Georg Lukács

La spécificité de la sphère esthétique.

Quatorzième Chapitre :
Questions limites de la mimèsis esthétique II à VI :
Architecture, arts appliqués, jardin, cinéma,
la problématique de l'agréable.

Traduction de Jean-Pierre Morbois

GEORG LUKACS : QUATORZIEME CHAPITRE, § II A VI, ARCHITECTURE, ARTS APPLIQUES, JARDIN, CINEMA, LA PROBLEMATIQUE DE L'AGREABLE.

Ce texte est le quatorzième chapitre, sections II à VI, de l'ouvrage de Georg Lukács : *Die Eigenart des Ästhetischen.*

Il occupe les pages 402 à 574 du tome II, 12ème volume des *Georg Lukács Werke*, Luchterhand, Neuwied & Berlin, 1963, ainsi que les pages 383 à 551 du tome II de l'édition Aufbau-Verlag, Berlin & Weimar, DDR, 1981.

Note du traducteur :

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 s'est permis d'ajouter 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 *.

Version mise en ligne le 1er juin 2021.

Quatorzième chapitre, II à VI.

Questions limites de la mimèsis esthétique

2. Architecture.

À côté de la musique, l'architecture est le seul art « créateur d'un monde » où ce n'est pas la réalité objective immédiatement donnée dans son objectivité réelle qui est le support de l'évocation mimétique. (Il va de soi qu'à l'occasion de ce questionnement, l'ornementation « hors du monde » que nous avons déjà traitée en détail reste en dehors de notre discussion.) C'est pourquoi il est plus que compréhensible, même si c'est inadmissible dans les faits comme on va le montrer tout de suite, que l'esthétique spéculative, tout particulièrement, ait mis un fort accent sur le parallélisme entre la musique et l'architecture. On trouve la formulation la plus fameuse de ce point de vue chez Schelling ; on peut aussi observer ses répercussions idéologiques chez le vieux Goethe, et même occasionnellement chez Hegel. Le point de départ de Schelling, c'est sa conception de fond de la philosophie de la nature, selon laquelle les arts se répartissent entre une série réelle – musique, peinture, et sculpture – et une série idéelle – la poésie – avec une tripartition en poésie lyrique, épique, et dramatique ; l'architecture est définie comme faisant partie de la sculpture. Ce qu'elle a en commun avec la musique est déduit de son caractère « inorganique » ; l'architecture devient ainsi de la « musique figée ». Et de même que cette assertion n'est pas plus qu'une remarque spirituelle, de même ses concrétisations sont de simples métaphores (à aucun moment des analogies), ainsi par exemple colonne dorique/rythme, ionique/harmonie, corinthienne/mélodie. [1] Il n'est bien sûr

[1] Schelling (1775-1854) *Werke*, V, Stuttgart & Augsburg, Cotta'sche Verlag, 1859, pp. 488 et ss., 591 s., 593.

guère nécessaire de critiquer de telles comparaisons inconsistantes. Le seul principe un peu plus concret à en tirer est le caractère prétendu mathématique des deux arts. Nous avons déjà traité du rôle des mathématiques en musique. Il y aura encore dans la suite quelque chose à dire sur ce que cela doit signifier en architecture où aux mathématiques s'ajoute aussi la géométrie et surtout la physique. Plus lourde de conséquences est l'idée principale sous-jacente à ces conceptions : à savoir la restriction de l'architecture à des principes de la philosophie de la nature. Il est clair en effet que l'on entend par là la grande opposition de la philosophie spéculative idéaliste, celle de la nature et de l'esprit, et tous les arts dont le milieu homogène n'est pas la parole purement « idéelle » prennent obligatoirement un fondement dans la philosophie de la nature. Cela n'a naturellement pas encore chez le Schelling de la philosophie de l'identité un quelconque sens péjoratif. Toujours est-il qu'il en découle nécessairement, dans toute vision idéaliste du monde, un classement hiérarchique dans lequel est assuré a priori aux arts « idéels » une prééminence spirituelle et esthétique.

Cette conception de l'architecture issue de la philosophie de la nature a surtout pour conséquence que sa relation à l'homme, à la vie humaine, s'en trouve rompue ou tout au moins fortement relâchée. Schelling part au moins de l'organique comme principe fondamental des arts y compris « naturels », et rapporte l'architecture à une « loi » selon laquelle « dans la nature, l'organisme lui-aussi retourne à la production de l'inorganique. ». C'est ainsi que l'architecture se trouve mise en rapport avec le prétendu « instinct artistique » des animaux. [2] Schopenhauer, qui a construit le système sur des principes tout autres à maints égards, voit dans l'architecture

[2] Schelling *Werke*, V, ibidem p. 573.

l'objectivation de ces « idées [qui] constituent les degrés inférieurs de l'objectivation de la volonté ». Naturellement, il s'approche ainsi plus près que Schelling d'un aspect essentiel de l'architecture, en explicitant ainsi la définition que nous venons de citer : « je veux parler de la pesanteur, de la cohésion, de la résistance, de la dureté, des propriétés générales de la pierre, des représentations les plus rudimentaires et les plus simples de la volonté, des basses profondes de la nature ; j'ajouterai encore la lumière, qui, sur bien des points, contraste avec les qualités ci-dessus. » [3] L'architecture se trouve ainsi située, de manière encore plus résolue que chez Schelling, au degré le plus bas dans la hiérarchie des arts ; un classement s'effectue selon la matière ou le contenu des arts, de la nature inorganique jusqu'à l'homme, où le degré la plus bas échoit obligatoirement à l'architecture. De ce fait, dans l'opinion exaltée de Schopenhauer sur l'essence de la musique, disparaît naturellement aussi la comparaison de Schelling avec l'architecture. Mais le rattachement de l'essence esthétique de l'architecture au caractère inorganique de son matériau typique, avec une partie des lois qui y sont à l'œuvre, (nous reviendrons encore en détail au cours de ces réflexions sur leur juste appréciation) s'exerce encore jusque dans l'*Esthétique* de Hegel.

Compte tenu du caractère historique de son esthétique, l'architecture est ainsi déclarée l'art du début ; l'architecture serait selon Hegel « *historiquement* parlant le premier des arts » ; « l'architecture dont le premier développement a précédé celui de la sculpture, de la peinture et de la musique. » [4]

---

[3] Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation,* trad. Auguste Burdeau, Paris, Félix Alcan, 1912, § 43, t. I, p. 222.

[4] Hegel, *Esthétique*, trad. Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Le livre de poche, 2010, tome 2, pp. 26-27.

Comme toujours chez Hegel, se mélangent en l'occurrence des théories justes et fausses sur l'histoire de l'art. Il a certainement raison lorsqu'il rejette une déduction évolutionniste directe, non-dialectique de l'architecture à partir de débuts primitifs artistiquement neutres, quand il souligne énergiquement son caractère abstrait. Mais cette orientation juste se heurte à un double obstacle de la part de ses préjugés idéalistes. Ce sont avant tout les faits du développement historique réel qui contredisent la théorie de Hegel, laquelle place l'architecture au début de l'activité artistique des hommes. Certes, à l'époque de la rédaction de son *Esthétique,* ces faits n'étaient que peu ou pas du tout connus. Ainsi la peinture rupestre qui révèle une civilisation picturale qui, même si elle est unilatérale et problématique, est toutefois de haute valeur, et ce à une étape où il ne pouvait pas du tout y avoir encore de construction pré-artistique ; ainsi les chants de travail, les danses magiques, l'ornementation, etc. L'erreur de Hegel ne résulte cependant pas du tout, purement et simplement, de la méconnaissance de ces faits, mais principalement de la conception globale, hiérarchique idéaliste, de son système. Sa position critique quant aux débuts de l'art, dont nous avons déjà souligné qu'elle était justifiée dans son opposition à une simple transposition à l'art de faits physiologiques ou anthropologiques, a en effet un contenu spécifiquement idéaliste : l'immuabilité (et donc la non-historicité) des idées esthétiques qui ne connaissent de ce fait en dernière instance que des graduations dans leur approche de la matérialisation qui leur est la plus adéquate, mais ne peuvent avoir aucune genèse véritable, aucune histoire authentique. L'idée esthétique, tant en général que dans les arts singuliers, naît chez Hegel du développement de l'idée elle-même et pas de la dialectique réelle de l'histoire. Elle est donc, dès ses toutes premières manifestations – en tant qu'idée – parfaite et complète, elle contient déjà l'ensemble de ses

déterminations les plus originales ; certes – selon la conception bien connue de l'histoire de Hegel – sous une forme purement abstraite, de sorte que l'évolution ultérieure ne peut consister qu'à transformer ce qui est présent de manière abstraite et implicite en du concret et de l'explicite.

Ainsi, avant tout, est rendue méthodologiquement impossible une connaissance de la véritable genèse historique des arts singuliers ; comme nous nous sommes auparavant, dans d'autres contextes, préoccupés en détail de cette question, nous pouvons renoncer à la traiter ici. Plus important encore – spécialement pour le problème de l'architecture – est que la présence complète, dès le début, de son idée esthétique, si elle est aussi abstraite et implicite, fournit nécessairement de faux critères pour apprécier aussi bien le début que les étapes ultérieures. Cela veut dire que dans l'esprit celui qui juge, l'idée esthétique, dans son développement le plus élevé atteint jusque-là, plane constamment, et puisque celle-ci reste de manière permanente « présente » lors de l'analyse des stades antérieurs, le contenu et la forme de modes de figuration antérieurs ne vont pas– qu'on le veuille ou non – être interprétés à partir de leurs propres présupposés, mais nombre de leurs particularités spécifiques apparaissent comme des matérialisations « imparfaites » d'un principe qui n'a pris historiquement corps que beaucoup plus tard. Cette déformation spéculative de la spécificité historique n'est cependant aucunement une spécialité de Hegel ; elle exprime plutôt une tendance générale de l'idéalisme philosophique – en opposition restée inconsciente à ses propres visées, souvent authentiquement historiques. Même chez des critiques d'art comme Riegl ou Worringer [5] qui n'avaient pas de relation directe à Hegel, on peut toujours retrouver des partis-pris qui

[5] Aloïs **Riegl** (1858-1905), Wilhelm Robert **Worringer** (1881-1965). NdT.

déforment les faits historiques particuliers. Il en découle chez Hegel lui-même pour la périodisation de l'architecture une dialectique qui, comme souvent chez lui, est fondée sur des contradictions bien comprises, mais qui dans sa formulation concrète, fait violence aux phénomènes. Hegel part en effet de la constatation pertinente que l'architecture est en même temps un moyen de matérialiser des buts extérieurs à l'art, et un art complet en soi. Sa dialectique de l'histoire de l'architecture se construit en conséquence comme suit : l'autonomie (l'Égypte), l'utilité, c'est-à-dire comme environnement, comme abri du service divin (L'Hellade) ; et enfin l'unité de cette contradiction (le gothique). Que chez lui n'apparaisse absolument pas l'architecture de la renaissance ni le baroque démontre déjà nettement le formalisme spéculatif des contradictions instituées de la sorte. Certes, il est en effet vrai que ses trois grandes périodes de l'art (symbolique, classique, romantique) prises au sens strict ne vont que jusqu'au Moyen-âge, et que les temps modernes sont pour Hegel une période où le concept (la philosophie) a relayé l'intuition (l'art) et la représentation (la religion) dans la prédominance sur la vie humaine ; pour la musique, la peinture et tout particulièrement pour la littérature, Hegel est cependant, sous la pression des faits, infidèle au schéma de son système, et le traitement détaillé de la composition littéraire va jusqu'à Shakespeare et Goethe. Pour l'architecture en revanche, l'exposé s'interrompt brusquement au gothique, et c'est un signe comme quoi la pseudo-synthèse de ces contradictions hégéliennes a totalement épuisé ses possibilités internes.

