant que possibilité, sans jamais pour autant mettre en doute la nécessité d'aller au-delà de cette étape. Bien au contraire,

³⁹ Goethe, *Maximes et réflexions*, Trad. Sigismond Sklower, Œ. O. p. 6.

pour lui, cette mission de l'art, précisément, est la plus importante, elle qui conduit aux stades culturels les plus avancés, vers ce caractère d'amande de l'homme qu'il exige, qui rend conscientes, renforce et favorise les tendances vitales dans cette direction, qui est en capacité de faire obstacle aux tendances opposées, et même de les réprimer. Pour cela, le juste rapport au monde extérieur est chez lui toujours et encore décisif et pour ses propres conditions de développement, les postulats éthiques esthétiques qui surgissent ici sont très souvent formulés par lui en rapport avec la méthodologie de la recherche sur la nature, dont avons déjà traité, chez lui, la proximité avec l'esthétique. Ainsi, dans le poème *Epirrhêma*⁴⁰ qui est thématiquement très proche du poème *Ultimatum* que nous avons déjà cité :

Müset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten;
Nichts ist drinnen, nichts ist draußen:
Denn was innen, das ist außen.
So ergreifet ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis.⁴¹

L'idée de l'identité de l'intérieur et de l'extérieur nous est, dans nos explications, depuis longtemps familière. Et personne désormais ne sera plus surpris de la conséquence selon laquelle ce rapport au monde, qui aide les hommes à développer une vraie amande dans leur personnalité, est justement le plus étroitement du monde lié aux considérations qu'elle implique ; et encore moins l'affirmation selon laquelle cette manière de voir le monde penche vers l'esthétique, que

⁴⁰ *Epirrhêma* : supplément au discours. NdT.

⁴¹ Dans la contemplation de la nature, vous devez toujours considérer l'individu comme un ensemble ; rien n'est dedans, rien n'est dehors, car ce qui est dedans est dehors. Comprenez ainsi sans retard le mystère saint et manifeste. In Goethe, *Poésies diverses. Pensées. Divan oriental-occidental*, op. cit., p. 310.

l'œuvre d'art offre précisément ce reflet du monde dans lequel cette tendance peut s'épanouir dans un accomplissement concret. Goethe lui-même exprime à maintes reprises ce rapport à l'homme, cette centralité de l'homme dans le monde objectif, d'une manière qui va au-delà de l'esthétique, mais qui en cela, assurément, mais seulement en cela, n'est pas toujours solidement fondée au plan philosophique. Ainsi par exemple : « Le monde ne nous intéresse que par son rapport avec l'homme. Nous ne goûtons dans l'art que ce qui est l'expression de ce rapport. »⁴² La simple affirmation de ce mode anthropomorphisant de considération – importante pour l'art, mais plus que problématique pour la relation au monde, à la nature, pour le reflet dans son véritable *en-soi* –, Goethe, à juste titre, ne la trouve pas suffisante. Il dit : « Les arts figuratifs représentent le monde visible, les manifestations extérieures de la nature. »⁴³ Mais il reconnaît aussitôt que dans le concept de *nature*, il n'y a pas seulement quelque chose de visiblement objectif, mais qu'aussi et en même temps il y est inclus quelque chose d'humain, et même d'éthique, c'est-à-dire quelque chose de socialement moral. Si nous pensons maintenant à la conception de la vie éthique de cette période, depuis la critique de l'éthique de Kant chez Goethe ou Schiller, par exemple à l'époque de l'élaboration de *Wilhelm Meister*, jusqu'au parachèvement de cette tendance dans l'opposition entre moralité et éthique dans la *Philosophie du Droit* de Hegel, alors on voit clairement que l'on entend par là l'activité sociale réelle de l'homme. C'est pourquoi la remarque de Goethe qui complète l'aphorisme cité à l'instant, selon laquelle tout objet d'art doit être jugé

⁴² Goethe, *Maximes et réflexions*, op. cit., p. 142. NdT : Pierre Deshusses, in *Maximes et réflexions* Paris, Rivages-Poche, 2005, pp. 81-82 donne de cette maxime la version suivante : « Pas de monde connu qui ne soit en rapport avec l'homme ; pas d'art qui ne soit une empreinte de ce rapport. »

⁴³ Goethe, *Maximes et réflexions*, op. cit., p. 136.

selon son aptitude à être « une expression morale de la nature », ⁴⁴ prend un poids tout particulier.

Goethe a ainsi posé le fondement philosophique de notre généralisation de la catharsis pour l'art en général, et spécialement pour les arts plastiques. Si en effet la relation visuelle de l'homme aux objets naturels, à leur ensemble, est une relation éthique, – rappelons à nouveau ce que nous avons dit au sujet du reflet de l'échange matériel de la société avec la nature – alors, dans l'effet qu'entraîne sa représentation artistique se produit aussi un brusque ébranlement émotionnel que l'on peut à bon droit caractériser d'éthique. Immédiatement se mêle au saisissement du récepteur un sentiment associé négatif au sujet de la nouveauté que l'œuvre individuelle donnée suscite en lui : le regret, une sorte de honte même, de ne jamais avoir perçu dans sa propre vie quelque chose qui s'offre si « naturellement » dans la figuration. Il n'est pas besoin, pensons-nous, de discuter plus en détail le fait que dans ce contraste et dans cet ébranlement émotionnel sont incluses une considération antérieure fétichisante du monde, sa destruction par son image défétichisante dans l'œuvre d'art, et l'autocritique de la subjectivité. Rilke a donné une fois la description poétique d'un torse archaïque d'Apollon. Le poème se termine en apogée – tout à fait dans l'esprit de nos considérations précédentes – par un appel de la statue à celui qui la regarde : « Il faut changer ta vie » ⁴⁵ Sans cette comparaison, on ne peut guère se représenter l'enrichissement et l'approfondissement que provoque toute œuvre authentique des arts plastiques, par lesquels – soit dit en passant – est éveillé et développé le sens artistique des hommes, même si ce n'est qu'une émotion

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Rainer Maria Rilke (1875-1926), *Torse archaïque d'Apollon*, in *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, NRF La Pléiade, p. 419.

accessoire à peine consciente, et même si l'impact de sa force émotionnelle est plus ou moins forte. (On voit à nouveau là que l'expérience artistique vécue par le récepteur ne peut pas être comprise sans une prise en compte de l'*avant*.) La réprobation de l'*avant*, la favorisation de l'*après*, – même si les deux paraissent presque éteints dans l'immédiateté de l'expérience elle-même – forme un contenu essentiel de ce que nous avons antérieurement désigné comme la forme la plus généralisée de la catharsis : une secousse de la subjectivité du récepteur telle que les passions qui s'activent dans sa vie prennent de nouveaux contenus, une nouvelle orientation, que purifiées de la sorte, elle deviennent la base spirituelle de « dispositions vertueuses. »⁴⁶

Sans vouloir discuter maintenant les thèses concrètes d'Aristote sur la peur ou la compassion comme contenus de la catharsis tragique, remarquons seulement que d'un côté, le contenu de la tragédie est formé des relations les plus exacerbées de l'homme au monde qui l'entoure, que les contradictions extrêmes de son existence qui s'y manifestent influent sur son autoconscience avec une véhémence et une intensité correspondant à ce contenu, et produisent en conséquence la forme classique de la catharsis. Il n'est de ce fait pas surprenant que cette théorie soit la première à avoir été analysée et exposée en détail, que face à sa puissance, tous les autres modes d'expression se sont trouvés plus ou moins repoussés à l'arrière-plan. Mais si nous pensons aux remarques socio-pédagogiques d'Aristote sur la musique que nous avons citées – et du point de l'approche méthodologique de cette question, on peut tranquillement, malgré toutes les autres différences, la voir comme analogue dans l'intention à celle de Platon – nous voyons alors que l'on entend aussi par

⁴⁶ E. G. Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, op. cit., p. 365. NdT.

là, même si c'est avec une profondeur, une intensité différentes, des effets cathartiques visant au développement d'autres « dispositions vertueuses » ; selon des indications explicites de l'esthétique antique, cela concerne aussi les arts plastiques.

D'un autre côté, dans l'analyse de la tragédie, on ne doit pas non plus négliger le fait que son contenu et sa mise en forme spécifiques sont fondés précisément sur l'unité de l'extérieur et de l'intérieur. En jaillissant de l'âme comme une force irrésistible, la passion tragique devient du point de vue de la conscience du quotidien normal quelque chose d'« extérieur », tandis qu'en même temps, le destin qui se trame dans le monde environnant devient dans l'évolution de l'imbroglio tragique une nécessité propre de la personne concernée, il devient son propre destin. S'il ne se produit pas une intime affinité de ce genre entre héros et destinée, alors l'ébranlement émotionnel tragique le plus profond va aussi, obligatoirement, faire défaut ; comme souvent au cours de l'histoire, le tragique va être déformé en une effroyable absurdité, ou affadi en une sentimentalité triviale. Et il est clair que l'importance esthétique – et indissociablement de cela l'importance éthique et sociale – de la tragédie réside précisément là, dans cette vérité de la vie que l'art reflète sous une forme purifiée et intensifiée. Il en résulte que l'authenticité de l'individualité ne peut se prouver que dans les épreuves les plus extrêmes, que la question d'être amande ou coquille ne peut trouver ici qu'une réponse adaptée ultime. C'est pourquoi la tragédie produit la forme la plus expressive, la plus authentique de la catharsis. Mais comme la solution du dilemme de l'extérieur et de l'intérieur surgit partout comme problème vital – et partout en une corrélation des plus étroites avec le caractère d'amande de la personne –, comme par suite de la structure pluraliste de la sphère esthétique, à chaque

question type de la vie, une réponse type de l'art a été donnée avec une nécessité sociale, et continue de l'être encore et toujours, nous pensons que notre généralisation du concept de catharsis n'est pas une construction intellectuelle artificielle, mais aide au contraire à exprimer sous un certain angle l'essence de l'esthétique.

À propos de cette extension, totalement justifiée, pensons-nous, de l'expérience de la catharsis aux effets vraiment profonds de tout art authentique, il nous faut immédiatement formuler quelques réserves limitatives, afin qu'aucune généralisation non-dialectique de la concrétude esthético-éthique de ce concept n'anéantisse ou tout au moins n'estompe son acuité et sa précision. En tout premier lieu, il faut partir de ce que toute catharsis esthétique est un reflet concentré consciemment provoqué d'ébranlements émotionnels dont l'original peut toujours être trouvé dans la vie même, mais qui ici, il est vrai, découlent spontanément du cours des actions et événements. C'est pourquoi il est nécessaire d'affirmer que la crise cathartique provoquée par l'art chez le récepteur reflète les traits les plus essentiels de telles configurations de vie. Dans la vie, il s'agit en l'occurrence toujours d'un problème éthique, qui de ce fait doit constituer aussi le cœur du contenu de l'expérience esthétique. Il est donc clair que dans la régulation de la vie humaine par l'éthique, le tournant cathartique n'est qu'un cas-limite spécifique dans le système des décisions éthiques possibles ; à côté de cela, – pour n'évoquer qu'un seul problème fondamental – il peut exister des décisions totalement dénuées d'émotion qui provoquent des attitudes éthiques semblables, voire même, dans certains cas, plus fortes, plus durables, plus fermes, que les émotions cathartiques. Cela fait en effet partie de l'essence de l'éthique que la ténacité y occupe une position hiérarchique supérieur à

tout enthousiasme, aussi passionné, aussi justifié et profondément éprouvé soit-il. Il y a donc à juste titre dans l'éthique une défiance critique permanente à l'égard de ce que Dostoïevski a pertinemment décrit comme « action héroïque rapide ». La littérature exprime également, de manière répétée, une défiance éthique de ce genre, il suffit de se remémorer la description grandiose que Tolstoï consacre aux figures de Karénine, d'Anna et de Vronski, qui tous éprouvent au chevet d'Anna malade une catharsis profondément ressentie, et qui tous étaient sincèrement convaincus de pouvoir bouleverser les fondements de leur conduite de vie, afin peu à peu, irrésistiblement, d'échapper au flux de leur ordinaire psychologique, et de retrouver ainsi les eaux pures de leur anciennes formes d'existence. Si donc le soupçon éthique à l'encontre des « actions héroïques rapides » suscitées par la catharsis est déjà pleinement justifié dans la vie morale des hommes, bien qu'évidemment, il ne soit pas si rare que de véritables renaissances éthiques résultent de telles crises, alors cette ambivalence saute aux yeux davantage encore dans les reproductions artistiques de la réalité. Nous aborderons en détail dans des considérations ultérieures le fait que l'homme dans la vie se dirige nécessairement vers certaines actions, résolutions singulières, tandis que dans son attitude à l'égard de l'œuvre d'art cette liaison des émotions à ces phénomènes concrets de la réalité est temporairement suspendue, de sorte qu'il s'abandonne avec toute sa personnalité à l'impression esthétique présente, et les conséquences éthiques de ces effets ne peuvent se montrer que dans l'*après* de la réception parce qu'ils doivent être également plus polysémiques, plus variés que les influences que déclenche la vie pratique elle-même.