Il est en l'occurrence bien clair que les facteurs de cette contradiction – d'un point de vue général abstrait – touchent un problème crucial de l'architecture. La contradiction et l'unité des contradictions dans la dialectique des buts « extrinsèques », extra-artistiques, et purement esthétiques, est vraiment un

problème crucial en architecture. Si Hegel ne s'avance ici que jusqu'à la problématique abstraite, il a pour cela deux rasions qui toutes les deux sont liées à la structure hiérarchique idéaliste de son système. Premièrement, l'« autonomie » des autres arts est chez lui surévaluée, tandis qu'est théoriquement sous-évaluée la commande sociale qui détermine leur forme et leur contenu. Si l'on rétablit la juste proportionnalité de cette détermination, comme nous avons essayé de le faire ici à maintes reprises, ces contradictions et leur unité en architecture apparaissent comme le cas le plus extrême de la matérialisation artistique de la commande sociale. Le saut qualitatif consiste en ce qu'un édifice peut totalement remplir cette fonction sans toucher le moins du monde dans ses formes le monde de l'esthétique, tandis que dans les autres arts, le non-respect des normes esthétiques ne peut pas faire advenir une neutralité de l'être de ce genre. Il est naturellement possible qu'une œuvre littéraire, un morceau de musique, un tableau, puisse – même sans avoir de valeur esthétique – assumer sa fonction sociale. Mais il s'agit alors de la manifestation au grand jour des contradictions inhérentes dans ce rapport à l'œuvre même ; *La Case de l'oncle Tom* ou *Bas les armes !* [6] par exemple, comme romans médiocres ou mauvais, qui ont contribué avec succès à une commande sociale importante. L'immeuble de rapport dans la Rome antique n'était cependant pas de qualité esthétique inférieure, mais il se situait tout simplement en dehors de toute esthétique. Cette possibilité dont les bases et les conséquences seront encore analysées en détail dans la suite montre ce saut qualitatif ; mais elle n'est pourtant, ce que Hegel ne prend pas en compte, qu'une exacerbation extrême de la détermination esthétique générale « de l'extérieur ».

---

[6] Harriet Beecher-Stowe, *La Case de l'oncle Tom*, Paris, Le livre de Poche, 1986. Bertha von Suttner, *Bas les armes !*, Levallois-Perret, Éditions Turquoise, 2015. NdT.

Deuxièmement, précisément là où le but extra-esthétique doit dévier vers l'esthétique, il ignore les problèmes fondamentaux de l'architecture. Certes, le point de départ le plus général est juste. Mais la tâche esthétique de l'architecture selon Hegel consiste « à manipuler la nature inorganique extérieure de telle manière que celle-ci, en tant que monde extérieur conforme à l'art, devienne semblable à l'esprit. » [7] Mais lorsque l'on précise cela en indiquant que la « mission » de l'architecture « consiste… à façonner pour l'esprit déjà donné, pour l'homme, ou pour les images visibles de ses dieux, sorties de ses mains, la nature extérieure comme enclos, à la travailler idéalement, artistiquement dans le sens de la beauté », [8] alors sa tâche n'est pas seulement réduite au service de la religion, mais l'architecture devient un simple cadre, un simple « enclos » pour les images des dieux, pour l'art qui l'exprime adéquatement, pour la sculpture. La définition, douteuse déjà en elle-même, de l'architecture comme « sculpture inorganique » [9] devient un élément partiel de la construction hiérarchique idéaliste d'un système des arts, où précisément se perd ce qu'il y a de spécifiquement esthétique en architecture, car – comme Hegel l'explique sans ambiguïté dans son traitement de la période classique – son rôle est purement de servir, tandis que « la sculpture reçoit la tâche de façonner ce qui est à proprement parler l'élément intérieur. » [10] Toutes les positions erronées de Hegel sur cette question sont ainsi étroitement liées entre elles : la conception de l'architecture comme art du début, la dialectique historique de son évolution, celle, esthétique, de la relation de son essence à la commande sociale qui détermine sa matérialisation. Pour elles toutes, il y

7 Hegel, *Esthétique*, op. cit., tome 1, p. 145.
8 Hegel, *Esthétique*, op. cit., tome 2, p. 30. Trad. modifiée.
9 Hegel, *Esthétique*, op. cit., tome 2, p. 30. NdT.
10 Hegel, *Esthétique*, op. cit., tome 2, p. 53.

a à la base la méconnaissance du problème esthétique crucial de l'architecture : la création d'un espace. Même quand Hegel parle de la tâche de « clôturer », il n'entend par là qu'un espace au sens conceptuel abstrait, tout au plus l'un de ceux que l'on rencontre dans la vie quotidienne ; les problèmes esthétiques proprement dits, qui se rapportent à la création d'un espace particulier, configuré pour guider l'expérience vécue qu'on peut en avoir, ne sont absolument pas abordés par lui.

Alors, comme c'est précisément là que se situe le problème esthétique crucial de l'architecture, il est compréhensible que les raisonnements souvent intelligents et partiellement justes de Hegel, dégénèrent obligatoirement en constructions creuses. Il était indispensable de contester ces conceptions, non seulement parce qu'elles ont encore nombre de partisans, ni non plus parce que, comme nous l'avons déjà indiqué, quelques conceptions de ce genre, sans être ancrées dans la dialectique, continuent encore à mener une vie inconsciente, mais surtout parce qu'il est nécessaire à la compréhension philosophique de la configuration architecturale de l'espace, de manière incontournable, d'arriver à une connaissance de sa genèse, même si elle est encore générale : de comprendre que la réalité d'un espace architectural (esthétique) et la possibilité d'en faire l'expérience vécue ne sont nés que très progressivement ; que leur existence et leur efficience – et même le besoin qu'on en a – ne sont absolument pas tout simplement liées aux caractéristiques physiologiques et anthropologiques de l'homme. En un mot : le problème dont il s'agit là-aussi, c'est que la sphère esthétique, au cours du développement de l'humanité, se crée pas à pas et n'est une relation au monde générée simultanément à l'existence humaine. Le fait que l'architecture ne se situe pas au début du développement de l'art est donc pour l'esthétique une question qui va bien au-delà d'un simple arrangement avec la factualité. Celle-ci même, à

notre sens, a été résolue depuis longtemps par l'archéologie et l'ethnographie. La seule chose importante maintenant, c'est de tirer de cet état de fait indiscutable les conséquences philosophiques correspondantes pour l'esthétique, et spécialement pour celle de l'architecture.

Il va de soi que tous les éléments extra-artistiques de l'architecture, aussi bien le besoin d'un espace qui offre une protection contre les forces de la nature, contre des ennemis en général, que les connaissances des caractéristiques adaptées à ces fins d'un espace trouvé ou créé, ainsi que des moyens de son choix ou de sa création, ont existé et opéré pendant de très longues périodes bien avant que ne puisse surgir l'idée même d'un espace architectural, d'un espace esthétique. Même les autres arts, comme nous l'avons vu, ne sont pas nés en premier lieu de besoins esthétiques. Ils ont cependant dû – ne serait-ce que pour remplir leur fonction au sein d'une pratique imprégnée de magie – contenir dès le début certains éléments d'esthétique. Aussi primitive qu'ait pu être la mimèsis dans la danse ou le chant, dans la peinture ou la sculpture (et certains arts ont atteint déjà à des stades tout à fait initiaux un très haut niveau de mimèsis) des déterminations décisives de leur objectivité devaient cependant être, dès le début, de caractère esthétique. Ce n'est pas le cas pour les premières satisfactions des besoins dans le domaine de la construction. Sans parler des grottes trouvées toutes faites, tout au plus adaptées, les premières maisons construites par l'homme sont, elles-aussi, purement aménagées pour l'utilité que l'on pouvait atteindre alors, et même si une telle construction – beaucoup plus tard – reçoit une certaine décoration ornementale, celle-ci n'a qu'un effet d'ornement, et n'est pas partie intégrante d'une ensemble architectural esthétique. Certes, il y a là un besoin qui s'annonce, et qui plus tard ira dans cette direction : l'expression d'une émotion qui va être suscitée par les expériences vécues

liées au bâtiment et qui – justement en tant qu'émotion – cherche à se faire valoir. (La peinture rupestre, comme nous l'avons vu, n'a encore rien à voir avec une décoration des surfaces qu'elle recouvre.) Mais cette émotion n'est tout d'abord suggérée que par la signification générale du bâtiment pour l'homme, déclenchée par elle, mais elle ne peut cependant pas encore se répercuter sur l'objet lui-même, sur sa conformation.

La genèse et le développement de ces émotions est ici, plus encore que dans les autres arts, un processus qui découle de différentes sources, souvent hétérogènes entre elles, qui ne se réunissent que très progressivement au flot de la commande sociale fixée à un art. Il faut en l'occurrence remarquer que cette origine, à partir d'émotions très diverses de la vie, est indispensable à la genèse de tout art ; il ne pourrait sinon ni étendre et intérioriser ce qu'il figure en un « monde », ni exercer un effet esthétique sur l'homme total, avec ses idées et ses émotions qu'une vie foisonnante a nourri. Des sentiments de ce genre, qui partent dans tous les sens en soi comme dans la vie même, doivent cependant avec le temps – la période de genèse d'un art – converger vers un point focal déterminé, et être homogénéisés dans le sens de la commande sociale qui est générée de la sorte. Leur hétérogénéité originelle devient alors l'élément de la tension au sein de la nouvelle unité devenue, de cette manière, efficiente, elle fait de celle-ci une unité de contradictions fécondes. Ce n'est que lorsque s'est constitué ainsi le milieu homogène d'un art, né des besoins de la vie, mais séparé des expériences vécues possibles par un saut qualitatif, que l'on peut dire que sa genèse est achevée. Le fait amplement confirmé par l'histoire de l'art et traité ici aussi à maintes reprises selon lequel même dans un art déjà esthétiquement fondé au cours de l'évolution historique des thèmes, des moyens d'expression radicalement nouveaux peuvent surgir,

ne change rien dans les principes à cette séparation de la genèse et du développement d'un art déjà devenu autonome.

Si nous voulons maintenant suivre philosophiquement ce processus pour l'architecture, il nous faut envisager comment la configuration d'un tel espace, concernant l'homme, et donc anthropomorphisant, mais et existant et conçu objectivement nait comme besoin social réalisable, et comment en découlent une commande sociale et sa matérialisation esthétique. Si nous partons de la conception de l'espace de la vie quotidienne, nous devons alors tout de suite constater que celle-ci, d'emblée, a toujours obligatoirement une tendance anthropomorphisante. C'est déjà conditionné par le caractère nécessaire de l'espace immédiatement existant pour l'homme. Nous avons déjà, antérieurement, mentionné la constatation de Hegel selon laquelle l'axe vertical, dans le système de coordonnées de tout espace de ce genre, indique la direction du centre de le terre, et donc qu'à toute expérience vécue immédiate de l'espace au quotidien est inhérente une tendance géocentrique – inévitable dans l'immédiateté –, anthropomorphisante. Il est sans aller plus loin évident que le tournant essentiel dans l'hominisation de l'homme, la marche debout, renforce celle-ci ultérieurement, consolide obligatoirement son inévitabilité. Avec la différenciation des relations réciproques de l'homme à son environnement, – qui entraîne une maîtrise pratique croissante de l'espace qui l'entoure – les autres coordonnées prennent aussi un caractère anthropomorphisant prononcé. Ainsi pour la direction devant-derrière, et celle droite-gauche. Sans avoir la moindre notion d'un système de coordonnées, l'homme de la vie quotidienne, pour se reconnaître pratiquement dans l'espace qui l'entoure et par là le maîtriser, doit se placer au point central de ce système de coordonnées : celui-ci pour chaque personne se déplace naturellement à chaque changement de lieu ; mais par-là justement, cela peut constituer

la base pour l'orientation pratique immédiate dans l'espace environnant.

Les besoins de la pratique mènent relativement tôt au-delà de cette position anthropomorphisante naïve spontanée. Nous avons pu voir dans des développements antérieurs que l'approche désanthropomorphisante de l'espace, la géométrie, a été découverte à des stades relativement précoces, et qu'elle va nécessairement au-delà de l'immédiateté du quotidien, nécessairement anthropomorphisant. Assurément, dans la mesure où elle reste indissociablement liée à la pratique quotidienne, elle doit conserver le caractère géocentrique de l'axe vertical, ce qui tout, particulièrement pour l'architecture, est d'une importance capitale. Mais c'est déjà avec des définitions anthropomorphisantes, comme droite-gauche, devant-derrière, que la géométrie plane règle radicalement ses comptes. (Nous avons traité en son temps le fait qu'il n'y a pas non plus dans l'ornementation géométrique artistique de problème gauche-droite comme dans les arts figuratifs objectivement mimétiques. Mentionnons simplement ici que l'anthropomorphisme originel reste, malgré le développement de la géométrie, conservé dans la représentation mimétique esthétique du monde extérieur.) Le développement de la conception désanthropomorphisante du monde en géométrie progresse naturellement très lentement. Pour nous, ce ne sont pas non plus ses étapes isolées et leurs datations historiques qui ont une importance, mais seulement sa tendance générale dans la vie et l'image du monde des hommes. D'autant plus que le perfectionnement technique de la construction, qui tout d'abord n'avait rien à voir avec les problèmes esthétiques et les principes de l'architecture, ne se serait jamais produit sans la géométrie. Le rôle de la géométrie doit être tout particulièrement souligné parce que celle-ci, d'un côté, comme science exacte des rapports spatiaux représente le pôle

désanthropomorphisant diamétralement opposé à l'image anthropomorphique, esthétiquement architecturale, de l'espace, et de l'autre côté, parce qu'elle s'est développée comme science exacte beaucoup plus tôt et plus complétement que les autres fondements théoriques de la construction (la statique, la science des matériaux etc.) ; celles-ci ont pendant longtemps fait fonction d'expériences de travail purement empiriques, [11] et là non plus, naturellement, il ne faut pas à ce propos oublier que sa tendance objective, même dans les essais initiaux les plus empiriques, les plus tâtonnants, est déjà une tendance désanthropomorphisante. Il en résulte, ce qui en tant que différence de l'architecture par rapport à tous les autres arts est extrêmement important, que l'aspect technique de la construction, la production du bâtiment comme objet utile pour la société humaine – peu importe dans quelle mesure ce caractère est conscient – forme un système clos, scientifique, et donc désanthropomorphisant, dont l'existence telle qu'elle est ne peut jamais être supprimée par le projet esthétique architectural, au sens où peuvent l'être par exemple les lois des théories scientifiques de la perspective en peinture, les caractéristiques du mot comme élément du système de signalisation 2 en poésie etc. L'architecture comme art doit au contraire pour cela s'approprier ces résultats scientifiques comme base définitive de son mode spécifique d'activité, elle doit partir de ceux-ci dans toutes ses créations ; ce qu'elle y ajoute, c'est « seulement » au plan esthétique un mode phénoménal qui leur correspond par lequel ceux-ci – sans perdre leur nature de rapports scientifiquement conçus – sont métamorphosés en un nouveau milieu homogène propre : de la construction scientifiquement fondée d'une création dans

[11] Vere Gordon Childe (1892-1957), archéologue australien, *Man makes himself* [L'homme se fait lui-même.] New York, New American Library, Mentor book, p. 97.

l'espace naît un espace comme monde propre de l'homme, à un certain degré d'évolution sociohistorique.

Les émotions qui sont suscitées par la construction originelle, encore extra-esthétique, sont à maints égards identiques à celles qu'éveille chaque activité primitive, comme travail et résultat du travail, à savoir avant tout de la joie et de la fierté au sujet d'une maîtrise de la nature, aussi partielle encore qu'elle soit, et d'un développement parallèle de ses propres capacités. Cette émotion s'exprime avec la plus grande variété dans la décoration des outils, apparue très tôt ; assurément, l'essence de la chose est déterminée ici par le fait que son expression ne peut pas aller au-delà d'une décoration ornementale. Toujours est-il que pour notre problème, l'éveil et l'obtention de sentiments provoqués de la sorte doivent d'autant plus être pris en considération comme présupposé humain qu'au cours de cette évolution, des objets et leur élaboration peuvent devenir des déclencheurs conscients de ces sentiments qui, assurément, ne sont souvent qu'une intensification de ceux nés de leur utilisation habituelle, mais peuvent aussi parfois en susciter qui ne sont avec ceux-ci que dans des relations distanciées. Avec tout cela, les liens de l'homme à son environnement immédiat deviennent donc toujours plus riches et plus différenciés. En premier lieu, ces sentiments vont être naturellement déclenchés par la diversification et le raffinement des outils et des appareils. Mais la décoration des instruments montre justement qu'en l'occurrence, en suivant ce processus, il y a aussi des enrichissements émotionnels qui se produisent : le monde de l'homme, celui de ses relations réciproques à son environnement gagne en plénitude, non seulement au plan de la pratique et de la raison au travers de la généralisation de la pratique, mais aussi sur le plan émotionnel. Cela ne met naturellement en lumière pour notre question qu'un présupposé tout à fait général, très médié dans ses effets. Les formes

objectives concrètes, qui déclenchent des émotions, ne configurent encore aucun espace. Il n'y a pas souvent de chemin – esthétique – qui mène des ornementations bidimensionnelles à la tridimensionnalité, même lorsque celle-ci peut déjà être matérialisée au sens pratico-technique. Boas cite cet exemple remarquable tiré de la vie des indiens qui fabriquent des boîtes par pliage ; pour cela, ils dessinent et peignent des motifs décoratifs intéressants, mais ils n'ont cependant pas une imagination suffisante de l'espace pour assembler le croquis correctement exécuté de telle sorte que puisse se matérialiser dans la boîte tridimensionnelle la cohésion décorative prévue. Mais au plan pratico-technique, la boîte a correctement été réalisée. [12]

Sur cette base générale de la vie naissent ces émotions extra-esthétiques, pré-esthétiques, qui se rattachent directement à l'espace et aux représentations qui lui sont liées. Il est sans aller plus loin compréhensible que déjà la protection contre les intempéries, les ennemis, etc., que procure un espace clos (une grotte), même si elle n'a pas été créée par l'homme, suscite obligatoirement des émotions de joie sur la sécurité et l'abri obtenus. S'il est un produit de l'activité propre, le bâtiment ou l'habitat protège par une clôture, aussi primitive soit-elle, des animaux dangereux ou des ennemis, l'intensité des émotions ainsi suscitées ne s'accroît pas seulement, mais ses contenus se diversifient de plus en plus : autoconscience, fierté etc., y prennent une place active dans leur enrichissement. Et comme toujours à cette étape, les activités des hommes qui portent sur des besoins réels de leur vie vont être indissociablement entrelacées à celles dont des représentations magiques constituent la source. Nous ne pouvons tout au plus tracer une frontière entre les deux domaines que d'un point de vue

[12] Franz **Boas** (1858-1942), anthropologue américain d'origine allemande, militant communiste. *L'art Primitif,* Paris, A. Biro, 2003, pp. 56-57.

historique très distancié – et même pour nous, elle sont très souvent floues – ; pour les hommes de cette phase, les deux groupes d'activité formaient une totalité inséparable de leur existence et de leur action. Je mentionnerai seulement les tombes de pierre du néolithique ; il est dans la plupart des cas difficile ou impossible d'affirmer si, en l'occurrence, leur fonction décisive a été, avant leur pouvoir magique, l'abri des morts ou la sécurité des vivants ; mais pour notre problème, la découverte des motifs réels, de leur contenu véritable, est sans importance, puisque la seule chose qui importe ici, c'est l'indication que ces constructions funéraires, qui n'avaient encore rien à voir avec l'architecture au sens esthétique, avaient certainement, dans leur existence spatiale concrète en tant que telle, la capacité de susciter des émotions, avec une charge affective profonde et intense. Assurément, ces sentiments ont nécessairement accompagné la simple présence en général de cette construction spatiale, sans pouvoir exercer une influence décisive sur sa forme visible, ni être déterminés par elle. Certes, ses caractéristiques techniques (cavernes souterraines, lourdes pierres de protection, provision de vivres pour le mort etc.) sont certainement très précisément orientées selon les prescriptions magiques en vigueur à l'époque, sources elles aussi d'émotions (comme par exemple la crainte, l'espoir, la piété etc.).