Cette polysémie connaît encore une intensification ultérieure du fait que la catharsis peut aussi – à nouveau à maints égards – être négative. Nous ne parlons pas du tout de ce que

leur effet est parfois, intentionnellement, pour l'un révélateur du mal, pour l'autre effrayant, comme cela se produit surtout dans les grandes comédies. Dans *Le Revizor*, Gogol a représenté cet effet cathartique négatif du rire, de la dérision, lorsque le gouverneur, au beau milieu de la scène où le développement de l'intrigue dévoile toute la supercherie, se tourne vers les spectateurs avec ces mots : « De quoi riez-vous ? C'est de vous-mêmes que vous riez ! »⁴⁷ Mais au-delà de ça, l'effet cathartique – indépendamment, non seulement de l'intention de l'auteur, mais aussi de la teneur de l'œuvre – peut prendre une orientation éthiquement problématique, voire même négative. C'est encore un cas relativement plus simple lorsque la réceptivité se raccroche à certaines formes immédiates de phénomènes, et passe à côté de la totalité telle qu'intentionnée et réalisée. Cela peut souvent se produire précisément pour des œuvres à l'effet puissant, pénétrant, et mener la catharsis sur des chemins déviants et moralement douteux. Goethe a remarqué cette tendance très tôt après la parution de son *Werther* ; son petit poème qui décrit d'une main légère la raison de la popularité de l'œuvre se termine par les mots que le héros aimé et maintes fois imité adresse à son lecteur : « Sois homme et ne suis pas mon exemple ».⁴⁸

Mais la transformation de l'effet cathartique peut aussi aller jusqu'à une pure négativité morale. Il n'est pas possible dans le cadre de ces considérations de suivre les problèmes qui apparaissent ainsi jusque dans leurs ramifications réelles très complexes, car il aurait fallu pour cela définir en détail et mettre dans un juste rapport entre elles les catégories éthiques qui sont ici fondamentales. Nous ne pouvons souligner ici que

⁴⁷ Gogol, *Le revizor*, Acte V, sc. VII Trad. Arthur Adamov, Paris, L'Arche, 1958, p. 97. NdT.

⁴⁸ Goethe, Poésies diverses. Pensées. Divan oriental-occidental, op. cit., p. 212. NdT.

deux circonstances importantes, et encore de façon extrêmement sommaire. Premièrement, l'historicité, et avec elle la relativité et les contradictions historiques dans les manifestations concrètes de ces catégories ; la nouveauté et le progrès sociohistoriques s'expriment très souvent comme rupture avec les conceptions éthiques dominantes, et de ce fait comme mal, ce qui est encore complété par le fait que la nouveauté et le progrès eux-mêmes peuvent trouver à s'exprimer sous des formes extrêmement contradictoires et peuvent même être profondément contradictoires du point de vue de l'humanité. Ceci est en premier lieu une question de la vie même. Pensons par exemple à la figure de Napoléon et à l'influence de sa personnalité sur des personnages aussi différents que Rastignac, Julien Sorel, ou Raskolnikov ⁴⁹ (pris ici comme types de situations sociales concrètes et réelles). Sans aller plus loin, il est évident que l'effet cathartique qui provient du reflet de leurs destinées peut très facilement se transformer en une ambiguïté morale, voire même en du négatif pur ; pensons au reflet de la tragédie de Raskolnikov, ultérieurement, chez l'écrivain socialiste révolutionnaire Savinkov-Ropchine. ⁵⁰ Deuxièmement, la possibilité de tels impacts est encore fondé et renforcé par le fait que le moralement répréhensible n'est jamais obligatoirement une défaillance des « créatures » humaines face à la majesté des normes morales, mais elle peut aller jusqu'à établir des préceptes sauvages. Dans de tels cas, il ne s'agit pas d'un renâclement des hommes devant les commandements de la

⁴⁹ Eugène de **Rastignac**, personnage du « jeune loup aux dents longues », dans *la Comédie Humaine* de Balzac. Julien **Sorel**, personnage du roman de Stendhal *Le rouge et le noir*. Rodion Romanovitch **Raskolnikov**, personnage principal du roman de Dostoïevski, *Crime et Châtiment*. NdT.

⁵⁰ Boris Viktorovitch **Savinkov** (1879-1925) alias Viktor **Ropchine**, écrivain et révolutionnaire russe, l'un des dirigeants de la « Brigade terroriste », organisation de combat du Parti socialiste révolutionnaire. NdT.

morale, pas de leur naufrage dans un chaos de pure immédiateté, d'habitude, d'instinct etc., mais plutôt, bien au contraire, d'une élévation au-dessus de ce niveau, d'une auto-élaboration de sa propre personnalité, d'une auto-potentialisation de l'homme – formellement – similaire à ce qui doit être obtenu dans l'action morale. C'est le contenu du précepte, et pas sa capacité de modeler l'homme, qui fait ici la différence entre le bien et le mal. Comme donc la catharsis esthétique produit surtout, directement, une élévation de l'homme au-dessus de sa propre quotidienneté, un tournant vers un comportement de ce genre n'est pas du tout, par principe, exclu, et la dialectique historique et les contradictions mentionnées plus haut facilitent dans de nombreux cas sa réalisation.

Aussi éclairante que puisse être – au sens de l'histoire universelle – l'interprétation de la théorie de la catharsis d'Aristote par Lessing, une analyse de la pratique dans ses effets peut très facilement susciter des doutes et des réserves quant à son univocité éthique. Le vieux Goethe en a formulé dans ses *Remarques supplémentaires sur la Poétique d'Aristote* : « La tragédie et les romans tragiques n'apaisent nullement l'esprit, mais font naître l'inquiétude dans l'âme et dans ce que nous appelons le cœur, les entraînant vers un état vague et indéterminé. Cela, quiconque avance sur la voie d'une formation intérieure vraiment morale, le ressentira et le concédera. La jeunesse aime cet état ; c'est la raison pour laquelle elle éprouve de la passion pour des productions de ce genre. »⁵¹ Ce n'est pas ici le lieu d'aborder en détail l'interprétation que fait Goethe de toute la conception de la catharsis, et tout particulièrement de sa thèse extrêmement problématique selon laquelle la catharsis ne s'exerce pas

⁵¹ Goethe, *Remarques supplémentaires sur la Poétique d'Aristote*, in *Écrits sur l'art*, trad. Jean-Marie Schaeffer, Paris, Klincksieck, 1983, p. 258.

comme impact de l'œuvre sur le récepteur, mais constituerait, en tant que conciliation, la conclusion, le couronnement de l'œuvre. Le doute cité ci-dessus en ce qui concerne la possibilité d'effets cathartiques éthiques se rattache de cette manière au doute relatif à l'influence morale de l'œuvre en général. La clôture interne de l'œuvre d'art, sa totalité globale, circulaire en soi, implique donc ici une rupture de la liaison nécessaire entre esthétique et éthique, sa limitation à une « fortuité » où l'accent essentiel est mis sur un « adoucissement des mœurs », qui peut également dégénérer en « mollesse ». Nous nous retenons de polémiquer avant tout parce que la conception exprimée ici sous une forme exagérée a un caractère épisodique dans l'ensemble des conceptions de Goethe – y compris du vieux Goethe –, et seule la défense de la clôture de l'œuvre, le refus des influences directement moralisatrices s'intègrent organiquement dans ce système.

Les réserves de Goethe à l'égard d'un effet moral direct et univoque de la catharsis sont d'autant plus importantes qu'elles réapparaissent sans cesse sous des formes diverses, même au cours de l'évolution ultérieure. Ses considérations portent surtout sur la tragédie, mais elles concernent déjà chez lui d'autres arts, et avant tout la musique. Dans celle-ci – de même que dans les arts plastiques, même si c'est sous d'autres formes – l'indétermination et la polysémie au sens spirituel et moral s'accroissent bien au-delà de ce que nous avons décrit pour la littérature. Thomas Mann – de *Tristan* à *Faustus* – nous donne un exposé très approfondi de cette problématique, mais Hermann Hesse lui-aussi, écrivain beaucoup plus doux et intellectuellement moins acéré, s'interroge par exemple dans son *loup des steppes* sur l'impact éthique de la musique. Son héros relie ces remarques à des réflexions sur l'évolution allemande et dit dans un monologue douloureusement autocritique : « Nous autres intellectuels, au lieu de nous

défendre virilement contre cette invasion, au lieu d'obéir au *Logos*, au verbe, et de lui trouver un moyen d'expression, nous rêvons d'un langage sans paroles, qui dise l'inexprimable et représente l'indicible. Au lieu de jouer fidèlement et honnêtement de son instrument, l'intellectuel allemand a toujours froncé le verbe et la raison et courtsié la musique. Son esprit s'est abîmé dans la musique, dans les harmonies merveilleuses et célestes, dans les sentiments et les états d'âme exquis et miraculeux, à jamais irréalisés, et il en a négligé la plupart de ses tâches réelles. »⁵² On peut voir ici nettement la transformation d'une chose en son contraire. On peut laisser de côté la représentation de Richard Wagner dans *Le sujet*, d'Heinrich Mann,⁵³ puisqu'elle implique à la fois, pour le moins, une critique de l'art même de Wagner, mais pensons au beau film soviétique sur la vie du chef partisan Tchapaïev, où apparaît un général blanc cruel et sanguinaire qui, pendant ses heures de loisir, joue du Beethoven avec enthousiasme et pas mal du tout, pour avoir clairement à l'esprit cette polysémie.

Si l'on juxtapose toutes ces réserves, l'essence de la catharsis, même dans la tragédie – sans même parler de la musique – semble aller au-devant d'une autodissolution. Cette opposition est particulièrement aiguë si l'on se remémore la position sans aucune ambiguïté de l'esthétique antique chez Platon et Aristote. Celle-ci est en l'occurrence déjà un phénomène de la décomposition de la cité antique, où, à son apogée, il y avait entre l'esthétique et l'éthique une liaison encore plus directe et irrévocable. (Le rejet de l'art chez Platon est en effet lui-même un produit de cette crise de la décomposition de la cité

⁵² Hermann Hesse, *Le loup des steppes*, Trad. Juliette Part, Paris, Calmann-Lévy, le livre de poche, 1991, p. 129. NdT.

⁵³ Heinrich Mann, *Le sujet !*, trad. Paul Budry, Paris, Grasset Les Cahiers Rouges, 1999, chap. v, pp. 255-261. NdT.

antique.) Il nous semble cependant que cette opposition n'est pourtant pas celle d'une exclusion réciproque. La liaison étroite à l'apogée de la cité antique entre citoyenneté et éthique (et ainsi entre esthétique et éthique) a été une configuration unique dans l'histoire mondiale. Le poids de la vie privée individuelle, qui était déjà clairement sensible chez les stoïciens et chez Épicure, se manifeste de plus en plus fort au cours de l'évolution sociohistorique, et rend toujours plus complexe la liaison entre personnalité individuelle et espèce humaine, avec toutes les médiations qui les relient, sans assurément les abolir, mais au contraire pour les enrichir toujours plus de nouveaux contenus. La position presque antique de Lessing fait déjà partie de la période des « illusions héroïques » au sujet d'une résurrection de la cité antique, qui a atteint son point culminant pendant la grande Révolution française. La dissipation de ces illusions crée cette situation de la société, de l'individu et de l'idéologie (pris au sens le plus large du terme) qui entraîne les phénomènes complexes et polysémiques que nous avons analysés. Mais avec cela, la liaison entre catharsis esthétique et comportement éthique n'en est devenue que plus complexe, mais elle n'a en aucune façon cessé d'exister. Renoncer à cela, ce serait renoncer à tout grand art. Et une telle renonciation se produit naturellement très souvent de nos jours, et c'est là une des forces qui rabaisent l'art authentique à un belle-lettrisme plaisant ou fascinant. Chez un grand artiste moraliste comme Brecht, on peut clairement voir son attachement au cœur de la catharsis, malgré une défiance profonde à l'égard de toute efficacité purement émotionnelle de l'art. L'effet de distanciation [*Verfremdungseffekt*], qui présente en esthétique un caractère problématique dont il sera question dans d'autres passages de cet ouvrage, cherche à éliminer la catharsis purement immédiate, ressentie, pour créer l'espace d'une

catharsis qui, par un ébranlement émotionnel rationnel de l'homme total du quotidien, le force à une véritable conversion. En dépit de toutes ses positions diamétralement opposées à celles de Rilke, le « Tu dois changer ta vie » de ce dernier est aussi l'axiome de la volonté artistique de Brecht.