Nous voyons combien il est important – à l'encontre de Hegel – de souligner le caractère de l'architecture comme art apparu relativement tard. Il en résulte en effet que sa genèse esthétique a été précédée d'un côté par une longue période d'élaboration de la construction techniquement utile de toutes sortes, d'un autre côté par un développement étendu d'émotions qui sont rattachées à des représentations spatiales. Le saut qualitatif qui pour des raisons déjà indiquées, sépare ici beaucoup plus nettement la phase pré-esthétique de la phase esthétique, a certainement été préparé par les expériences indiquées

jusqu'ici. Il a lieu dans cette période que Gordon Childe définit comme « deuxième » révolution, ou révolution « urbaine » [13] qui s'est déroulée tout d'abord dans les grandes régions de régulation hydraulique d'Asie mineure, d'Égypte etc. Le développement des forces productives a rendu possible et imposé, à la place des petits habitats villageois du néolithique, des villes plus importantes. Les bâtiments ont ainsi atteint une taille quantitative inimaginable jusque-là. Le changement quantitatif implique néanmoins aussi une nouveauté qualitative : si par exemple à la place de palissades, on édifie de puissants murs de pierre comme protection des villes, si les petites tombes protégées le plus souvent par quelques blocs de pierre, sont relayées par des temples ou édifices funéraires monumentaux etc., alors il s'agit là, ne serait-ce que techniquement, de bien plus qu'un simple accroissement quantitatif. À cela s'ajoute comme élément décisif le caractère collectif de tels édifices, et à vrai dire pas seulement au sens où, la construction, par exemple d'une pyramide ne peut avoir lieu que sur la base d'une mobilisation organisée de grandes foules, mais aussi et surtout – de notre point de vue – comme bâtiments dont la fonction ne consiste pas en dernière instance à éveiller des émotions collectives. Cela concerne même des bâtiments utilitaires. Naturellement, le rempart de pierre qui entoure une ville est en premier lieu là pour se protéger dans les faits de l'ennemi. Le sentiment de sécurité que suscite chez les citadins sa hauteur, sa massivité, etc. n'est pas un phénomène accessoire fortuit, pas une simple association qui s'y rattache, mais bien davantage une conséquence nécessaire de ces politiques de construction, puisque déjà dans la vie quotidienne, la sécurité objective et subjective est en effet nécessaire, de manière incontournable, au déroulement régulier de la vie. Le fait, en l'occurrence significatif pour nous, c'est que les

[13] Gordon Childe, *Man makes himself,* op. cit., p. 114.

émotions qui cette fois vont être suscitées ne se rattachent plus simplement au fait général et objectif de la sécurité, mais vont être directement déclenchées par l'apparence visuelle du rempart de la ville (à nouveau : sa hauteur, sa massivité etc.) Il faut assurément en l'occurrence – à l'encontre de certains préjugés – mentionner encore une fois la division du travail des sens que nous avons mentionnée, par lesquels les sensations originelles du toucher peuvent être directement perçues, visuellement. Puisque celles-ci, comme on l'a montré en son temps, sont un produit d'expériences de travail cumulées, on voit à nouveau la nécessité de concevoir l'architecture comme un art né relativement tard, qui présuppose un degré – également relativement – développé de capacité de réception visuelle.

Si, dans le cas pratique simple des remparts de la ville que nous avons décrit, ce rattachement d'émotions pleines de vie à l'image visuelle d'une construction est valable, alors il est clair que là où l'édifice sert des buts religieux magiques qui, dans leur nature ont déjà un fondement émotionnel, cet impact est obligatoirement encore plus intense et multiple. Pour notre propos, il nous importe simplement de montrer que cette intensification est médiée par la figuration de l'espace. Comme on va l'expliquer très bientôt, le caractère immédiatement mimétique du bâtiment ne joue en l'occurrence pas le rôle décisif, bien qu'il y ait toute une série d'indications qui montrent qu'aux stades initiaux, les éléments mimétiques ont joué dans la construction un rôle beaucoup plus important qu'au stade où l'architecture était déjà totalement sortie de la mimèsis. Worringer lui-même qui en général tend à écarter de l'analyse de l'art la mimèsis comme un principe de moindre valeur par rapport à l'expression, à l'abstraction, voit, dans l'« artefact de pierre » des constructions funéraires égyptiennes, que chacune « représente une colline produite artificiellement

et rendue durable, et à vrai dire en imitation de ces collines naturelles qui étaient certes des lieux offerts par la nature où les morts étaient en sécurité, et qui étaient aussi utilisées en conséquence pour des cavités creusées profondément » ; de même les colonnes égyptiennes apparaissent chez lui comme une forme mimétique dont il critique âprement leur trop grande proximité avec la nature, à savoir « que l'on trouvait à la base des colonnes des traces de couleur bleue qui figuraient l'eau, dont sortaient des bosquets en période d'inondation. » [14] Nous laissons ici ouverte la question de savoir dans quelle mesure ces formes mimétiques ont dans de tels cas contribué à une solution architecturale spatiale, ou si elles l'ont empêché, comme le pense Worringer ; mais il n'y a aucun doute quant à leur caractère mimétique. Et quand Gordon Childe parle dans son analyse de l'architecture sumérienne de « montagnes artificielles » (Ziggurat) comme bases pour le sanctuaire proprement dit, [15] on constate là-aussi, bien qu'il ne se lance pas dans une analyse architecturale plus détaillée, la caractéristique mimétique fondamentale de cet élément de construction. On peut multiplier à loisir les exemples d'éléments mimétiques de ce genre dans l'architecture des débuts ; mais nous n'aborderons pas cette question de plus près parce que, comme on va très bientôt le montrer, ce n'est pas là que se décide le problème de la mimèsis en architecture.

Pour la transition de constructions utilitaires purement pratiques (ainsi que pratiques magiques) vers l'architecture authentique, l'exemple de Stonehenge, du début de l'âge du bronze, auquel Scheltema consacre une analyse détaillée, est instructif. Puisque son intention, comme nous l'avons vu, est de démontrer l'indépendance totale de l'art nordique par

---

[14] Wilhelm Robert Worringer (1881-1965) historien et critique d'art allemand. *Ägyptische Kunst* [L'art égyptien] Munich, R. Piper & Co, 1927, pp 52 & 76.

[15] Gordon Childe, *Man makes himself,* op. cit., p. 117.

rapport à l'antiquité classique et son importance éminente pour l'avenir, il appelle Stonehenge la « basilique Saint-Pierre de notre préhistoire. » [16] L'exagération délirante de cette définition doit tout de suite être ramenée à sa juste mesure, justement parce que Stonehenge représente indubitablement un phénomène intéressant peu commun de transition entre la genèse de l'architecture et son être-pour-soi artistique. Surtout – et ceci se rattache aux considérations précédentes –, les tendances mimétiques immédiates sont ici toujours très fortes : l'ensemble de la construction est, au fond, et cela, Scheltema ne l'aborde absolument pas, la reproduction d'une clairière en forêt. Certes, il faut remarquer là une différence qualitative, par exemple avec les colonnes égyptiennes mentionnées à l'instant : bien que les montants de pierre entourant l'espace libre soient des « imitations » des arbres à la lisière de la clairière (Scheltema souligne que l'on a trouvé en Angleterre des espaces de ce genre entourés de poteaux de bois, où cette nature se fait jour encore plus clairement), ce caractère qui est le sien est immédiatement aboli du fait qu'ils sont garnis de poutres transversales qui les relient entre eux pour former un cercle. Cela montre qu'il ne s'agit pas simplement d'une mimèsis des arbres même, mais de leur fonction dans la délimitation de l'espace créé par-là, de la clairière. À travers elle, c'est l'expérience d'un espace déterminé qui doit être évoqué, à savoir, comme l'indiquent déjà la pierre de l'autel et les grandes voies d'accès, d'un espace qui est pour la collectivité le théâtre d'évocation d'expériences communes significatives. Ce que la nature elle-même offre d'habitude souvent pour les cérémonies magiques ou religieuses (bosquets, clairières etc.) a ici été créé consciemment par les hommes. Cela veut dire que la mimèsis ne se tourne pas tant vers des objets naturels

[16] Frederik Adama Van Scheltema (1884-1968), *die Kunst der Vorzeit* [L'art de la préhistoire], Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1950, p. 54.

singuliers, ou vers leurs relations, que vers leur ensemble, tel qu'il se présente comme un espace approprié pour des actions collectives des hommes. Les rites et cérémonies célébrés, qui déjà s'orientent vers une évocation, doivent être intensifiés par des effets spatiaux évocateurs, par ceux de l'espace artistiquement délimité au sein de son environnement naturel. Nous avons donc là, de manière expressive, un premier cas où les émotions éveillées sont évoquées, non seulement d'une certaine manière à l'occasion d'une forme spatiale, mais aussi par sa spatialité nettement figurée.

Scheltema a raison quand il souligne la grande importance de ce monument, bien qu'en l'occurrence, il soit davantage intéressé par le cultuel que par l'architectural. Sa comparaison citée est tout aussi excessive et trompeuse que celle qui la suggère, à savoir que l'on a appelé les peintures rupestres d'Altamira [17] la « sixtine de la Préhistoire ». La seule chose juste dans cette comparaison, c'est que dans les deux cas, il est question de perfections en des temps primitifs, qui précisément pour cela – du point de vue du développement de la peinture et de l'architecture – n'impliquaient aucune possibilité de progrès ultérieur, et étaient donc de brillants culs de sac. Le manque de perspective se voit en ce que Stonehenge saute audacieusement par-dessus la tâche architecturale, alors possible, de configurer une construction architecturale extérieure, et se fixe pour but la création simultanée d'un espace extérieur et intérieur ; cela se voit en ce que le problème important, décisif pour l'architecture, à savoir l'antagonisme entre la pesanteur et la résistance du matériau porteur est tout au moins posé, (poutres transversales sur les poteaux), mais sans avoir assurément la possibilité de développer concrètement la dynamique de cette contradiction.

---

[17] La grotte d'Altamira est située en Espagne à Santillana del Mar, en Cantabrie. Elle renferme l'un des ensembles picturaux les plus importants de la Préhistoire, datant de la fin du Paléolithique supérieur. NdT.

Les poteaux portent certes les poutres transversales ; mais celles-ci ne portent rien. Cela se voit en ce que la relation de l'espace configuré à l'environnement naturel est également posée audacieusement, mais avec les limites des moyens de figuration signalées à l'instant, c'est davantage une insertion d'éléments architecturaux dans un cadre naturel (et donc dans un espace en soi étranger à l'homme) qui se produit qu'une transformation d'une portion de nature en un espace soumis à l'activité de l'homme et à sa capacité d'expérience, adapté à elles et ainsi devenu propre à l'homme.