Bien que nous soyons convaincus que la généralisation que nous avons réalisée du concept de Catharsis est justifiée, il nous faut encore ajouter une réserve afin de bien mettre en lumière le caractère esthétique de notre argumentation. Au sens esthétique proprement dit se produisent, comme il est naturel, chez tous les récepteurs d'authentiques œuvres d'art, des ébranlements émotionnels analogues. Mais en même temps, ils sont qualitativement différents les uns des autres. Non seulement au sens où, comme cela va de soi, chaque œuvre d'art déclenche des émotions différentes, où celles-ci divergent obligatoirement, même chez les différents récepteurs de la même œuvre, mais aussi à un niveau plus général : les différents arts et types d'art évoquent par principe des choses différentes, de sorte que la variété infinie des émotions individuelles se déroule dans un univers structuré de manière pluraliste. On peut à bon droit appeler tragique maint aspect de Beethoven, Rembrandt, ou Michel-Ange, mais si on les compare dans le cadre de leur unité ultime, la plus générale, à Sophocle ou Shakespeare, alors on voit aussitôt leur différence profonde, spécifique et qualitative. En dépit de ces réserves, nous pensons qu'il était également justifié de souligner tout ce qu'ils ont de commun. Car seule la tension entre ces pôles, leur existence simultanée et leur efficacité produit l'authentique teneur esthétique.

En comparaison de l'abolition de l'immédiateté dans le reflet scientifique, il fallait souligner l'immédiateté du reflet esthétique, cependant, par rapport à l'immédiateté dans la vie quotidienne, le reflet esthétique est également un reflet aboli ;

que cette abolition consiste en la fabrication d'une nouvelle immédiateté que l'on ne peut trouver nulle part ailleurs, constitue justement la particularité de l'activité esthétique. Dans l'immédiateté de la vie quotidienne, l'essence, le général, sont certes partout présents de manière latente, mais ils doivent – précisément à l'aide de leur abolition – être déterrés de là où ils se cachent. C'est ainsi que naît dans l'œuvre d'art un « monde » qui d'un côté est par principe, dans son apparence, qualitativement différent de la réalité existante (et scientifiquement connue), mais qui d'un autre côté conserve sa structure essentielle, ses déterminations catégorielles ; il n'y réalise qu'un regroupement différent, un changement de fonctions tels qu'il est adapté aux capacités humaines de réception, aux besoins humains d'émotions. Ce problème lui-aussi a déjà été abordé à maintes reprises ; non seulement là où il était question expressément d'une telle adaptation et où l'on a rejeté son abolition hédoniste immédiate, mais aussi là où, en référence à Goethe, on a parlé de la naturalité de ce « monde ». Les deux formulations se rapportent à la même chose : à la tension mentionnée ici entre immédiateté et charge signifiante ; à l'intériorisation de l'essence dans le phénomène ; à une perfection immanente et une complétude solide du monde artistique qui, dans cette perspective – mais exclusivement dans celle-ci – va au-delà de la réalité objective donnée à l'homme, qui justement par un tel franchissement de ses limites habituelles atteste de son immanence, de la seule réalité de son existence. Gottfried Keller donne, comme nous l'avons vu, une bonne description du monde de Shakespeare, qui met cette situation en pleine lumière.

L'attitude de Keller est aussi d'autant plus importante pour nous qu'il ajoute à la juste description de l'état de fait celle d'une prise de position erronée, et donne involontairement

ainsi la bonne critique d'une fausse conception de la réalité du reflet esthétique. Nous pensons à la prétendue théorie de l'illusion. Le Pancrace de Keller dit en effet : « Et donc, puisque tout le reste me paraissait si parfaitement vrai et complet, et que je le tenais pour le monde proprement dit et juste, je m'abandonnais... totalement à lui. »⁵⁴ Pancrace transforme ainsi le reflet fidèle de la réalité par Shakespeare en une illusion, tout comme Don Quichotte avec les romans de chevalerie, et subit à maints égards un destin analogue. Il y a déjà là une critique de la théorie de l'illusion. La grande époque de la genèse de la philosophie moderne a été très sévère dans le jugement des illusions ; on les a appelées tout simplement erreurs, rêves, déficiences des objectifs et des méthodes de connaissance du monde ; de ce point de vue, il régnait une parfaite unanimité entre Bacon, Descartes et Spinoza. Même si les conséquences pratiques des illusions ont été ainsi largement négligées, les grandes révolutions des 17^{ème}, 18^{ème}, 19^{ème} siècles ont apporté des enseignements importants, avant tout sur la différence entre illusions progressistes au plan de l'histoire mondiale, et illusions restant subjectives et creuses ; c'est Marx qui a tiré par son travail cet enseignement des révolutions de la manière la plus expressive. Ce n'est que lorsque cette période a été terminée, lorsque les illusions étaient déjà devenues de pures rêveries impuissantes, lorsque le Don-quichottisme s'est transformé en Oblomovisme⁵⁵ que l'on a cherché à trouver dans une illusion

⁵⁴ La traduction de ce passage de *Pancrace le boudeur* par James Guillaume in *Les gens de Seldwyla*. (Éd. Association Les Bourlapapey, bibliothèque numérique romande, <http://www.ebooks-bnr.com/>) p. 43 étant trop éloignée du texte original allemand, nous rétablissons une traduction plus fidèle. NdT.

⁵⁵ Oblomovisme [обломовщина] : attitude du personnage du roman éponyme d'Ivan Gontcharov, Oblomov, aristocrate oisif, prototype dans la culture russe de l'homme paresseux et médiocre qui a renoncé à ses ambitions pour une léthargie rêveuse. NdT.

– consciente – le secret du monde esthétiquement reflété. Sans qu'il soit besoin d'aller plus loin en polémique, nos exposés précédents montrent l'inanité de ce point de vue. Nous avons mentionné ici cette théorie uniquement parce qu'elle éclaire par contraste le rapport que nous avons mis en évidence entre la réalité et le reflet esthétique. Premièrement, l'illusion est de caractère purement subjectif, deuxièmement elle veut à partir de cette subjectivité corriger la réalité objective, mieux dit, elle veut lui opposer une réalité « meilleure » tissée à partir de rêves subjectifs. Les théories subjectivistes modernes de la connaissance contribuent également à la constitution de telles conceptions. Cela ne change rien à leur caractère insoutenable. Le fait que les productions esthétiques ne veuillent ni ne puissent, en tant que reflets de la réalité, éliminer la subjectivité ne supprime pas l'objectivité spécifique née à l'aide de sa médiation ; le fait que le créateur comme le récepteur soient conscients du caractère de reflet des actes et des productions esthétiques n'a rien de commun avec l'essence de l'illusion. Certes pas au sens où ces actes seraient réalisables sans relation à l'activité sociale. Nous parlerons bientôt plus en détail des problèmes qui apparaissent ici, lors du traitement de l'*après* de la réception esthétique. Mais on peut dire dès à présent que le reflet esthétique, dans sa nature, ne peut pas devenir la base immédiate de l'activité sociale comme l'illusion, dont l'essence consiste précisément en ce qu'elle est confondue – à tort – avec une reproduction vraie et pratiquement exploitable de la réalité. La prétendue illusion consciente rabaisse l'art au niveau d'un rêve éveillé, écarte de la série de ses possibilités d'impact précisément ceux dont la forme la plus expressive est justement la catharsis que nous avons décrite : à savoir l'effet que déclenche la collision de la réalité objective esthétiquement reflétée avec la simple subjectivité du quotidien.

Cette validité générale de la catharsis et le rejet de toute théorie de l'illusion renvoient sous différents aspects au même phénomène de fond de l'esthétique : à la simultanéité d'une immanence tout à fait parfaite dans ses productions et de son dépassement de la réalité quotidienne immédiate, en intensité, en infinité sensible des déterminations essentielles, en convergence jusqu'au rapport le plus étroit entre phénomène et essence, en identité absolue du contenu et de la forme. Cette duplicité et unité de tendances, vu abstraitement, divergentes, voire opposées, s'expriment dans l'expérience vécue de la catharsis, dont la survenance et l'accomplissement montrent de ce fait aussi une duplicité unifiée : c'est un critère décisif de la perfection artistique de l'œuvre considérée et en même temps le principe déterminant de la fonction sociale importante de l'art, pour les caractéristiques de l'*après* de ses effets, de son extension dans la vie, du retour à la vie de l'homme total après qu'il s'est abandonné en tant qu'homme dans sa plénitude à l'effet d'une œuvre d'art et qu'il a éprouvé l'ébranlement émotionnel cathartique. Ces deux questions font partie par nature des ensembles complexes de problèmes de la deuxième partie ; nous ne pouvons ici qu'aborder brièvement quelques-uns de ces principes indispensables. On a jusqu'à maintenant insisté à maintes reprises sur la priorité du contenu sur la forme. Mais même si nous n'abordons que le plus important au niveau des principes, on voit à nouveau, dans les grandes lignes, que cette priorité du contenu ne rabaisse en aucune façon l'importance des formes, mais la souligne encore plus fortement qu'un formalisme unilatéral ne serait en mesure de le faire. Car ce n'est qu'à partir de là que l'on peut exactement apprécier leurs fonctions spécifiques, distinguer clairement leurs véritables maîtres des simples virtuoses. Ces fonctions spécifiques des formes se résument à permettre d'éprouver de manière universelle un contenu

significatif pour l'humanité. Les chemins des grands artistes au talent authentique inné se séparent avant tout de ceux de moindre talent en ce qu'ils reconnaissent et réalisent avec une sûreté infaillible dans le matériau que la vie leur offre ce contenu solide, sa compatibilité avec certaines formes – et si nécessaire, avec leur rénovation concrète – cependant que les artistes mineurs errent ici plus ou moins sans but solide et sont livrés au hasard dans leur rencontre avec un contenu vraiment solide.

Si donc une telle rencontre du contenu et de la forme n'a pas lieu – nous parlons ici de véritables artistes – alors se crée ce que l'on a coutume en littérature de désigner tout à fait justement de simple belle-lettrisme ; des phénomènes analogues peuvent naturellement être également observés dans les arts plastiques et en musique. Au plan purement formel – style, structure, psychologie etc. – ce belle-lettrisme peut se situer à un niveau digne d'intérêt, mais dans ses effets durables, il ne pourra jamais faire davantage que retenir l'attention, distraire, ou éventuellement susciter une passion insatisfaite ; il a souvent un effet agréable, parce qu'il confirme chez le récepteur des expériences déjà présentes, ou éventuellement les élargit quantitativement par de la nouveauté thématique, mais il n'apporte jamais cette extension et cet approfondissement des perspectives humaines que nous avons justement pu observer dans l'expérience vécue de la catharsis. Si l'on pense à la globalité des œuvres d'écrivains vraiment éminents comme Theodor Fontane, Joseph Conrad, ou Sinclair Lewis,⁵⁶ on peut en contraste à leurs chefs d'œuvre observer très nettement dans une partie de leur production cette descente de l'art de haut niveau vers un

⁵⁶ Theodor **Fontane** (1819-1898), écrivain réaliste allemand, Joseph **Conrad** Korzeniowski (1857-1924), écrivain de langue anglaise, Sinclair **Lewis** (1885-1951), écrivain américain. NdT.

simple belle-lettrisme ; avec cette part mineure de leur production, ils côtoient cette grande masse des œuvres d'art dont le domaine s'étend jusqu'au plus bas niveau de l'amusement totalement creux. Le regard clair sur cette sphère est toujours et encore troublé par des tendances de l'époque. Sous l'influence d'événements contemporains, un belle-lettrisme qui les restitue de manière correcte ou habile peut parfois, même dans certaines circonstances, susciter des ébranlements émotionnels profonds. Seule l'évolution historique montre, parfois même assez rapidement, qu'il ne s'est agi que d'un belle-lettrisme. De tels effets peuvent parfois même être provoqués par des produits artistiquement sans valeur, s'ils répondent à une tâche sociale extrêmement importante. Pensons par exemple à la période de genèse du drame bourgeois, et en l'occurrence au *Marchand de Londres*, de Lillo.⁵⁷ On peut y voir là, clairement, l'importance de la ferme identité de la forme et du contenu. Seul un contenu étroitement relié d'une manière ou d'une autre au destin de l'humanité peut susciter une mise en forme véritablement profonde, car comme nous le savons en effet, la forme artistique est toujours la forme d'un contenu déterminé, tandis que quand cette relation fait défaut, même l'élaboration formelle la plus virtuose, l'accomplissement le plus fidèle de la tâche sociale ne mènent pas à cette identité, et n'est à même de déclencher qu'un effet matériel éphémère rapidement obsolète. Répétons-le : le phénomène du belle-lettrisme n'est en aucune façon un phénomène purement littéraire, c'est quelque chose de commun à tous les arts.⁵⁸ Un autre type de

⁵⁷ George Lillo (1691-1739), *Le marchand de Londres* (1731), trad. J. Hamard, Paris, Les Belles Lettres, 1962. NdT.