Puisque nous n'avons pas à faire ici à des questions d'histoire de l'art (et pas non plus à leur explication par le matérialisme historique) mais uniquement à la philosophie de la genèse de l'espace architectural, c'est-à-dire à la détermination philosophique de son caractère comme mimèsis esthétique, nous sommes contraints à analyser séparément les éléments isolés de ce stade intéressant précurseur de l'architecture proprement dite. Et ceci naturellement seulement dans sa nature esthétique factuelle, seulement comme point de départ pour des conclusions qui vont bien au-delà de cette occasion, pour élaborer par ce détour les traits décisifs de la mimèsis en architecture. C'est pourquoi nous commençons notre étude par le problème de la contradiction entre la pesanteur et la résistance comme principe de l'architecture. Nous avons déjà cité plus haut les conceptions de Schopenhauer qui a bien vu l'importance cruciale de de problème – même si, comme nous allons le voir très bientôt, c'est d'un point de vue unilatéral – Il dit immédiatement après ce que nous avons cité plus haut : « … à vrai dire, c'est la lutte entre la pesanteur et la résistance qui constitue à elle seule l'intérêt esthétique de la belle architecture : faire ressortir cette lutte d'une manière complexe et parfaitement claire, telle est sa tâche. Voici comment elle s'en acquitte : elle empêche ces indestructibles forces de suivre

leur voie directe et de s'exercer librement ; elle les détourne pour les contenir : elle prolonge ainsi la lutte et elle rend visible sous mille aspects l'effort infatigable des deux forces. » [18]

Ainsi est énoncé clairement un problème fondamental de l'architecture. Il comporte deux éléments très importants pour nous. Premièrement, il renvoie à une mimèsis d'un ordre bien supérieur, à une reproduction du monde extérieur bien moins immédiate que celles des exemples invoqués jusqu'ici. Il s'agit d'une mimèsis puissamment généralisée, qui reflète l'essence, les lois d'un domaine significatif de la réalité. Assurément, son caractère esthétique n'apparaît absolument pas encore, chez Schopenhauer, de façon univoque et précise. Certes, ils parle ici et plus tard de manière juste de ce que la réalité reproduite dans l'architecture devient « visible ». Mais puisque – en kantien qui interprète son maître dans l'esprit de Berkeley –, il conçoit aussi bien la vue que l'espace de manière purement subjective, la figuration concrète de l'espace disparaît de son esthétique de l'architecture, et la visibilité n'atteint pas non plus son importance spécifiquement esthétique. C'est pourquoi est mis chez lui cul par-dessus tête le rapport entre reflet scientifique (désanthropomorphisant) et esthétique (rapporté à l'homme), puisque le rapport à l'homme apparaît comme le signe distinctif de la simple construction utilitaire, et que seule la totalité en conflit avec les forces de la nature est reconnu comme base de l'esthétique. [19] Cette totalité doit cependant être absolument présente dès la construction – scientifique – de l'édifice ; l'universalisation désanthropomorphisante des forces actives, de leurs rapports entre elles, est la condition préalable incontournable de toute construction, et c'est pourquoi elle est aussi à la base de toute architecture au sens

[18] Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation,* op. cit., § 43, t. I, p. 222.

[19] Schopenhauer, ibidem.

esthétique. Comme Schopenhauer met peu l'accent, voire même pas du tout sur la visibilité et à plus forte raison sur la création de l'espace, comme – ce qui est étroitement lié à cela – il rend méprisables les objectifs humains en les définissant comme « superficiels » et « arbitraires », son problème intelligemment formulé reste obligatoirement insoluble pour lui-même. Là-aussi, on voit combien il est trompeur de voir dans l'architecture le début de l'art. Que cela soit compris historiquement, comme chez Hegel, ou du point de vue de la philosophie de la nature, comme chez Schopenhauer, en partant de l'objet du reflet, cela conduit dans les deux cas à des résultats négatifs. Nous allons reparler bientôt de la corrélation esthétique de ces catégories. Ces considérations nous amènent au deuxième élément : il s'agit de ce que la mimèsis, bien décrite par Schopenhauer, de la lutte des forces de la nature qu'il évoque, doit former une totalité, pour élever sa reproduction au niveau d'une œuvre d'art architecturale. Ce n'est en effet qu'à partir des interactions multiples et variées, articulées, intensifiées etc. de ces forces que peut naître un « monde » clos sur lui-même, autonome, vraiment parfait en soi et opérant comme tel, une œuvre d'art architecturale authentique. La comparaison de Stonehenge avec les principes de figuration par ailleurs totalement différents des peintures rupestres d'Altamira, issus par ailleurs de conceptions totalement différentes, n'est donc justifié et instructif que dans la mesure où dans les deux, – à l'étape de la genèse de l'art concerné – certains éléments du monde de leur œuvre ont atteint d'invraisemblables sommets de figuration, sans par suite des circonstances objectives de leur genèse, pouvoir atteindre la totalité d'une perfection de l'œuvre.

Si nous nous tournons maintenant vers le problème de l'espace externe et interne, alors il est tout de suite question de l'objet de la mimèsis en architecture. Comme nous l'avons vu, à

Stonehenge, c'est un phénomène naturel bien défini qui est appréhendé mimétiquement, et même à un niveau relativement élevé d'universalisation. Mais ce n'est cependant pas le principe fondamental de l'architecture, que nous pouvons selon les explications données jusqu'ici exprimer ainsi, sous une forme encore très abstraite : c'est une restitution visuelle du conflit des forces naturelles, et dans la mesure justement où il est connu des hommes, soumis par cette connaissance à la poursuite de leurs objectifs, et dans la mesure où la relation ainsi générée du monde à l'homme s'incarne sous la forme d'une espace configuré en visibilité. Si nous considérons la genèse de l'architecture de ce point de vue, et nous devons en l'occurrence constamment nous remémorer l'effet de certains édifices déclenchant des émotions, alors il apparaît comme allant de soi que l'espace extérieur peut atteindre une caractéristique esthétique de ce genre plus tôt que l'espace intérieur. Nous avons placé au cœur de ces émotions l'expérience vécue de la protection contre les forces de la nature, les ennemis, les puissances magiques etc. avec toutes ses ramifications et sublimations. Si c'est exact, alors il est clair que la protection elle-même peut devenir une objectivation sensible, avant les aspects et intérêts extrêmement variés qui vont être protégés. Ceux-ci connaissent de grandes transformations au cours d'une évolution de longue durée. Beaucoup de ce qui, à l'origine, était un rite magique et donc un élément de maintien de la dépendance du passé, se transforme peu à peu en une cérémonie plus structurée, plus riche, et plus dynamique, ou se trouve même, comme en Grèce, sécularisée démocratiquement. Les émotions vont alors bien au-delà des origines et se condensent en une commande sociale concrète, appropriée à la détermination formelle de l'espace. Seule l'existence protégée, son élargissement, l'accoutumance des hommes à une sécurité, créent pour des expériences un

champ d'action qui s'étend de plus en plus à l'ensemble de la vie des hommes en communauté. Il va de soi que cet élargissement, approfondissement, et raffinement des expériences dans l'espace architectural influe également sur la structure externe. L'histoire de l'architecture démontre en tout cas une telle tendance d'évolution. Riegl, en résumant de manière expressive et éclairante ses étapes les plus importantes, considère le Panthéon à Rome comme « le plus ancien espace intérieur totalement clos conservé, qui soit de dimensions importantes, et obéisse manifestement à des intentions artistiques », et il indique à ce propos que certainement, sous les diadoques, a eu lieu un progrès décisif vers la constitution d'espaces internes. [20] Il est de notre point de vue totalement accessoire que l'hypothèse de Riegl soit totalement valable au plan de l'histoire de l'art, ou que l'on conteste la priorité du Panthéon en faveur d'un autre édifice. Ce qui est sûr, c'est que ni l'Égypte, ni la Grèce classique, n'ont connu d'espaces internes en ce sens précis, et qu'une évolution longue, variée, avec des réalisations grandioses, de l'espace externe a précédé celle de l'espace interne.

L'histoire pourrait assurément découvrir à ce propos bien plus d'éléments de transition pour les deux problèmes que ceux fournis par l'intéressante esquisse de Riegl ; mais nous n'avons ici aucune raison d'aborder cela, ne serait-ce qu'allusivement. Toujours est-il qu'il nous semble instructif, précisément dans l'intérêt de la genèse philosophique de l'espace architectural, de mentionner brièvement deux erreurs de principe de l'éminent historien de l'art. La première erreur de Riegl est qu'il tire, de la tendance de l'art antique « à rendre les choses extérieures dans leur individualité matérielle », la conclusion

[20] Aloïs Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive*, Paris, Macula, 2014, p. 86. NdT : Les *Diadoques* désignent les généraux et compagnons d'Alexandre le Grand qui s'affrontèrent après sa mort et se partagèrent son empire.

suivante : « il dut délibérément nier et réprimer l'existence de l'espace ». [21] Et même là où il admet qu'on attribue aux choses figurées, « une tridimensionnalité complète », il limite immédiatement cette concession en affirmant que cet espace doit apparaître comme « un espace mesurable cubique, clos, et impénétrable et non en tant que profondeur infinie entre des objets et figures matériels isolés. » [22] Il nous semble, bien que Riegl parte ici consciemment de certains dogmes positivistes (vue de près, vue de loin, etc.), qu'il soit hanté par les répercussions de la fausse théorie hégélienne de l'architecture comme « sculpture de l'inorganique ». Les observations de Riegl ne concernent en effet raisonnablement que la sculpture ; dans les faits, l'espace y est primairement « en trois dimensions » et l'ensemble de l'espace extérieur – pour autant qu'il est pris en considération comme espace vécu en général – se réduit à l'environnement immédiat de l'œuvre. Mais l'architecture insère toujours quelque chose de concrètement spatial dans un monde concret, spatial lui-aussi ; l'art commence là où la figuration n'est pas purement et simplement spatiale objectivement, mais est conformée de telle sorte que son en-soi spatial devienne nécessairement un pour-nous spatial. Si l'architecture la plus primitive était elle-aussi purement « en trois dimensions », elle ne pourrait alors pas être de l'art ; ainsi par exemple les blocs de pierre qui protégeaient les chambres funéraires antiques, ne sont en réalité qu'« en trois dimensions », et pour cela architecturalement morts, sans aucune vie interne, sans pouvoir éveiller d'émotions spatiales. Le principe de la vitalité de toute sculpture découle du caractère contradictoire du mouvement figuré ; la dialectique du *maintenant*, comme état immobilisé, y est inséparable de son *d'où ?* et *vers où ?*

---

21 Riegl, ibidem p. 77

22 Riegl, ibidem p. 82

Aucune production architecturale ne peut posséder une telle mobilité : la résistance de la pesanteur et de la rigidité mène toujours – même si c'est au travers d'une système complexe de médiations – à l'immobilité, à l'équilibre statique. Puisque la statique de l'équilibre est le principe objectif de toute construction (le plus général, encore pré-artistique), puisque la conversion de l'en-soi en un pour-nous esthétique ne doit jamais reposer sur de la non-vérité, cette mobilité qui constitue le principe de la forme pour la sculpture ne peut absolument pas exister en architecture. Dans ces conditions, il est sans aller plus loin tout à fait clair que les considérations de Riegl sur la bidimensionnalité ne peuvent absolument être pertinentes en architecture. Elles caractérisent tout à fait bien certaines formes de relief, principalement égyptiennes et moyen-orientales, mais il ne peut en l'occurrence pas nous incomber de traiter, ne serait-ce qu'allusivement, leur développement vers la tridimensionnalité. Mais même l'architecture la moins structurée, comme la pyramide, est non seulement objectivement tridimensionnelle, mais elle agit visuellement comme un espace, bien que sous certains aspects, seul un côté est visible. Et c'est là qu'apparaît dans ces raisonnements la deuxième fausse route. Riegl part – inconsciemment – de formes de configuration de l'espace architectural aussi développées que le gothique ou le baroque, il applique cette échelle de mesure – là encore inconsciemment – aux réalisations du début de l'évolution, et tirant les conséquences ultimes de ses présuppositions erronées, trouve donc dans les débuts une « négation » de l'espace. Mais ce faisant, il brouille et obscurcit justement cette ligne évolutive qu'il voit bien par ailleurs, car ce n'est pas d'une négation de l'espace que découle la conception architecturale positive de l'espace. Elle se développe plutôt à partir des relations relativement abstraites à l'origine et générales des hommes à un espace qu'ils

considèrent positivement, de manière émotionnellement spontanée, comme leur étant propre, vers des relations toujours plus complexes, enrichies de plus en plus par des déterminations sociales. Il en est ainsi de l'évolution de l'espace externe, des montagnes et des collines mimétiques jusqu'aux temples grecs, ainsi de celle de l'espace interne des « « petites chambres funéraires [égyptiennes] aux accès modestes quasiment inexistants, pour qui regarde la pyramide de l'extérieur, n'existaient pas » [23] jusqu'au Panthéon qu'il a parfaitement décrit et analysé.