⁵⁸ Alban Berg a nettement mentionné ce phénomène en ce qui concerne la musique. Cf. son essai : *Verbindliche Antwort auf eine unverbindliche Rundfrage*, [Réponse obligeante à une enquête qui ne l'est pas] in: *25 Jahre*

ce genre de phénomène est ce que nous appelons d'habitude le kitsch. Mais alors que le phénomène désigné comme belle-lettrisme est un phénomène qui toujours plus ou moins récurrent, bien qu'il puisse se présenter sous des formes très diverses dans des formations sociales différentes, le kitsch est la spécialité d'étapes de développement plus tardives, et il est presque totalement inconnu pendant de longues périodes ; dans les deux derniers siècles, il s'est manifesté de manière particulièrement intense. C'est pourquoi il est ouvertement et généralement reconnu comme un phénomène sociohistorique et appartient de ce fait à la partie matérialiste-historique de l'esthétique. Seuls doivent être traités ici ces aspects qui sont en relation étroite avec notre question actuelle. Mentionnons seulement d'entrée sa détermination sociale directe et résolue, avant tout parce que même ces cercles qui ont coutume de refuser la détermination sociale de l'art ont ici précisément recours à cette causalité. C'est ainsi que Hermann Broch nous donne une introduction exacte à l'analyse sociale du kitsch : « Car le kitsch ne saurait naître ni subsister s'il n'existait pas l'homme kitsch, qui aime celui-ci, qui comme producteur veut en fabriquer et comme consommateur est prêt à en acheter et même à le payer un bon prix. L'art, pris dans son sens le plus large, est toujours le reflet de l'homme d'une certaine époque et lorsque le kitsch est mensonge – attribut dont on le qualifie souvent et à bon droit –, le reproche en retombe sur l'homme qui a besoin de ce miroir embellisseur mensonger pour se reconnaître en lui et, en une certaine mesure avec une satisfaction sincère ; se ranger du côté de ses mensonges. »⁵⁹

Neue Musik, Jahrbuch [25 ans de nouvelle musique, Annales] Universal-Edition A.-G., Vienne, 1926, pp. 220-225.

⁵⁹ Hermann Broch (1886-1951), écrivain autrichien, *Quelques remarques à propos du kitsch*, in *Création littéraire et connaissance* trad. Albert Kohn, Paris, Tel Gallimard, 2007, p. 311. Trad. modifiée : A. Kohn traduit *kitsch* par *art tape-à-l'œil*.

Ce que Broch appelle « homme-kitsch » a, comme il le voit bien, le mensonge pour fondement : une représentation la plupart du temps peu consciente, mensongère, reposant sur des illusions, concernant la relation de l'homme à la réalité sociale, sa position à l'égard de sa classe sociale, de son destin en elle, et en conséquence sur les caractéristiques de sa propre personnalité et le sort qui lui est adapté. (Il apparaît ici avec une évidence palpable que la conscience sur le caractère de reflet des productions esthétiques n'a rien de commun avec des illusions.) Dans le cas du kitsch, il s'agit donc de ce que l'approche du reflet de la réalité et de sa mise en forme – peu importe dans quelle mesure c'est subjectivement conscient – se produit sur la base d'une « vision du monde » objectivement mensongère, de sorte que l'intention du créateur ne vise pas à retrouver l'essence de l'homme par une restitution du monde fidèle à la vérité, mais au contraire à la rectifier, à tordre et à déformer ses contenus, ses proportions de telle sorte qu'elle corresponde aux souhaits et illusions matériellement injustifiés, qu'elle les illustre. La spécificité esthétique de la forme, à savoir qu'elle n'est que la forme particulière d'un contenu particulier se démontre de manière frappante dans de telles configurations négatives : elle va également être faussée et déformée ; tout à fait indépendamment de la quantité de capacité technique, d'invention formaliste etc. dont peut disposer le sujet du producteur et qui est gaspillée dans la production. La variété concrète infinie du kitsch, qu'il soit par exemple produit de manière ordinaire ou raffinée, « saine » ou décadente, bonne ou mauvaise formellement, douée ou pas, quelle base de classe a son caractère mensonger, tout cela, nous ne pouvons pas même l'évoquer. Cela n'est pas non plus utile, car il est clair que de notre point de vue sur le reflet de la réalité, il n'y a absolument aucune différence de principe entre un

immeuble de rapport camouflé en palais renaissance ou baroque, les romans d'une Courths-Mahler⁶⁰ ou encore un film où le fils du millionnaire épouse la sténodactylo.

Le troisième type de dérive par rapport au principe esthétique dont nous avons à nous occuper brièvement accompagne l'évolution de l'art de ses débuts jusqu'à nos jours. Nous nous intéressons en l'occurrence seulement à l'irruption en art de tendances rhétorico-journalistiques ; que la rhétorique et le journalisme aient très souvent recours à certains moyens esthétiques fait partie de ce rayonnement social de l'art en général dont nous n'avons pas à nous occuper ici. Nous avons déjà mentionné dans d'autres contextes la conception antique de la rhétorique et de l'historiographie en tant qu'art ; nous avons aussi vu qu'Aristote a même découvert d'importantes catégories esthétiques dans l'élément pseudo-esthétique de la rhétorique. À l'apogée de l'antiquité, cette classification n'a cependant pas entraîné d'intrusion de tendances extérieures à l'art dans le champ de l'esthétique. Cela est resté réservé à l'époque moderne. Nous n'entendons naturellement pas par là le fait que par exemple les premiers utopistes aient utilisé littérairement certaines caractéristiques apparentes des formes narratrices ; il suffit de comparer l'*Utopie* de More à *Gulliver*⁶¹ pour voir comment chez ce dernier, les descriptions – positivement et négativement – utopiques ne fournissent que le matériau de son monde esthétique, poétiquement satirique, tandis que chez le premier, la narration n'est que l'habillement approprié du point de vue de la technique journalistique pour une transmission de

⁶⁰ Hedwig **Courths-Mahler** (1867-1950), écrivaine allemande, auteure de plus de 200 romans sentimentaux à l'eau de rose. NdT.

⁶¹ Thomas **More** (1478-1835), *L'Utopie* (1516), trad. du latin par Victor Stouvenel, Paris, Librio, 2018. Jonathan **Swift** (1667-1745), *Les voyages de Gulliver* (1721), trad. Jacques Pons, Paris, Folio Gallimard, 1976. NdT.

connaissances scientifico-journalistique, compréhensible et populaire. Naturellement, il y a toujours et encore eu, spontanément, des œuvres – comme dans l’antiquité, à commencer par *Les Perses*, d’Eschyle, et les comédies d’Aristophane – qui voulaient intervenir directement dans les luttes de classes de leur époque ; il suffit de penser à Milton ou à Bunyan.⁶² Naturellement, pour ces raisons et pour d’autres apparentées, l’élément rhétorique a souvent fortement pénétré l’art. Et à vrai dire pas comme chez Shakespeare, où la rhétorique, comme par exemple chez Brutus et Antoine,⁶³ n’est qu’un simple moyen de caractérisation, alors qu’elle constitue au contraire, directement, y compris chez des écrivains importants comme Schiller et Victor Hugo, le milieu homogène de leur mode de figuration, ou tout au moins l’une de ses composantes importantes, sans pour autant abolir le caractère esthétique de leurs œuvres ; lorsque cela se produit, la raison en est que la rhétorique dynamite le milieu homogène et acquiert ainsi en tant que telle un effet propre. Cela nous indique déjà le moment de la transition. À partir du 19^{ème} siècle, il y a un nombre de plus en plus élevé d’œuvres dont le niveau esthétique atteint dans le meilleur des cas ce que nous avons plus haut désigné comme belle-lettrisme, et qui remplacent le manque de substance artistique par l’introduction inorganique d’éléments rhétoriques ou journalistiques à effet direct. Au 20^{ème} siècle, cela s’est même développé en une « méthode de création » particulière, dite du *montage*. Alors, si nous recherchons du point de vue esthétique le principe unitaire de telles tendances, nous sommes confrontés là au fait que partout, le mode de reflet

⁶² John **Milton** (1608-1674), poète et un pamphlétaire anglais, auteur de plusieurs poèmes épiques, dont *Le Paradis perdu*. John **Bunyan** (1628-1688), prédicateur baptiste réformé et écrivain allégoriste anglais. NdT.

⁶³ Shakespeare, *Jules César*, trad. Edmond Fleg, in *Œuvres Complètes*, tome 2, Paris, NRF La Pléiade, 1994, pp. 555-611.

spécifiquement artistique est mis de côté ou dans le meilleur des cas rabaisé en moyen accessoire, que le moyen homogène cesse de tenir ensemble, d'unifier le « monde » représenté, de guider les expériences réceptrices, (à l'époque de l'apparition du montage, cette carence fut présentée comme un principe esthétique nouveau), qu'en conséquence l'impact ne fait plus appel aux dispositions esthétiques du récepteur, à l'homme dans sa plénitude, et ne cherche plus à évoquer en lui des expériences esthétiques, mais s'adresse simplement à l'homme total placé dans la vie quotidienne pratique, pour l'inciter directement à prendre une position pratique immédiate pour ou contre un phénomène réel de la vie.

Avec cette comparaison, nous nous trouvons déjà au beau milieu de la problématique de l'*après* de l'effet esthétique. Pourtant, afin de ne point en arriver là à une conclusion hâtive, il faut en introduction remarquer que ce qui a été dit jusqu'ici et ce qui sera dit désormais concerne exclusivement les œuvres, mais que les assertions subjectives des auteurs et de leurs critiques restent en dehors de nos considérations. Il peut en effet arriver ou bien que l'envahissement que nous avons décrit de la sphère artistique par la rhétorique et le journalisme soit accompagné de la conscience d'inaugurer une nouvelle ère esthétique authentique, ou bien que toute l'esthétique précédente soit théoriquement écartée, et que naissent pourtant à cette occasion – en dépit de la théorie nouvelle – des œuvres d'art esthétiquement importantes (pensons à la production de la maturité de Bertolt Brecht). Seules donc nous intéresseront dans la suite les œuvres elles-mêmes. L'analyse de ces trois types nous montre que l'on ne peut pas comprendre de manière suffisamment précise le concept de catharsis, de l'ébranlement émotionnel du récepteur par l'œuvre, par la nouveauté qui élargit et

approfondit l'être tel qu'il était perçu jusqu'alors. Si le contenu est gagné par la platitude, comme justement dans le belle-lettrisme ou, comme dans le kitsch, si le sentiment qui vient à s'exprimer est faux, voire mensonger, l'impression du récepteur peut tout au plus ressembler à l'esthétique proprement dite dans les apparences formelles. Plus complexe est le cas traité en dernier. Ici, de fait, le monde de sentiments qui est à la base de l'œuvre peut être authentique et sincère, de même aussi que l'image offerte de la réalité peut être vraiment fidèle, sans que se produise un effet esthétique – prédéterminé par la teneur et la structure de l'œuvre. Pour approcher ce phénomène, prenons tout d'abord des exemples extrêmes. Le dramaturge français Brieux,⁶⁴ connu en son temps, s'est saisi de thèmes actuels et utiles pour la pratique sociale quotidienne, comme les abus dans le commerce des nourrices, ou l'effet dommageable de la syphilis sur le mariage. Nous n'avons pas ici à nous préoccuper de la mesure selon laquelle une production de ce genre a eu d'un point de vue pratique une utilité essentielle. Les émotions vécues visées ne sont en tout cas pas esthétiques par nature. Tout fait de la vie dont il faudrait prendre ici connaissance, tout regard sur des faits jusqu'ici négligés, peuvent être bien mieux obtenus par d'autres voies : de façon plus claire, plus exacte, plus ordonnée, plus globale, et en même temps plus générale et plus riche en détails. Ce n'est pas en vain que des représentants du montage de ce genre intègrent dans leurs œuvres des données statistiques, avérées par des documents etc. Là où la force de conviction littéraire fait défaut, des faits rassemblés doivent y suppléer. Le seul avantage que peut présenter la forme littéraire, c'est qu'elle peut par exemple en

⁶⁴ Eugène **Brieux** (1858-1932), auteur dramatique et journaliste français. Ses comédies montrent de petites gens socialement défavorisées. Il fut membre de l'académie française. NdT.

raison des effets théâtraux, obtenir un auditoire qui serait inatteignable par un simple journalisme. Mais ce sont des cas extrêmes, à partir desquels seuls des pédants de l'académisme peuvent chercher à déduire à rejeter de l'art les questions d'actualité.

Pour un meilleur éclairage, prenons l'autre extrême : pensons à des poèmes de Petőfi, Maïakovski, ou Éluard ⁶⁵ à des tableaux ou dessins de Goya et Daumier, ⁶⁶ et l'on voit tout de suite que l'intervention directe dans les luttes d'actualité peut devenir le vecteur d'un art de haut niveau. Et on ne doit en l'occurrence pas sous-estimer le rôle de l'occasion qui la suscite, ne la concevoir en aucune manière comme une simple occasion qui aurait mis au monde une chose quelconque esthétiquement séparable d'elle. De telles œuvres sont – justement au sens esthétique – indissociablement entrelacées à ces « exigences du jour » qui les font naître. Précisément parce qu'elles appréhendent et figurent cet instant de l'histoire dans son unicité et sa singularité en même temps qu'avec sa signification sociale et humaine typique, elles peuvent parvenir à un effet immédiat d'une puissance et d'une intensité inimaginable par ailleurs, mais qui ne doit cependant rien perdre de cette puissante intensité lorsque cet instant fécond s'éloigne et s'estompe dans le temps, voire même sombre dans l'oubli.

Le double aspect de la genèse, de l'être figuré, tant dans l'impact que dans ses répercussions, exprime le principe

⁶⁵ Sándor **Petőfi** (1823-1849), poète inspirateur du nationalisme hongrois. Vladimir Vladimirovitch **Maïakovski** [Владимир Владимирович Маяковский] (1893-1930), poète et dramaturge futuriste soviétique. Eugène Grindel, dit Paul **Éluard** (1895-1952). NdT.

⁶⁶ Francisco de **Goya** (1746-1826) peintre et graveur espagnol, Honoré Victorin **Daumier** (1808-1879), graveur, caricaturiste, peintre et sculpteur français. NdT.

esthétique en opposition à tout journalisme en habillage d'apparence artistique. Ce journalisme reste d'un côté collé à la singularité de faits isolés ou abstraitement reliés, d'un autre côté il saute directement de là à des généralités qui peuvent en soi être des abstractions justes ou fausses, empreintes de profondeur ou de platitude, mais qui ne se rapportent en aucun cas à l'essence humaine de l'homme. La différence ne réside donc pas, comme on l'a déjà maintes fois répété, en ce que cette représentation, ce regroupement, cette généralisation de faits ne saurait susciter aucune émotion. Dans certaines circonstances, les théories purement scientifiques les plus abstraites en sont capables, sans même effleurer, même de loin, la sphère de l'esthétique. Pensons à la crise mondiale qu'a déclenchée la théorie de Copernic, qui a eu ses martyrs et ses bourreaux, à l'impact du *Contrat Social*⁶⁷ dans la Révolution française, à celui du marxisme dans le mouvement ouvrier et chez ses ennemis. On pourra encore moins nier que les faits de la vie puissent occasionner des explosions de sentiments tout à fait véhémentes, même sans aucun travail journalistique de l'opinion, ou même s'il est très mauvais. Il ne s'agit pas l'émotion en général, pas de son opposition à une perception purement rationnelle, mais de la relation aux deux de l'émotion esthétique particulière. Celle-ci peut naturellement aussi être générée par l'intégration et l'utilisation de moyens d'expression journalistiques dans un ensemble esthétique ; nous nous sommes plus haut référés à Schiller et à Victor Hugo en relation à la rhétorique, il pourrait suffire ici que nous mentionnions les romans de Tchernychevski.⁶⁸ Ce ne sont donc pas les moyens de

⁶⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat Social*, Paris, GF Flammarion, 2011.

⁶⁸ Voir à ce propos mon étude sur le roman *Que Faire*, (trad. Dimitri Sesemann, Paris, Éditions des Syrtes, 2000) où j'ai également mentionné des phénomènes analogues dans la littérature mondiale. *Der Russische Realismus*

représentation mis en œuvre qui sont décisifs ; l'appartenance à la sphère esthétique se détermine bien davantage par l'ampleur et l'intensité du rapport de l'œuvre à l'essence humaine de l'homme. Le roman de Tchernychevski se différencie des autres romans et drames journalistiques précisément en ce que le caractère insoutenable et inhumain de la réaction tsariste et des mœurs qui y règnent ainsi que les mouvements d'opposition des révolutionnaires s'y incarnent dans des types humains individuels, en ce que leurs destins déterminés par leur personnalité la plus profonde concentrent en soi le *pour* et le *contre*. Il en va de même si l'on compare un dessin pamphlétaire de Daumier à une caricature de journal, aussi progressiste que soit son intention : dans ce dernier cas, il y a une négation particulière qui prend même souvent l'aspect d'une simple photo déformée ; dans le premier cas, c'est le caractère méprisable de toute une époque, figurée de manière typique dans son indignité humaine et sociale qui s'exprime dans le tracé des lignes et la composition artistique.

3. L'*après* de l'expérience réceptrice.

De tout cela ressortent déjà un peu plus nettement les contours de l'*après* de l'impact esthétique. En l'occurrence, il faut naturellement souligner le caractère objectif du reflet esthétique figuré dans l'œuvre, que nous avons plus haut analysé à fond, et dont nous avons justement opéré la délimitation par rapport à des modes de reflet formellement ou prétendument analogues. Directement, l'*après* se rattache nécessairement à l'expérience esthétique de la réception de l'œuvre. Pour celle-ci aussi, nous avons déjà souligné plus haut un élément décisif, à savoir la particularité de la sphère

in der Weltliteratur [Le réalisme russe dans la littérature mondiale], *Werke*, vol. 5, pp. 126-160. En français, trad. Jean-Pierre Morbois : <http://amisgeorglukacs.org/le-realisme-critique-dans-la-litterature-russe-du-xixe-siecle.html>, pp. 175-231.

esthétique que représente la suspension des objectifs concrets de la vie quotidienne. Rappelons-nous qu'au contraire de suspensions de ce genre qui se produisent dans le quotidien lui-même où ce n'est pas l'objectif pratique du moment lui-même qui est laissé en plan, mais seulement, de manière momentanée, sa réalisation factuelle, où la suspension ne doit être rien d'autre qu'une phase technique préparatoire à une meilleure réalisation de l'intention concrète qui n'a pas changé, l'expérience esthétique de la réception entraîne une suspension temporaire de l'ensemble des objectifs factuels du quotidien, et de telle sorte en vérité que ceux-ci ne sont – en principe – repoussés que pour la durée de cet acte et retrouvent après son déroulement leurs anciens droits – en principe, mais aussi dans les faits pour la grande majorité des cas – sans subir de changement qui pourrait avoir un intérêt pratique. De cet état de fait dont l'exactitude générale ne peut pas être mise en doute, les représentants des différents degrés de *l'art pour l'art*, * de l'académisme, etc. déduisent que les expériences artistiques sont sans influence sur la vie quotidienne pratique des hommes. Une erreur grave, dont la cause réelle est naturellement à rechercher dans les situations de classe et les intérêts de classe, mais dont la justification repose sur le fait qu'on en reste à une description tout à fait générale du phénomène esthétique, qu'on ne prend en considération que l'aspect négatif de l'opposition entre expérience esthétique et quotidien, et qu'on ignore en revanche l'aspect positif, sa particularité. Les cas-limites évoqués plus haut (Petőfi, Maïakovski etc.) seraient déjà en soi une réfutation de ces constructions métaphysiques. Car si d'une véritable œuvre d'art peuvent en général découler des effets pratiques immédiats qui ne suppriment pas son caractère esthétique, qui constituent même justement sa particularité spécifique et sont esthétiquement indissociables

de celle-ci – un poème de Petőfi, une lithographie de Daumier etc. ne seraient pas non plus d'un point de vue purement artistique ce qu'ils sont si leurs intentions les plus profondes, leur structure, leur mise en forme et leur technique ne visaient pas un effet de ce genre –, on voit bien que le manque total de conséquences de l'impact esthétique sur la vie est une construction intellectuelle abstraite, et pas le moins du monde, même partiellement, une reproduction exacte dans la pensée du véritable état de fait.

Les exemples cités sont naturellement des cas-limites. Personne ne prétendra que de la nature esthétique d'une fresque de Raphaël, d'un poème d'amour de Goethe, d'un concerto grosso ⁶⁹ de Vivaldi, on puisse déduire des actions pratiques chez ceux qui les reçoivent. Les cas-limites perdent cependant – tout au moins jusqu'à un certain point – leur caractère radicalement antithétique si l'on pense à leurs effets durables. Les poèmes de Petőfi ou les lithographies de Daumier ont conservé pendant plus d'un siècle leur force percutante et leur fraîcheur, sans assurément reproduire, sans modification, l'efficacité pratique directe, explosive, qu'ils avaient primitivement. Celle-ci était liée à un instant historique déterminé, à la singularité concrète de ses problèmes, au caractère concret, unique en son genre, des actions concrètes qui en ont surgi. Pour autant – comme toujours en art – la durabilité de l'effet entraîne que la teneur artistique s'intègre comme un moment dans l'histoire de l'évolution de l'humaniste, comme un moment du développement de son autoconscience. Ce ne signifie cependant jamais que toutes les œuvres d'art soient nivelées, jetées sur le même plan : dans cette « éternité » historique, Daumier apporte l'agressivité excitante de sa satire qui

⁶⁹ Le *concerto grosso* consiste en un dialogue entre des instruments solistes d'une part et l'ensemble de l'orchestre de l'autre. NdT.

appelle à des actions, tout comme Raphaël la tranquillité harmonieuse et la solennité de ses fresques. Vu comme cela – et nous pensons que c'est comme cela qu'il faut esthétiquement le voir – les cas-limites perdent beaucoup de leur caractère extrême, ils s'intègrent sans encombre dans le chœur polyphonique infini des œuvres d'art et soulignent précisément par la préservation de leur caractère originel le pluralisme de principe de la sphère esthétique. Si le caractère unitaire interne est ainsi établi, y compris entre les extrêmes les plus diamétralement opposés, il faut malgré tout franchir un pas supplémentaire en direction de la précision concrète, afin de mieux définir la teneur de ce qu'il y a de commun. Là aussi, nous pouvons et nous devons nous référer à la constatation effectuée plus haut : nous avons conçu l'art comme autoconscience de l'évolution de l'humanité et défini comme le concept le plus général de son contenu l'universel de l'humanité [*das Menschheitliche*] qui est inhérent en une immanence immédiate à toute œuvre, directement comme image de son présent ou du passé vu à partir de lui.

Si nous regardons donc cette immanence dans sa particularité esthétique spécifique, nous voyons, comme déjà dans de nombreux cas, que le reflet esthétique exprime toujours une vérité de la vie, que son essence particulière consiste à rapporter cette vérité et sa structure objective à l'homme, c'est-à-dire à mettre en ordre ce qui y est en soi présent et important pour l'évolution de l'humanité, de sorte que cet élément devienne prédominant, tant en ce qui concerne la teneur qui concentre ce qui est dispersé dans la vie, qui rassemble en une harmonie concrètement contradictoire – éventuellement tragique – le jeu en apparence désordonné dans les détails de la vie du hasard et de la nécessité, de la factualité et de la significativité, qu'en ce qui concerne la forme qui devient le principe directeur de chacun de ces

microcosmes totaux concrets et uniques en leur genre. Dans la vie aussi, elles forment une unité directement indissociable, ces strates essentielles que la connaissance scientifique ne peut conceptuellement disposer les unes sur les autres ou les unes derrière les autres que parce qu'elles sont objectivement assemblées dans les phénomènes immédiats eux-mêmes en une hiérarchie cachée, qui ne se révèle que dans des circonstances particulières. Le reflet esthétique fait, tant de cette unité de l'unité et de la diversité, que de son immédiateté, son principe directeur. Son immédiateté est cependant, comme on l'a exposé ici à maintes reprises, une immédiateté nouvellement créée, une deuxième immédiateté, dans laquelle l'apparition des strates essentielles hiérarchiques, le jeu réciproque du hasard et de la nécessité vient de la sorte plus ou moins au premier plan, comme dans la vie – à chaque fois selon les lois du genre, et même selon les personnalités des artistes ; son immédiateté est donc préservée à ce niveau supérieur d'organisation consciente, mais exerce cependant, justement dans cette organisation et par elle, un rôle de guidage des expériences réceptrices, par lesquelles aussi le plus profond et le plus dissimulé du contenu vital fait surface de manière palpable.