De tous ces éléments de la genèse dans leur totalité dynamique résulte la possibilité de formuler conceptuellement l'essence esthétique de l'espace architectural. Néanmoins, pour trouver pour cela un point de départ intuitif concret, nous allons citer brièvement les excellentes observations de Léopold Ziegler sur la coupole de Brunelleschi à l'église Santa-Maria del Fiore à Florence. [24] Il décrit tout d'abord ce qu'il y a de nouveau et d'original dans la construction ; nous pouvons laisser de côté les détails et même les principes de cet aspect de la solution, vu que ses caractéristiques concrètes ne concerne pas notre question. Ziegler souligne cependant à juste titre qu'une grande part de ces éléments objectivement indispensables ne sont pas perceptibles dans l'exécution visible. « Ainsi, de la construction proprement dire, on ne voit qu'une infime partie. Mais ce qui est essentiel et riche de conséquence, c'est qu'est précisément visible *cette* infime partie de la construction qui est nécessaire pour faire prendre conscience de la tâche technique et de sa solution. Car l'impression optique ne se préoccupe de la particularité de la construction d'un édifice que dans la

---

[23] Riegl, ibidem p. 86.

[24] Le dôme de la cathédrale de Florence, construit en 1436 par l'architecte Filippo Brunelleschi, est le plus grand du monde en maçonnerie, avec 45,5 mètres de diamètre maximum de la coupole intérieure. NdT.

mesure où elle en reçoir par l'image de l'espace externe une vision convaincante et triomphante… la coupole de Santa Maria del Fiore suscite donc un plaisir et une satisfaction à ce point indicible parce qu'elle exprime la loi de la construction des voûtes dans une vision de l'espace, un rythme formel d'une simplicité et d'une concision extrêmes. Ce rythme du corps du bâtiment, cette idée mathématique statique transposée en *évidence* est précisément ce qui fait d'une œuvre bien construite un produit de l'art. » [25] Nous avons cité ces considérations avec autant de détails parce que s'y exprime dans une rare clarté ce qui est essentiel dans les principes : considéré immédiatement dans son existant, toute œuvre d'architecture est un système scientifiquement réglé de rapports statiques d'équilibre. Ceux-ci sont, comme dans toute application technologique du reflet scientifique de la réalité, conçus ici de manière désanthropomorphisante, c'est-à-dire que naît, lors de sa transposition dans la pratique, une formation spatiale concrète et réelle (un espace intérieur et extérieur) Cette formation présente évidemment une cohérence de forme, sans devoir pour cela avoir en soi quelque chose à faire avec les besoins et exigences de la sensibilité humaine. Elle peut, d'un point de vue technologique, être extrêmement ingénieuse et (pour l'homme de l'art) claire et nette – on pense par exemple à la construction d'une machine complexe – même si pour la vision sensible immédiate des hommes, elle montre un chaos complet.

Il faut de ce fait, pour mettre clairement en lumière la spécificité de l'architecture du point de vue de l'esthétique telle qu'elle apparait ici, souligner la différence radicale par rapport

[25] Leopold Ziegler (1881-1958), Philosophe traditionnaliste allemand. *Florentinische Introduktion. Zu einer Philosophie der Architektur und der bildenden Künste*. [Introduction florentine à une philosophie de l'architecture et des arts figuratifs] Leipzig, Felix Meiner Verlag, 1912, pp.18-19.

au caractère « mathématique » de la musique. Toute œuvre de musique existe comme système unitaire de notes ; on peut le considérer aussi bien du point de vue de l'audibilité évocatrice que de celui de la proportionnalité physique mathématique etc., cela reste néanmoins une formation unitaire et – dans son unité – insupprimable. Cette indissociabilité, comme nous venons de le voir à l'instant, n'existe pas en architecture. Le système « mathématique » (mieux dit désanthropomorphisant) du reflet existe indépendamment de sa transformation esthétique, il est en soi esthétiquement neutre. L'erreur, théorique comme pratique, de nombreuses conceptions modernes (par exemple celle du Bauhaus) préjudiciable au développement de l'architecture consiste précisément à voir, dans la construction technologique objective d'un édifice, si elle est réussie en tant que telle, quelque chose d'évidemment esthétique. Le mérite de Ziegler est justement de souligner que la formation architecturale au sens esthétique doit présenter des traits qualitativement nouveaux. Le fait que ceux-ci aient tout d'abord été formulés ici négativement, à savoir comme élimination du système de la visibilité évocatrice de toute une série d'éléments technologiquement indispensables à la construction ne peut en aucun cas affaiblir cette nouveauté radicale. Il faut en effet penser que l'élimination dans le processus artistique de création est bien davantage qu'une simple négation. « Dessiner, c'est éliminer », avait coutume de dire Max Liebermann ; [26] c'est ainsi que naît quelque chose de qualitativement nouveau, et seulement par-là qu'il s'institue comme fait esthétique. Toute élimination véritablement esthétique vise en effet à valider indiscutablement, comme unique principe directeur souverain des expériences, la construction esthétique – anthropomorphisante, rapportée à l'homme – laquelle, en architecture, est tout aussi peu

[26] Max Liebermann (1847-1935), peintre allemand.

directement et évidemment identique à la construction technologique que ne l'est en sculpture, la plastique visuelle et l'anatomie. L'élimination est donc, au sens exposé en détail précédemment, une négation créatrice de déterminations concrètes et positives, et va donc esthétiquement au-delà de la simple négation dans la mesure où elle crée de nouvelles corrélations, de nouveaux systèmes de dépendance hiérarchique, de nouveaux systèmes directeurs etc.

Il était nécessaire d'affirmer puissamment cette différence en architecture entre construction technologique et esthétique. Mais si cette question doit vraiment être traitée dialectiquement, il faut immédiatement ajouter que cette différence recèle en soi un élément d'unité. Au contraire de tous les autres arts où la relation du reflet artistique à son modèle immédiat représenté, dans la réalité objective, est souvent extrêmement lâche, où seulement prévaut que l'on exige une concordance avec l'essence, que l'on trouve et que l'on figure des phénomènes afin de donner une vision directe et immédiate de leur essence, ce rapport en architecture est incomparablement plus univoque et préétabli. Le système et la hiérarchie des déterminations constructives qui constituent l'essence esthétique d'un édifice sont préformés, sans équivoque, aux plans du contenu comme de la forme, dans sa construction technique. Non seulement l'élimination analysée jusqu'ici se limite à un choix parmi les données technologiques existantes – et seulement parmi celles-ci – mais la nouvelle image visuelle, évocatrice, de l'espace qui est créée de la sorte, n'est finalement rien d'autre qu'une transposition dans le visuel humain de la construction originelle, née par désanthropomorphisation. Cet état de fait semble presque trivial dans son évidence ; Pourtant la figuration artistique ne serait qu'une simple blague si l'élimination d'éléments constructifs n'évoquait pas leur essence visuellement vécue. Mais seule cette constatation

d'apparence tautologique dans son évidence montre le double caractère de la mimèsis en architecture.

Lorsque nous avons mentionné dans des analyses précédentes le caractère mimétique de certains éléments de la construction à l'époque de la genèse, nous avons tout de suite souligné que cela n'était pas d'une importance fondamentale pour l'essence de l'architecture. Il est maintenant visible que son premier fondement est la reproduction désanthropomorphisante de rapports fondés sur des lois universelles dans l'action les unes sur les autres de certaines forces naturelles, appliquée naturellement à un cas singulier dont la caractéristique individuelle est déterminée par certains objectifs humains. Mais en tout cas, cela fait naître un système de reflets désanthropomorphisants : on s'en tient à l'universalité des lois de la nature, en même temps qu'on les applique à un cas singulier. Mais celui-ci n'est cependant quelque chose de purement singulier que du point de vue d'une application de lois universelles à la réalisation d'objectifs contenus en elle. Considéré du point de vue de sa propre caractéristique intrinsèque, il se produit aussi en lui-même un processus d'universalisation. Déjà le fait que nous avons déjà souligné que les productions vraiment significatives de l'architectures ont été générées par des objectifs collectifs pour des fins collectives mène les tendances à l'universalisation vers l'objectif qualifié jusqu'ici – positionnellement – comme singulier. Il en résulte néanmoins que la tâche posée à l'architecture par la collectivité sociale considérée implique une universalisation puissante des besoins sociaux qui la déterminent. Ceux-ci existent certes immédiatement comme souhaits, préférences, aversions etc. des individus ; assurément ils sont toujours – vus objectivement – des conséquences nécessaires de l'être social considéré, de la situation de classe, des traditions nationales etc. Cette tâche architecturale fixée en

effectue une synthèse objectivante – tout d'abord désanthropomorphisante –, dont le caractère objectivant n'est en rien aboli, mais simplement concrétisé par l'attitude de classe, par exemple la pression, la menace même d'un château, d'un palais. Les relations réciproques de ces deux systèmes tendant à l'abstraction – désanthropomorphisants – dans la tâche socialement déterminée et sa solution scientifico-technologique produisent la forme générale du bâtiment que nous venons de décrire, et qui assurément n'est pas encore toujours artistique.

Alors, tandis que s'opère cet acte d'élimination, de nouvelle mise en ordre au sens de Brunelleschi, il transforme le système général en une particularité rapportée aux besoins visuels sensibles, intellectuellement vitaux des hommes. Quelle est donc la teneur, significative pour les hommes, de ce tournant ? La transposition – certes indispensable – des constructions abstraites en un visuel concret et pour cela évocateur de manière sensible doit en effet être présentée comme un contenu intellectuel et spirituel socialement nécessaire pour la vie, l'évolution et le développement de l'humanité, afin de pouvoir fonctionner comme base d'une reflet esthétique particulier de la réalité, comme base d'un art particulier. Pour pouvoir précisément répondre à cette question, nous avons dans la description de la genèse mis un accent appuyé sur les sentiments (de sécurité, fierté etc.) suscités par la construction, par les édifices, dès une phase pré-esthétique. Après que des bâtiments destinés à des fins purement pratiques (y compris les pratiques magiques) ont, pendant de longues périodes, suscité des émotions de ce genre, il se développe chez les hommes un système de signalisation l' tel que désormais, non seulement leurs réflexes conditionnés réagissent à la hauteur, à la solidité etc. d'un rempart en lui associant un sentiment de sécurité, mais bien davantage les formes créatrices d'espace des édifices, les

espaces externes et internes créés par celles-ci, semblent aller directement dans cette direction en tant que formes de l'espace. Et comme c'est d'habitude partout le cas à l'occasion de telles transformations de quelque chose de simplement utile en quelque chose d'esthétique, elles développent peu à peu une différenciation, un raffinement, une extension, un approfondissement etc. des émotions suscitées de la sorte.