Ce n'est qu'à partir de telles approches que l'on peut comprendre le processus des expériences réceptrices dans son unité et sa totalité dynamiques. Nous avons déjà parlé de ce que le milieu homogène – grâce justement à la force de son homogénéité – fait irruption dans le monde des expériences de l'homme total, le contraint dans un certain sens à accueillir le « monde » figuré dans l'œuvre, et justement par cette contrainte, *uno actu* avec elle, transforme l'homme total du quotidien en l'homme dans sa plénitude de la réceptivité – tourné vers la particularité donnée de l'œuvre particulière donnée. Ce qui plus haut apparaissait comme structure interne,

immanente de l'œuvre, se présente maintenant comme un changement, comme une extension et un approfondissement des expériences du récepteur, et en conséquence de sa capacité de ressentir. La catharsis que l'œuvre produit en lui ne se limite donc pas à mettre en évidence, dans une lumière totalement nouvelle, des faits de la vie nouveaux ou connus, et restés jusqu'alors inconscients, mais la nouveauté qualitative de la vue née de la sorte change la perception et la capacité, elle la rend capable de percevoir de nouvelles choses, des objets habituels dans un nouvel éclairage, de nouveaux rapports, de nouvelles relations de ceux-ci à lui-même. En l'occurrence, comme on l'a également déjà constaté, ses résolutions antérieures, ses objectifs, etc. restent – en principe – inchangés, ils ne sont suspendus que pour la durée de l'effet de l'œuvre. (Le fait que cet *après* ne soit pas sans influence sur la réceptivité, nous l'avons déjà évoqué ; un contraste entre les expériences antérieures et l'image du monde dans l'œuvre, entre l'orientation interne de celle-ci et les objectifs antérieurs peut souvent entraver l'impact en général ; mais il faut encore souligner qu'il s'agit là d'une *possibilité*, et pas d'une *obligation* ; il n'est pas rare qu'une contradiction comme celle-là soit balayée par la puissance du milieu homogène. Il peut même se produire que ce contraste, précisément, entre l'*avant* et le monde de l'œuvre provoque un ébranlement émotionnel particulièrement profond.) La question se pose alors de la configuration du rapport entre l'*avant* et l'*après* de l'impact. De manière tout à fait générale, l'homme retourne à la vie, après l'expérience de l'œuvre, avec des objectifs concrets inchangés. Le type particulier de leur suspension à l'occasion de la transformation de l'homme total du quotidien en homme dans sa plénitude d'une réceptivité spécifique ne concerne certes pas directement ces efforts. Cette absence de relation est assurément purement immédiate.

Comme le « monde » des œuvres d'art est un reflet de la réalité, il est inévitable que courent entre les deux mondes, de ci de là, d'innombrables fils d'analogies, de correspondances etc. subjectives et objectives. L'œuvre d'art n'est certes pas simplement un « monde » propre en soi et pour soi, mais de manière extrêmement concrète un monde tel qu'il agit sur le récepteur, précisément dans sa particularité et sa clôture sur lui-même, comme un monde qui le concerne, comme un monde qui dans un certain sens lui est propre. Cette reconnaissance réceptrice de soi-même et de son monde propre dans l'œuvre d'art peut être immédiate dans certaines circonstances, mais elle fait en règle générale l'objet d'une médiation plus ou moins large. Plus l'œuvre est profonde et universelle, plus riches sont ces lignes de connexion, et certes, en même temps aussi, plus larges et plus complexes sont les médiations. Pour des œuvres qui proviennent du passé, ces médiations vont être, d'un côté plus complexes, puisque c'est l'expérience immédiate d'un monde définitivement englouti, vu dans une perspective également disparue définitivement, qui se propose au récepteur en exigeant sa réaction ; d'un autre côté, – mais seulement, il est vrai, dans les cas les plus importants – le noyau de l'universel humain se révèle sous une forme d'autant plus pure encore que les déterminations sociales concrètes s'estompent avec l'évolution historique survenue entre-temps, perdent obligatoirement beaucoup de leur concrétude immédiate par laquelle elles ont agi sur leurs contemporains. Pensons à l'effet sur nous d'Homère, de l'*Antigone* de Sophocle.

Le déplacement mentionné à l'instant aborde l'un des problèmes les plus importants pour la compréhension de l'*après*. Rappelons-nous à cette occasion notre traitement de la catégorie de l'inhérence. Le reflet scientifique et son analyse conceptuelle peuvent et doivent distinguer en chaque

homme différentes « strates » : celle de sa personnalité innée et modelée par la vie, son appartenance à une classe ou à un groupe social déterminé, sa détermination par des tendances relativement durables ou éphémères de l'époque etc. (La même chose concerne également, avec les modifications nécessaires, le monde objectif, qui joue un rôle de médiation dans les relations sociales entre les hommes.) A la base d'une analyse comme celle-là, il y a des faits objectivement exacts. Elle est indispensable pour la science, car ces « strates » forment dans la vie une unité directement indissociable à partir de laquelle, dans des occasions diverses, différents composants, isolés ou réunis, se font valoir brusquement, parfois de manière inattendue. La deuxième immédiateté du reflet esthétique fait de cette abondance apparemment désordonnée et de cette unité, en apparence aussi rassemblée violemment et mécaniquement, ce qu'elle est en soi, ce qui dans la vie même ne se matérialise la plupart du temps que tendanciellement : un microcosme organique, où les lois dynamiques internes propres et celles de l'environnement social qui les guident et les modèlent convergent rationnellement, même si cette raison est une raison qui se meut dans des contradictions, qui comprend en soi la possibilité d'une exacerbation en des oppositions tragiques. Par une telle rationalité fortement sensible, par cette position de microcosme qui, dans un ensemble également rationnel avec des monades du même genre, constitue le microcosme de l'œuvre, par une telle image de la réalité *sub specie*⁷⁰ de complétude et de totalité, la catharsis se produit chez le récepteur, dont l'ébranlement émotionnel lui donne une acuité auditive et visuelle en ce qui concerne ce « monde » que le milieu homogène fait entrer de force et maintient dans son âme. De tout cela, il y a nécessairement un enseignement à

⁷⁰ *Sub specie* : expression latine signifiant *sous la forme*. NdT.

tirer sur l'environnement de l'homme, et surtout sur lui-même ; un enseignement important, mais particulier. Le récepteur est en effet stupide si tous ces enseignements en restent à l'expérience émotionnelle esthétique, et n'irradient absolument pas l'*après* pour le transformer ; mais c'est un doctrinaire ou un pédant s'il cherche à appliquer directement de tels enseignements à la vie. Le moyen terme entre ces extrêmes n'est en aucune façon un « juste milieu », un effacement des extrêmes, mais l'ouverture d'un nouvel accès vers la réalité ; vers l'essentiel des phénomènes de son existence, de la manifestation sensible de son noyau ; une vue synthétique globale de l'unité qui analyse d'un regard plus acéré et récapitule de manière plus hardie que cela n'est possible à l'homme du quotidien.

L'unité d'une entité comme celle-là, aux multiples facettes, bien structurée et rendue homogène permet que toute œuvre d'art authentique soit accessible sous les aspects les plus divers. L'expérience esthétique naïve proprement dite porte sur le contenu. La toute-puissance des formes se manifeste précisément en ce qu'elles semblent totalement disparaître en tant que telles dans l'ébranlement cathartique du récepteur, bien que leur toute-puissance se soit justement manifestée en engendrant un « monde » comme celui-là, infiniment multiple mais pourtant unitaire et homogène, objectivé dans une vie propre pleine et entière, concernant cependant le sujet récepteur dans son ensemble et dans ses parties, qui puisse donc en tant que « monde » agir comme contenu. (L'accès au contenu à partir de la forme est un type plus complexe de réceptivité que nous ne pourrions traiter que dans la deuxième partie.) Les considérations précédentes ont cependant montré que le contenu figuré de l'œuvre d'art parfaite, véritablement mise en forme, est extraordinairement stratifié et de ce fait accessible sous les aspects les plus divers. Laquelle des

« strates » exercera sur le récepteur l'effet le plus direct, voilà qui dépend largement de son *avant* ; combien d'autres « strates » entreront en résonance dans cette impression directe – en restant, possiblement, inconscientes – voilà qui dépend à nouveau de l'universalité et de l'intensité de la figuration.

La faiblesse du mode de figuration journalistique ou rhétorique – même s'il provient de véritables artistes – réside justement dans l'unilatéralité nécessairement conditionnée par cette attitude. Il suffit de comparer maintenant, du seul point de vue de cette accessibilité en ligne directe ou multiple, par exemple Schiller à Shakespeare, un Upton Sinclair à Gorki, pour bien voir cette différence. On ne doit naturellement pas non plus mettre tout simplement sur le même plan ces exemples contrastés. Malgré tous ses penchants à la rhétorique, Schiller est un grand poète que l'on peut certes ressentir comme unilatéral et simplificateur comparé à Shakespeare, mais dont les œuvres à leurs sommets tendent vers une multiplicité artistique authentique et une infinité intensive (avec un succès divers selon le drame, parfois selon la scène). Le type Upton Sinclair est en revanche vraiment uniforme. Il a un problème déterminé, qui – du point de vue de la pratique sociale – peut avoir une importance plus ou moins actuelle ; il se limite pourtant à confectionner des hommes, des situations, des événements, etc. exclusivement en fonction de cette actualité. La figuration signifie ici regrouper d'une manière aussi efficace que possible tout ce qui existe en rapport à cet ensemble complexe, afin d'induire le lecteur à être *pour* ce qui mérite approbation et *contre* ce qui doit être rejeté. Les personnages, les situations, etc. prennent alors tant d'individualité qu'ils sont tout à fait reconnaissables et peuvent être les vecteurs de ce contenu. Les relations propres à l'universel humain font totalement

défaut, tout au moins d'un point de vue littéraire ; elles seront à l'occasion exprimées conceptuellement afin de souligner l'importance du cas. Cela engendre une production dont l'objet est d'orienter vers une prise de position sociale concrètement actuelle, qui ne descend pas dans les profondeurs de la vie personnelle pour en faire découler le problème, ni ne rattache littérairement la prise de position actuelle aux grandes questions universelles de l'évolution du genre humain. Cette orientation peut bien, en pleine conscience, se proclamer comme « nouvelle », comme souvent dans le naturalisme ou dans la « nouvelle objectivité ». ⁷¹ Ses représentants peuvent bien proclamer l'idée que les figures doivent, « à côté » de leurs fonctions sociales, avoir « aussi » des traits, des destins etc. individuels, toute leur attitude implique cependant, un renoncement objectif à l'universalité spécifique et à l'infinité intensive du reflet esthétique ; formulé positivement : elle implique leur insertion inconditionnelle dans le système de la pratique quotidienne avec ses objectifs d'actualité immédiate. Des courants artistiques ont tenté à notre époque de justifier cette tendance, de lui donner un fondement esthétique. Ainsi l'expression célèbre de Staline, élevé au rang de dogme, selon lequel les écrivains doivent être des « ingénieurs des âmes ». ⁷² L'ingénierie est donc justement ce produit de la division sociale du travail dans laquelle s'incarne de la manière la plus expressive la suspension spécifique du l'objectif actuel de la vie quotidienne : tous les résultats de la science et des enseignements du travail vont consciemment se focaliser pour trouver la solution techniquement et

⁷¹ *Neue Sachlichkeit*: courant artistique sous la république de Weimar donnant de la société une image caustique, souvent catastrophiste. NdT.

⁷² Andreï Jdanov : Discours au I^{er} congrès des écrivains soviétiques (17 août 1934), in *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris, Éditions Norman Bethune, 1970, p. 8. NdT.

économiquement optimale pour une tâche pratique concrète donnée. En en faisant un idéal pour l'attitude de l'artiste à l'égard de son œuvre et de son efficacité, on fixe comme objectif de l'œuvre de servir exclusivement à une tâche déterminée, actuelle, de la vie ; la puissance de l'œuvre sur l'âme des hommes se limite également à cette actualité immédiate. De même que l'ingénieur invente ou fait réaliser une machine afin que certaines opérations puissent mieux fonctionner, soient plus pratiques, économisent de l'énergie, de même l'art doit « transformer et optimiser le fonctionnement » des âmes des hommes pour certains objectifs actuels et pratiques de la société. Indubitablement, cette formulation rétrécit considérablement la sphère d'action de l'art, lui enlève son caractère illimité et universel ; elle comporte en effet – consciemment ou inconsciemment, volontairement ou involontairement – la tendance à faire de l'art le simple serviteur de tâches pratiques actuelles et par là de l'intégrer, sans réserve et totalement, dans le système de la pratique sociale du jour, sans beaucoup se préoccuper de sa particularité.