Si l'on considère désormais cet ensemble complexe de sentiments qui certes découle de sources extrêmement variées et de ce fait recèle en soi, dès le début, des émotions diverses et même hétérogènes entre elles, comme une unité d'origine sociohistorique, alors son contenu, son principe unificateur est l'espace humanisé, c'est-à-dire l'espace propre de l'homme. Nous avons dans un contexte précédent cité la formule de Marx « Le temps est le champ du développement humain » [27] et indiqué qu'il s'agit en l'occurrence de bien davantage que d'une métaphore. Sans donc opérer ici un simple retournement qui ne pourrait alors qu'être mécanique et pour cela rendrait ce nouvel état de fait schématique, on peut dire qu'il s'agit là-aussi d'une extension de l'expérience de l'espace (et par cette médiation, de la conception – anthropomorphisante – de l'espace). Nous avons déjà mentionné que spontanément, il se produit, dans la vie quotidienne, une anthropomorphisation de l'espace. Mais cela ne fait pas encore prendre à l'espace, en aucune façon, les propriétés qui en feraient un espace propre aux hommes du genre que nous avons évoqué. Bien au contraire. Dans la vie quotidienne, nécessairement, sa nature indépendante de la conscience humaine, étrangère à l'homme, hostile même à l'homme – justement du point de vue directement anthropomorphisant – doit souvent se présenter au premier plan de la vie émotionnelle. Ce n'est que lorsque

[27] Karl Marx, *Salaire, prix et profit*, in *Travail salarié et Capital suivi de…*, Paris, Éditions Sociales, 1962, p. 103. *Raum* = champ, espace. NdT.

l'homme a soumis la nature à ses objectifs que peut naître, pour certaines portions de l'espace, l'expérience qu'elles appartiennent à son environnement humain comme éléments de sa personnalité élargie. C'est précisément là qu'intervient l'architecture, dans la mesure où elle agit comme un art. Ce n'est certainement pas un hasard si elle ne devient un art authentique que là où la création consciente d'un tel espace advient sur une base collective, où ce ne sont pas les besoins ni les exigences d'un individu, mais ceux d'une communauté qui définissent le caractère de cet espace. (L'autocrate des sociétés orientales primitives est naturellement le représentant d'une telle communauté.) Pour chacune de ces collectivités concrètes naissent les premières œuvres d'art architecturales. Leur langage formel – même s'il peut être aussi simplifié que celui des pyramides – est là pour synthétiser des ensembles complexes de sentiments des individus en des ensembles généraux, englobant la communauté dans son ensemble ; d'un autre côté et en même temps, de par leur impact évocateur, les différents courants émotionnels qui, occasionnés par des configurations spatiales, se sont développés séparément pendant de longues périodes, se réunissent en un courant global unitaire. Comme un tel espace devient le théâtre nécessaire et adéquat des actions collectives les plus importantes de l'homme, il prend la qualité d'être le monde propre de l'homme, le seul cadre adapté, le seul environnement adéquat pour les contenus extrêmement importants de sa vie. Cette base collective s'impose également là où la construction sert des buts privés. Que l'on n'oublie surtout pas que, dans les sociétés précapitalistes, le rapport de la vie individuelle à ses bases sociales était un lien bien plus étroit et direct que dans le capitalisme. L'homme privé, qui faisait construire pour ses propres fins, le faisait comme membre d'un état social [28] etc.,

[28] *Stand*, ordre, état, condition sociale sanctifiée par un statut.

et l'immeuble exprimait toujours la place propre de la couche sociale correspondante beaucoup plus puissamment que les qualités individuelles du propriétaire. Cela vaut tout autant pour un *palazzo* des villes italiennes que pour la *villa* antique ou la maison du bourgeois du Moyen-âge.

Nous avons plus haut, dans la description du processus catégoriel qu'accomplit l'activité esthétique en architecture, vu que deux universalités, un système de lois de la nature maîtrisées par la pensée, un système d'antagonisme qui leur est soumis des forces naturelles d'un côté, et de l'autre un besoin social universalisé, une commande sociale devenu générale se convertissent par une nouvelle mimèsis en une particularité : un espace concret, visuellement évocateur. La conversion catégorielle est à prendre ici au sens littéral strict : à savoir que ce contenu précis qui naît de la solution scientifico-technologique de la commande sociale, s'y trouve constitué en une unité susceptible d'une expérience vécue ; les éléments structurels de la construction dans et par suite de leur élaboration visuellement évocatrice expriment de ce fait, concentré sur l'esthétique, le plus essentiel de la commande sociale et de sa solution technologique, afin de synthétiser les émotions et les idées jusque-là dispersées et suscitées isolément chez l'homme en l'expérience vécue unitaire, souhaitée, de son propre espace. Mais cet accomplissement doit être entraîné par la configuration de l'espace lui-même. Nous avons montré précédemment que l'avancée de Hegel, pensée instinctivement de manière juste, vers une compréhension de l'architecture comme art devait échouer parce qu'il n'était en mesure de concevoir cet accomplissement que comme image des dieux (image de l'homme). Nous ne pouvons pas encore aborder ici de plus près la problématique extrêmement complexe qui naît de l'unification organique toujours et encore recherchée de l'architecture et de la sculpture, sur les efforts de conduire leurs

tendances diamétralement opposées de création d'espace vers une intensification réciproque. Il suffit de constater le fait que l'architecture cesserait d'être un art, qu'elle stagnerait obligatoirement au niveau de l'utilitaire pur, si sa tâche restait limitée à créer un cadre pour l'autoreprésentation de l'homme sous la forme des sculptures de dieux. Naturellement, le besoin conçu par Hegel comme unique but de l'architecture existait comme partie de la commande sociale de l'architecture religieuse. Mais abstraction faite de ce qu'il y avait aussi – de plus en plus avec le développement de la société – une architecture profane, il s'agit, du point de vue de l'architecture ; d'une tâche fixée sous la forme de l'universalité, qui peut justement être accomplie du fait que son universalité est transformée en une particularité architecturale, qu'elle devient partie organiquement intégrante d'un espace susceptible d'une expérience vécue unitaire.

Le spécifique de l'espace architectural, c'est sa réalité. En peinture ainsi qu'en sculpture, on crée un espace dont l'essence esthétique apparait de manière purement mimétique ; il naît de ce que les corps figurés créent leur propre environnement visuel qui leur est adapté, comme un espace de ce genre. (On ne peut pas traiter ici le fait que de ce point de vue aussi, la peinture et la sculpture sont qualitativement différentes, et que les deux ont été soumises à de grandes transformations historiques.) L'espace architectural est en revanche quelque chose de réel : il entoure l'homme total du quotidien ; sa transformation en un milieu homogène guidant des évocations transforme *l'homme total* du quotidien en *homme dans sa plénitude* [29] de cet art. Ce n'est qu'ainsi, qu'en tant qu'espace réel qu'il peut devenir l'espace propre de l'homme en ce sens

[29] Chez Lukács, l'« homme total » (« *der ganze Mensch* ») désigne l'homme de la vie quotidienne et l'« homme dans sa plénitude » (« *der Mensch ganz* ») celui exprimé dans l'œuvre d'art.

le plus immédiat. L'adéquation de l'espace et des objets humains qui le remplissent, qu'il entoure (hommes ou choses, qui sont étroitement liés à son existence, qui font la médiation de ses relations aux autres hommes, à la nature) est en effet toujours, pour celui qui contemple la peinture et la sculpture, une expérience de contemplation d'objets situés en dehors de son moi, qui ne peuvent accéder à son propre monde que par le « tua causa agitur » ; ils forment un « monde » qui lui est confronté, auquel il participe par l'expérience réceptrice. Mais en architecture, il est directement, dans tout son être corps et âme, entouré par un espace artistiquement configuré ; dans la mesure où celui-ci représente un « monde », celui-ci dans sa réalité se rapporte directement à l'homme réel ; il vit au sens littéral dans cet espace.

Ce caractère de réalité de l'espace architectural constitue la clef de la compréhension de la nature spécifique de la mimèsis dans cet art. Dans toute autre activité esthétique, la réalité apparaît comme purement mimétique, comme pur objet. Si l'objet disparaît, l'œuvre quelle qu'elle soit perd sa réalité ; et les formes objectives qu'elle conditionne vont également disparaître ; le tableau n'est alors plus qu'un morceau de tissus avec des taches de couleur, etc. L'espace architectural demeure cependant – indépendamment de tout projet esthétique – un espace réel, aux caractéristiques précises et concrètes ; ce qu'il y a d'intention esthétique en lui est une qualité spécifique de sa réalité, et la réalité elle-même reste inchangée, même si l'intention esthétique disparaît, elle est simplement ignorée du sujet qui existe dans cet espace ; pensons à notre exemple de la coupole de Brunelleschi à Florence, où toutes les modifications esthétiques dans la construction visible (« élimination ») sont tout autant matériellement réelles que celles qu'elles dissimulent. Si nous considérons alors ce phénomène du point de vue de la mimèsis, nous pouvons là-aussi, comme

précédemment pour la musique, observer une double mimèsis. Dans le premier groupe, primaire, la forme du reflet qui reproduit les lois de la nature comme la pesanteur et la rigidité dans leur équilibre statique est, dans sa nature, tout autant de type scientifique, désanthropomorphisant, que le deuxième qui universalise conceptuellement la commande sociale qui mûrit chez l'individu. Ce double système de reflets désanthropomorphisants de la réalité devient alors l'objet d'une deuxième mimèsis, celle-là esthétique anthropomorphisante, mais qui n'abolit pas la réalité de l'espace déjà objectivement existante, ou projetée sur la base de la première mimèsis, mais elle transforme « simplement » sa conformation concrète au plan qualitatif, selon les principes de l'esthétique.

C'est ainsi qu'il y a, sous-jacente à l'architecture, comme en musique, une double mimèsis. Mais en musique, comme nous l'avons vu par ailleurs, par suite de la transformation des sentiments, déjà mimétiques en soi, en une musique purement auditive au travers de la deuxième mimèsis du milieu homogène, il naît le maximum, la forme la plus pure de l'intériorité humainement possible, l'expression des sentiments selon leur dynamique et logique propre, sans se soucier de ces possibilités que les chaînes causales de la vie peuvent offrir ou interdire à leur genèse, leur développement, leur abondance, etc. La double mimèsis en architecture a des caractéristiques qualitativement différentes, et c'est aussi pourquoi tous les parallèles entre les deux arts ayant eu historiquement une audience se sont obligatoirement révélés comme des analogies infondées. Premièrement, les formes de reflet primaires en architecture sont de caractère désanthropomorphisant, et ont à vrai dire une orientation, non seulement théorique, mais aussi technologique, de sorte qu'en conséquence du projet naît une production réelle, pratiquement utilisable. Alors, quand deuxièmement la mimèsis esthétique de ce reflet, comme nous

l'avons vu, synthétise les deux universalités pratiquement convergentes, elle ne fournit pas seulement un aspect, une reproduction de cette réalité primaire, mais elle remodèle également celle-ci en un sens réel pratique, elle fait d'un espace réel servant des buts humains pratiques un espace qui répond aux mêmes buts aussi en tant que milieu homogène, directeur d'une possibilité de profondes expériences vécues. Cela signifie que même l'homme devenu réceptif à l'esthétique n'est plus simplement confronté de manière contemplative à un espace définitivement configuré, mais qu'il se meut librement dans un espace qui lui est destiné, adapté à sa vie intellectuelle et émotionnelle.