Il y a naturellement dans notre contre-formulation une certaine exagération : Staline ne veut certes pas faire de l'artiste un ingénieur en général, mais un ingénieur de l'âme humaine. Et dans l'interprétation de sa formule, il y a aussi eu très souvent un effort vivace de concevoir ce qu'il pensait afin de ne pas par trop rétrécir ainsi l'essence de l'art. En soi, il y a dans ces raisonnements une impulsion juste, à savoir que dans la société socialiste, il y a la capacité de rétablir dans ses droits l'élément social conscient de l'art, celui que possédait par exemple, à sa manière, l'art antique, et qui s'est presque perdu dans les sociétés bourgeoises développées ; mais ceci à un niveau supérieur, puisque la société dans le socialisme englobe tous les hommes, et non plus simplement une couche

relativement mince de bourgeois libres. La conception du monde du matérialisme dialectique offre la possibilité de réaliser cette liaison de la société et de l'art sur la base d'une conscience juste et non plus – comme encore dans l'antiquité et dans les sociétés de classe en général – d'une fausse. Mais justement parce que les conditions sociales objectives sont tellement favorables, les voies qui mènent de la possibilité à sa réalisation doivent être d'autant plus précisément examinées, afin que les nouveaux éléments influent sur les relations sociales de l'art en les favorisant, et pas en les empêchant, et agissent par cette médiation sur l'art lui-même. La théorie de l'artiste comme « ingénieur des âmes » comporte en soi théoriquement ce danger, et sa transposition dans la pratique a également montré maintes fois de telles conséquences. La relation notoirement reconnue du caractère social de l'art et la possibilité d'une conscience juste à ce propos n'impliquent naturellement pas encore une quelconque obligation de simplifier indûment la spécificité du reflet esthétique. Ce n'est qu'à la formulation de Staline qu'est inhérente la tendance à appliquer directement à l'art, sans réserve, la structure de la pratique dans la vie quotidienne, et le mode de reflet qui lui est sous-jacent.

En l'occurrence, c'est surtout l'universalité, la multilatéralité des œuvres qui se perdent, elles sont tout au moins très sérieusement mises en danger, voire même endommagées. La critique bourgeoise de la théorie et de la pratique staliniennes souffre de ce qu'elle oppose à sa conception restrictive une conception du même genre, tantôt avant-gardiste, tantôt académique : on veut limiter la représentation artistique, soit à l'individualité purement singulière, soit à un « éternel humain » abstrait, tandis que chez Staline, la situation sociale actuelle est élevée à une position hégémonique qui entrave l'art. Maintenant, c'est un fait – et il faut le dire à l'encontre

des critiques bourgeois de Staline – qu’il n’y a encore jamais eu d’art authentique qu’il n’ait pas pris sa source dans les grands problèmes, toujours sociaux en dernière instance, de l’époque, où la prise de position à l’égard de ces problèmes n’ait pas allumé l’emphase de la représentation. Les drames de Shakespeare, les paysages ou les natures mortes hollandaises, les symphonies de Beethoven se placent de ce point de vue sur le même plan. Mais se pose toujours la question de la mesure selon laquelle l’œuvre d’art, dans ses intentions d’universalité, d’un côté s’enfonce profondément dans les profondeurs de l’individualité en se développant organiquement à partir des qualités, des destins etc. de l’individu jusqu’à l’universel social, apparaît comme son résultat intrinsèquement nécessaire et ne cherche pas, comme par exemple chez les partisans de la théorie stalinienne enclins au compromis, des « justificatifs » individuels, des exemples, du matériel illustratif etc. pour cette universalité sociale. D’un autre côté, tout conflit social est en soi – certes souvent d’une manière faisant l’objet de médiations larges et complexes – lié aux grandes questions d’évolution du genre humain, et cette liaison peut également être inhérente à la figuration en tant qu’« objectivité indéterminée », elle peut lui faire totalement défaut ou peut seulement ne lui être rattachée que conceptuellement. La véritable universalité de l’art ne peut être réalisée que dans une unité organiquement développée de cette multiplicité, dans cette « pluralité de strates ». Le point de départ social assure en l’occurrence l’importance centrale de cette « strate » dans la structure et dans l’impact de l’œuvre, et pour cela il n’est assurément en aucune façon nécessaire de la placer directement, dans une exclusivité extrême, au centre de l’œuvre. Ces déterminations peuvent pleinement affirmer leur rôle central hégémonique, même si elles ne sont pas prédominantes dans tous les détails, même si elles se valident

par des voies détournées. Schiller a mis en évidence un caractère esthétique de ce genre dans le *Richard III* de Shakespeare,⁷³ où il faut de plus encore remarquer que les drames ultérieurs comme *Hamlet* ou *le Roi Lear*,⁷⁴ expriment d'une manière largement plus indirecte, mais plus formidable encore, l'autodestruction et la dissolution du féodalisme en tant que totalité. Dans toute tendance qui dissout cette universalité, qui fait de n'importe quelle strate – qu'elle soit la singularité isolée de l'individu, qu'elle soit l'exclusivité pratique, artistiquement abstraite de la sphère sociale – la substance unique de l'œuvre, vient à s'exprimer une nuance du fétichisme aujourd'hui dominant, la déchirure de ce qui est unitaire dans la réalité, à savoir l'unité de contradictions concrètes, de ce qui est justement la mission de l'art : s'imposer en tant qu'unité dans la conscience des hommes au-delà de la réalité quotidienne.

Ce n'est qu'à partir de cette universalité de l'œuvre que l'*après* de l'effet sur le récepteur peut être compris plus concrètement que jusqu'à maintenant. Nous avons établi que l'effet cathartique déclenché par l'œuvre est justement la conséquence d'une universalité parfaitement figurée comme celle-là, d'une telle totalité intensive. L'œuvre produit un « monde » qui n'est pas seulement, à chaque fois selon l'individualité de l'œuvre, un monde par principe particulier ; ce monde, à partir des lois propres à chaque art ou type d'art, reproduit aussi, esthétiquement, des aspects, par principe et qualitativement différents, du monde réel, de sorte que la multilatéralité humaine ne peut être réalisée, de la manière

⁷³ Lettre à Goethe du 28 novembre 1797, in *Correspondance entre Schiller et Goethe (1794-1805)*, trad. Lucien Herr, t. 2, Paris, Plon, 1923, p. 295.

⁷⁴ Shakespeare, *Richard III*, trad. F. Victor Hugo, in *Œuvres Complètes*, Paris, La Pléiade, 1994, tome 1, pp. 283-473, *Hamlet*, trad. A. Gide, t. 2, pp. 613-702, *Le roi Lear*, trad. P. Leyris et E. Holland, t. 2, pp. 871-952. NdT.

offerte par l'art, que dans la totalité de tous les arts et de toutes les œuvres individuelles. (De ce point de vue, l'interprétation pseudo-esthétique de la théorie stalinienne fait que de chaque œuvre individuelle – par principe limitée – on exige de manière abstraite ce que concrètement seule la totalité de l'art est à même de fournir, et produit donc un rétrécissement ultérieur de la nature esthétique des œuvres isolées.) En ce sens, comme on l'a déjà montré, la multilatéralité n'est pour les individus qu'un idéal qui ne permet qu'une approximation, mais pas une réalisation complète. Il s'y manifeste l'un des aspects de la structure pluraliste de la sphère esthétique. Un autre aspect, qui résulte également de ce pluralisme, c'est que les arts et les œuvres individuelles ne s'additionnent pas dans le processus d'approche asymptotique de l'idéal de la multilatéralité humaine, ils ne se complètent pas au sens littéral strict, mais chacun d'entre eux est un « monde » clos sur lui-même, une totalité intensive parfaite en soi, qui ne peut pas en tant que telle être supprimée. Le processus d'approximation se déroule – en principe – de telle sorte que l'ébranlement émotionnel esthétique dans l'*après* de l'expérience réceptrice donnée, devient le patrimoine de l'homme total de la vie qui se trouve de la sorte recréé, dont l'âme est enrichie, élargie, approfondie, patrimoine qui, avec tous les changements produits par ces effets, devient une partie intégrante solide de la vie, et forme l'avant des expériences esthétiques suivantes.

L'*après* de l'expérience réceptrice – en simplifiant – peut donc se décrire ainsi : seule l'irruption du milieu homogène de l'œuvre individuelle dans les expériences vécues de l'homme total en fait un récepteur proprement dit, oriente et concentre sa capacité de réception sur ce qui lui est offert à chaque fois ; il devient ainsi *l'homme dans sa plénitude* de la réceptivité. La puissance évocatrice des formes, par la

médiation du milieu homogène, le maintient sous le charme du « monde » nouveau, et imprime en lui son essence comme un contenu nouveau et particulier. L'*après* se trouve donc dans la manière donc l'homme total, désormais affranchi de cette suggestion, travaille sur ce qu'il a acquis. Celui-ci, directement est un contenu, et pose de ce fait à l'homme la tâche d'ajouter ce contenu à l'image du monde qu'il avait jusqu'alors, ou de la transformer en conséquence, adaptée à lui. Mais il ne s'agit pas simplement d'un contenu au sens immédiat ; comme celui-ci constitue en soi l'aspect tourné vers le récepteur d'une identité forme-contenu, sa composante formelle ne se manifeste pas seulement dans sa tension extrême et son intensité, ce qui nous est déjà bien connu, mais sa nouveauté agit aussi formellement, dans la mesure où tout contenu communique au récepteur quelque chose de la méthode de sa perceptibilité, de l'accès à lui-même ; dans la mesure où la perception des nouveaux contenus est en même temps un guide pour reconnaître et s'approprier ce qui leur est analogue aussi dans la vie. C'est par de telles voies que se produit le passage de l'homme dans sa plénitude, réceptif, à l'homme total du quotidien. Naturellement, ces ébranlements émotionnels et ces transitions sont extrêmement différents dans leur contenu, leur ampleur, leur profondeur et leur durée, chez les différents hommes à l'égard des différentes œuvres d'art. Le pluralisme de la sphère esthétique se manifeste en effet justement dans une multiplicité née de la sorte. Souvent, l'impact d'une œuvre sur l'*après* de l'homme reste quasiment imperceptible, et seule toute une masse d'impressions analogue fait apparaître un changement visible concernant le comportement, la culture etc. ; mais il est aussi vrai que souvent, une seule œuvre individuelle peut signifier un retournement total dans la vie d'un homme.

Néanmoins, dans toute cette variété infinie des relations de l'expérience esthétique à son *après*, il y a pourtant quelque chose de commun : à savoir que, dans la nature des choses, les objectifs pratiques immédiats de l'homme qui ont été suspendus pendant l'expérience esthétique ne se modifient pas en premier ; le changement – visible ou totalement souterrain, devenant conscient ou restant inconscient –, concerne avant tout l'homme total, son rapport au monde, à la vie, à la société et son comportement à leur égard, et ce n'est que lorsque cet effet s'est suffisamment renforcé qu'en résultent des objectifs concrets modifiés, qui certes peuvent être aussi, en un sens intrinsèque immédiat, des conséquences médiées, collatérales d'une certaine expérience de l'œuvre, mais en aucune façon, obligatoirement et inconditionnellement, directes. Même si l'influence d'une œuvre, pendant longtemps, a principalement été politico-journalistique, comme dans l'exemple déjà évoqué des romans de Tchernychevski, leur effet ne consiste pas tant en une simple reproduction du contenu de l'œuvre aux plans de la raison, de l'émotion, et de l'action, mais dans l'effet ultérieur, plus indirect, de modes de comportement typiques, humains, et dans la continuation de ces tendances pour la constitution d'un type d'homme. L'impulsion initiale, par l'exemple éventuel donné, aura certes pu en être donnée par ces romans, mais dans son contenu essentiel, ce type d'homme prend racine dans les luttes concrètes où les hommes concernés sont concrètement impliqués, en tant qu'hommes totaux de la vie. Les cas limites que nous avons examinés (Petőfi etc.) ne contredisent en aucune façon une telle conception. Non seulement parce que, comme on l'a déjà montré, une analyse précise montre leurs traits communs avec les autres expériences esthétiques ; non seulement en raison des lois de l'effet durable, en conséquence desquelles l'expressivité de l'occasion suscitant une telle œuvre

s'estompe quant à sa puissance originelle, actuelle, au cours de l'histoire et doit s'effacer au profit d'une évocation plus générale, plus proche d'une impression artistique générale, mais surtout parce que, dans les œuvres d'art authentiques, l'appel originel est lui-aussi principalement axé sur le changement général des hommes. Le caractère spécial de telles œuvres consiste en ce que, dans des moments de crise particulièrement aiguës, le changement dans le comportement social humain et la tentative de réaliser certains buts concrets convergent plus fortement que dans le cours « normal » de l'histoire, et ils peuvent même dans certaines circonstances directement coïncider.

Tout ceci met en relief le trait commun de toutes les œuvres d'art authentiques dans l'*après* de l'effet esthétique : l'influence modificatrice est principalement focalisée sur le comportement général de l'homme total dans la vie. L'ensemble des propriétés de l'œuvre qui agissent au travers du milieu homogène sur l'homme dans sa plénitude (l'identité de la forme et du contenu, l'unité de l'essence et de l'apparence, l'universalité et l'infinité intensive du contenu, l'art comme critique de la vie, le pluralisme des arts et des œuvres, la transformation cathartique de l'homme total de l'*avant* en homme dans sa plénitude de la réceptivité) opèrent dans cette direction, en exerçant des effets sur le cœur et la périphérie de l'homme total, parfois doucement, presque imperceptiblement, parfois en ébranlant visiblement le plus essentiel. Cette proposition doit être corrigée dans la mesure où l'alternative du cœur et de la périphérie se réduit ici à un caractère immédiat et de ce fait purement formel : des impressions qui semblent ne concerner que des phénomènes périphériques de la vie peuvent facilement s'accumuler pour toucher ce qu'il y a de plus essentiel, et le cœur humain esthétiquement mis en mouvement ne perd jamais sa liaison

interne à la périphérie de la vie. C'est précisément par là que la force de l'esthétique, transformatrice de l'homme, s'axe sur l'homme total, où la réserve déjà soulignée concernant la pluralité des arts et de l'idéal de l'homme multilatéral ne représente de ce point de vue aucune limitation, mais simplement une meilleure précision concrète. Tandis que le cœur essentiel de l'homme total, qui irradie constamment la périphérie, se trouve ainsi touché et que par-là, son comportement à la fois concret et général à l'égard de la vie se met en mouvement dans son ensemble, apparaissent les deux conceptions extrêmes – et également fausses dans leur extrémité – à savoir que selon l'une d'elle, l'art serait la force décisive créatrice du changement de l'évolution sociale, et selon l'autre qu'il n'aurait absolument aucune influence sur la pratique sociale des hommes.

La vérité n'est ici un « juste milieu » qu'au sens d'un *tertium datur* : Sans transformation du comportement des hommes à l'égard de la vie, il ne peut sérieusement se produire aucun changement de la société, aucun véritable progrès social. Celui-ci va pourtant en premier lieu être réalisé par le changement des rapports de production, causé par la croissance des forces productives. Tout changement des rapports de production crée de nouvelles conditions de vie pour les hommes, et certes dans leur vie quotidienne dans son ensemble, mais aussi dans ces relations qui sont corrélées, éventuellement par des médiations lointaines et complexes, à la sphère de production proprement dite. La science et l'activité pratique (y compris surtout ici l'activité politique) peuvent, par la prise de conscience exacte ou fautive de la nouveauté, accélérer ou ralentir le processus par lequel on s'adapte et s'habitue aux nouvelles conditions de vie, elles peuvent même, directement ou indirectement, contribuer à les engendrer. Comme l'art ne prend part qu'exceptionnellement

de manière directe à ce processus, cela peut faire naître l'apparence, largement répandue aujourd'hui dans les cercles bourgeois, de son absence d'influence sociale. (Nous ne pouvons pas analyser ici de plus près quelles tendances de l'art bourgeois tardif appuient pratiquement cette fausse appréciation.) Le rôle social de l'art est donc « simplement » – comme déjà les grecs le voyaient bien – une préparation intellectuelle aux nouvelles formes de vie, avec l'effet collatéral qu'en lui, toutes les valeurs humaines du passé sont emmagasinées et peuvent être revécues, qu'il est donc à même de montrer de la façon la plus nette les figures qui se transforment totalement dans leur totalité humaine sur la scène historique et peut ainsi énoncer quelles valeurs humaines méritent d'être développées, lesquelles méritent d'être préservées et éventuellement favorisées ultérieurement, et auxquelles méritent à juste titre la géhenne de l'oubli.

Dans cette affirmation, on ne soulignera jamais avec suffisamment d'insistance le terme de *totalité*. Toute transformation historique réelle doit en effet dans sa matérialisation immédiate se concentrer sur un point décisif, ou tout au plus sur quelques points de la vie économique, sociale, politique. (Égalité des droits dans la révolution bourgeoise, étatisation de la production dans la révolution socialiste.) La situation est analogue pour les bouleversements, principalement économiques (révolution industrielle). Objectivement, l'ensemble de la vie humaine prend ainsi une physionomie nouvelle. Mais d'un côté, il faut des décennies, parfois des siècles, jusqu'à ce que ce qui était objectivement contenu de manière implicite dans ces actes décisifs bien ciblés devienne aussi subjectivement, de manière explicite, le patrimoine intellectuel de tous les hommes. D'un autre côté, l'acte social qui amène le bouleversement ne se limite pas à un simple fait unique. Hegel parle à juste titre dans la

Phénoménologie du caractère abstrait de ce qui se présente au début de tout tournant de ce genre dans la vie de l'espèce humaine. Le système des nouvelles relations humaines qui résulte des nouveaux rapports de production va à chaque fois, selon les circonstances, être édifié de façon révolutionnaire ou évolutionniste jusqu'à ce qu'il s'étende à toutes les conditions de la vie. Dans la conviction des hommes que tout cela est au service du progrès, la science, le journalisme etc. jouent un rôle important. Sauf que cela fait partie de la nature des choses que les hommes qui réalisent tout cela en pratique, considérés comme hommes totaux, dans la totalité de leur vie intellectuelle, de leur image du monde, de leur manière de percevoir et de ressentir, soient encore bien loin de toujours se représenter ce qui est véritablement nouveau ; ils le réalisent, mais ils restent en même temps pour une part considérable de leur être enracinés dans une réalité dépassée. (Cette situation est à distinguer nettement de celle que nous avons mentionnée plus haut, à savoir de la capacité de mettre à part, dans les cultures anciennes, ce qui peut encore vivre et de le rendre utilisable pour le présent et le futur.)

Ce n'est qu'en gardant à l'esprit, même dans traits les plus abstraits, ce schéma des activités sociales que l'on peut comprendre plus concrètement le champ d'action de l'*après* de la réception esthétique. Bien qu'il soit toujours très puissamment influencé par les tendances objectives et subjectives de l'époque, l'art ne peut pas, s'il ne veut pas se renier lui-même, renoncer à son humanisme universaliste auquel peut naturellement être sous-jacente la position de classe la plus fermement résolue. Cela veut dire que sans se préoccuper de l'ampleur et de la profondeur de ces influences, mais au contraire en se raccrochant à elles, en les prolongeant, en les critiquant etc., l'art élargit le cercle des idées et des émotions des hommes, en faisant émerger à la surface de ce

qui peut être éprouvé tout ce qui est objectivement inclus dans une situation historique. Qu'il s'agisse d'un poème d'amour, d'une nature morte, d'une mélodie ou d'une façade d'immeuble, cela fait s'exprimer ce qui de l'histoire concerne l'homme ; ce qui sinon aurait peut-être été et serait resté un événement silencieux, un fait accueilli passivement, prend ainsi sa *vox humana* nettement perceptible : elle exprime la vérité du moment historique pour la vie des hommes. En outre, cette prise de parole a quelque chose de plus directement progressiste encore. Nous avons dans d'autres contextes dit que l'art est en mesure de réagir de manière productive à un quelque chose qui sociohistoriquement n'existe qu'en germe, et comme cela fait partie de son essence esthétique de mener à la perfection de forme ce dont il se saisit, cet élément qui ne se trouve qu'*in statu nascendi* peut agir dans la figuration de manière plus forte, plus convaincant, que ne le pourrait l'original dans la vie reflété par lui. Il y a là un système de capillarités infiniment ramifié, de relations qui mènent de la vie à l'art et de l'art à la vie ; un système de capillarités dont nous n'avons qu'à peine, aujourd'hui encore, saisi l'importance, dans ses plus grandes lignes, pour le développement de la conscience des hommes, des classes sociales, des nations. Seule la théorie dialectique du reflet esthétique peut indiquer tout au moins les orientations de principe selon lesquelles ces mouvements complexes et multiples peuvent se répercuter dans le processus vital du genre humain.

Il y a donc un chemin long et tortueux qui mène des expériences pré-artistiques du sujet créateur, d'où la vie pose ses questions et ses exigences à l'art, jusqu'à cet *après* de la réceptivité où ce qui a été conquis par le reflet esthétique de la réalité, par la figuration artistique retourne irriguer la vie des hommes. Au contraire du reflet scientifique dans lequel

l'approximation la plus grande possible de l'*en-soi* constitue le critère exclusif de l'exactitude ou de l'erreur, il faut bien prendre en compte dans le reflet esthétique ce parcours de la vie à la vie. Il en existe naturellement aussi un semblable pour la science ; tout le monde sait bien, par exemple, quelle importance ont pris les besoins de la production pour le développement des sciences naturelles, et plus encore quel rôle considérable leurs résultats jouent dans la vie quotidienne des hommes. Mais le cheminement qui se produit là laisse cependant intacte la structure fondamentale du reflet : celui-ci reste la transformation de l'*en-soi* en un *pour-nous*, même si sur le chemin peuvent surgir de nouveaux points de vue, de nouveaux critères (aspect économique de l'application technique de résultats des sciences de la nature), même si les vérités peuvent connaître dans leur utilisation quotidienne une différenciation simplifiée à maints égards, une différenciation dans le procédé technique adaptée aux objectifs concrets, il ne peut ni doit être touché à la structure fondamentale.

Le reflet esthétique est certes également une reproduction de la même réalité objective, mais c'est une vérité humaine pour les hommes et le problème *en-soi pour-nous* doit de ce fait prendre une physionomie nouvelle. Nous nous préoccupons plus tard, dans un chapitre particulier qui lui sera dédié, de l'essence de cet *en-soi* esthétiquement reflété et fixé. On peut et on doit seulement remarquer ici que le parcours décrit à l'instant puise sa nécessité dans la nature anthropocentrique du reflet esthétique. La vie des hommes comme point de départ et point final de ce parcours est donc fondée dans la nature de la transformation esthétique de l'*en-soi* en un *pour-nous*. L'objectivité de l'*en-soi* se voit en ce que toute suppression ou toute apparition de l'impact d'une œuvre ne témoigne pas de manière inconditionnelle ou obligatoire *pour* ou *contre* sa valeur. Mais ce n'est qu'avec sa matérialisation

pratique que ce qui, dans l'*en-soi*, est esthétique peut faire valoir ses droits. L'art en effet, comme nous l'avons déjà affirmé à maintes reprises, n'est pas simplement la conscience des hommes sur un quelque chose qui en soi existe indépendamment d'elle. Cet élément est naturellement aussi inclus dans le reflet esthétique. Mais il n'en reste pas moins que n'est là qu'un élément, et ce qu'il y a de spécifiquement esthétique dans ce reflet consiste à être l'autoconscience de l'humanité. Cela se prépare dès les expériences pré-artistiques du sujet créateur, jusqu'à la genèse de l'œuvre, cela s'accomplit dans les œuvres individuelles réalisées, cela trouve sa réalisation sociale dans l'expérience esthétique de la réceptivité et dans son *après*. La conquête de la réalité objective qui, comme on l'a expliqué aussi à maintes reprises, est un fondement indispensable de tout art, l'infinité intensive du contenu, la critique de la vie, l'universalité de la sphère esthétique qui se révèle dans le pluralisme des arts et des œuvres, tous ces éléments sont des chemins vers cette autoconscience des hommes. Le monde qui en soi est muet pour l'homme, son propre mutisme par rapport à lui et à soi-même, ne se dissout en une nouvelle capacité d'expression que dans cette autoconscience. Elle englobe tout ce que l'homme peut, éprouver et expérimenter en joies et en souffrances face au monde, et elle prend dans les œuvres cette voix qui sublime et structure ce mutisme spécifique en langage de l'autoconscience. Goethe n'a certes parlé, directement, que de la poésie et que des souffrances de l'homme, mais cette universalité de tous les arts constitue le contenu de son exergue à l'*Élégie de Marienbad* :

« Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide. »⁷⁵

⁷⁵ Et tandis que l'homme reste muet dans sa souffrance,
Un dieu m'a donné de pouvoir dire ce que je souffre

Table des matières

1. L'homme, amande ou coquille.	5
2. La catharsis, catégorie générale de l'esthétique.	41
3. L' <i>après</i> de l'expérience réceptrice.	90