Il n'est en aucune façon, obligatoire– et là-dedans s'exprime le caractère spécifique de cet espace –, que ce mouvement lui-même soit de nature esthétique. Cependant que l'espace pictural a comme condition préalable que tous les mouvements qui s'y produisent, saisis mimétiquement, soient soumis à une composition esthétique stricte, l'homme dans l'espace architectural en prend possession précisément par ses mouvements réels spontanés, non régulés par une norme esthétique. Un certain type de mouvement du sujet récepteur se produit en effet aussi lors de la contemplation d'une peinture, ou plus particulièrement d'une sculpture, par exemple lorsqu'une telle œuvre est regardée successivement sous tous ses aspects. Mais même dans ce cas, seuls changent les angles sous lesquels on contemple l'œuvre, et même leur réunification en une synthèse ne change rien à ce caractère qui est le leur. Les mouvements de l'homme dans l'espace architectural sont en revanche, soit purement spontanés, soit non conditionnés par un but esthétique. (Les cérémonies magiques ou religieuses dans les temples, les réceptions sociales dans les palais, etc.) Le caractère esthétique de l'espace architectural apparaît dans ces cas-là en ce que du milieu homogène de sa configuration

résultent ses effets évocateurs qui entraînent les caractéristiques émotionnelles de ces actes-là bien au-delà des finalités fonctionnelles qui y sont présentes en soi. La relation esthétique à l'espace architectural, son appropriation par l'homme, est donc indissociablement liée à la possibilité – qui n'est pas en premier lieu esthétique – de vivre dans cet espace. Ce n'est que lorsque l'homme vit de cette manière dans ce tels espaces, que chacun d'eux devient l'espace propre de l'homme, un espace dans lequel ses relations à la réalité extérieure (nécessairement spatiale) peuvent s'exprimer au maximum de leurs possibilités intensives, dans la pureté totale de leurs déterminations internes. Et même si en l'occurrence, la séparation de l'esthétique à l'égard des finalités magiques etc. n'est pas nécessaire, et même souvent, en règle générale, ne se produit pas du tout, mais que les deux ensembles complexes d'émotions se réunissent subjectivement de manière indissociable, la possibilité que des expériences conservées de manière analogue – tout comme d'autres formes esthétiques – puissent être évoquées, même après l'extinction sociohistorique totale des conditions qui les avaient, à l'origine, occasionnées, montre là-aussi la séparation de l'esthétique des objectifs qui lui étaient à l'origine indissociablement liés.

La mimèsis redoublée de l'architecture ne peut être comprise dans sa véritable spécificité qu'à partir de cette réalité particulière de ses productions. Il est remarquable et caractéristique de l'idéalisme de Kant qu'il illustre d'une référence à l'architecture sa thèse selon laquelle, pour une juste attitude esthétique, il serait indispensable d'être « indifférent… à l'existence de l'objet ». [30] Ses remarques précédentes, parmi lesquelles la plus intéressante est la référence à la haine de Rousseau pour le gaspillage chez les grands de ce monde, ne

[30] Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, GF-Flammarion, 2000, § 2, p. 183.

prouvent absolument rien. Car on peut convertir une telle passion politique ou religieuse en action destructrice sans parvenir à s'approcher le moins du monde de notre problème. La prise de la Bastille est en effet, naturellement, une « négation » du bâtiment jusqu'au ras du sol, mais il s'est passé la même chose avec l'iconoclasme pour les tableaux et les statues, avec les autodafés pour les œuvres littéraires. Dans tous ces phénomènes – et pour les affects du quotidien, beaucoup moins violents, mais orientés dans une même direction – il s'agit d'œuvres d'art qui remplissent dans la société des fonctions sociales, religieuses, politiques etc. bien déterminées, et par là peuvent devenir des enjeux de la résistance sociale, de la lutte des classes. De ce point de vue, il n'existe entre l'architecture et les autres arts aucune différence essentielle.

La différence dont il est question ici naît bien davantage de la sphère esthétique. Elle repose, comme nous l'avons vu, sur la chose suivante : dans les autres arts, on figure une réalité adaptée à l'homme du fait qu'un milieu homogène spécifique réalise dans l'œuvre d'art sa reproduction adéquate. En architecture, on accomplit une transformation analogue, mais d'une configuration qui continue d'exister en tant que réalité. Il en résulte quelques modifications importantes dans la structure catégorielle de l'œuvre d'art. Nous avons dans le chapitre précédent analysé en détail comment du pour-nous du reflet esthétique, figé dans l'œuvre d'art, découle son être-pour-soi spécifique. Cette structure, fondamentale pour l'esthétique, est naturellement présente, obligatoirement, en architecture aussi. Mais elle subit une modification non négligeable du fait que le mode primaire de manifestation de l'architecture qui, comme nous le savons, est basé sur un double reflet désanthropomorphisant de la réalité objective, doit déjà en tant que tel être un être-pour-soi. La deuxième mimèsis, celle qui est esthétique à proprement parler, ne peut

pas abolir cet être pour soi et ne le fera pas (tandis que toute autre activité esthétique abolit l'être-pour-soi de ses objets directs, par exemple de ses « modèles », et les transfère dans un nouvel être-pour-soi, purement esthétique) ; elle accomplit « seulement » une transformation dans la mesure où dans cette réalité existante pour soi sont mises en avant ces propriétés qui peuvent opérer dans l'expérience de l'espace comme un pour-nous esthétique, tandis que disparaissent (sont dissimulées etc.) celles qui ne sont pas en mesure de la favoriser mais plutôt de lui faire obstacle. Mais comme par ce remodelage, la réalité originelle demeure intacte comme réalité, ce nouveau pour-nous peut aussi se convertir en un être-pour-soi esthétique, où il préserve et dépasse en l'occurrence son être-pour-soi primaire, au triple sens hégélien de cet acte. C'est une réalité – la seule dans l'ensemble de la sphère de la vie de l'homme – dont le mode d'apparition vise consciemment à guider des expériences vécues évocatrices. Il y a donc un espace véritable dont tout le mode d'apparition, dans sa cohésion comme dans ses détails, a été créé aux fins de ce guidage évocateur. C'est un espace véritable qui, sous tous points de vue, vise la satisfaction des besoins de l'homme, de ses exigences intérieures d'expériences. C'est pourquoi nous pouvons l'appeler l'espace propre de l'homme, et en tant que tel, il possède un être pour soi esthétique.

Si nous regardons de plus près, à la lumière de ce qui a été expliqué jusqu'ici, la mimèsis redoublée en architecture, la transformation décrite de deux universalités en une particularité unitaire, nous nous heurtons à une propriété spécifique de l'architecture que nous avons déjà rencontrée dans des contextes antérieurs. Nous pensons à son incapacité à exprimer artistiquement quelque chose de négatif. Cette échelle infinie des sentiments et des attitudes idéologiques, qui va de la tragédie jusqu'à la comédie, la satire, la caricature, est exclue

a limine [31] de l'univers des évocations dont l'architecture est capable, esthétiquement, de par l'essence de sa création d'un monde. Cette limitation du contenu évoqué ne doit cependant pas être compris dans un sens privatif ou même péjoratif. Si un art ou un genre d'art ne peut pas prendre en compte dans son « monde » certains phénomènes de la vie, il s'agit toujours de ce qu'une certaine relation de l'homme à la réalité, une certaine orientation du développement de son intériorité, un certain rapport de sa personnalité individuelle à l'humanité et son évolution – avec la médiation concrète de la classe sociale, de la nation etc. – n'est à même de s'imposer que par ce renoncement thématique ou structurel. L'universel de l'humanité [*das Menschheitliche*] – avec toutes ses médiations concrètes et largement ramifiées souvent décrites – n'est pas une idée « éternelle » au sens de Platon, immobile et figée, unitaire et refermée sur elle-même, à laquelle les objectivations ou modes de comportement isolés seraient « parties prenantes », avec la tendance à s'y dissoudre totalement. C'est plutôt une synthèse dynamique vivante, qui se développe sans cesse, s'enrichit et s'approfondit, de tous les actes, idées et émotions, des individus, des classes sociales, des nations, qui constituent l'humanité dans la réalité historique. L'art, comme auto-conscience de ce processus de développement, ne peut nécessairement jamais appréhender *uno actu* cette totalité de manière extensive. Sa division en arts singuliers, strictement différenciés, tend justement à saisir les différents éléments essentiels de telle sorte que dans leur totalité intensive, les éléments importants de cet ensemble restent préservés comme contenus de l'autoconscience. Et c'est justement pour cela que l'effort de l'individu pour son propre développement multilatéral, le degré le plus élevé de sa propre promotion dans l'universel humain, ne signifie pas non plus son accession à un

[31] Dès le début.

être achevé, dans lequel toutes les déterminations possibles pourraient s'épanouir en même temps dans une intégralité extensive. C'est et cela reste un effort, une tentative d'approche de l'infinité extensive comme intensive, qui est – en soi – contenue, ou mieux dit se développe objectivement dans cette universalité ; et justement, ce rapport de l'aspiration et du devoir impose avec une nécessité inconditionnelle aussi bien une pluralité des voies qu'un caractère comme toujours seulement approché des accomplissements possibles.

Si donc cette neutralité, c'est-à-dire ce défaut de toute négation, de tout conflit entre le positif et le négatif fait partie de l'essence de l'architecture, surgit tout de suite, obligatoirement, la question suivante : en quoi consiste la valeur, au sens de l'universel de l'humanité, de ce manque immédiat et absolu, unique en son genre dans le domaine de l'art ? Pour répondre à cette question, nous devons historiquement partir de ce que nous avons indiqué à propos de la genèse de l'architecture ; à savoir qu'elle ne pouvait naître comme art véritable qu'à l'époque des grands empires, et surtout des grandes villes. Et en vérité – et c'est là que l'occasion historique se convertit en artistique – seulement quand il était nécessaire et possible que l'objectif déterminant la construction et les caractéristiques du bâtiment prenne un caractère collectif. Cela n'est naturellement que le point de départ de l'essence spécifique de l'architecture. Même à des étapes beaucoup plus primitives, le but déterminant directement la pratique artistique était en effet un but magique, c'est-à-dire collectif. Cette déterminité collective de la pratique qui n'était pas encore consciemment magique en tant que telle, s'oriente cependant partout ailleurs directement vers les hommes (danse, chant, etc.) de sorte que, même à l'étape la plus primitive, il devait se produire un certain dépassement de l'humain purement individuel dans le collectif. Plus tard, après la décomposition du communisme primitif,

avec la genèse des sociétés de classe, l'universalité sociale ne peut se manifester esthétiquement dans tous ces arts que lorsque les contradictions concrètes entre l'homme et la société (que ce soit sous la forme du conflit entre l'individu et la classe sociale ou la nation, que ce soit comme heurt entre la classe sociale et la société dans son ensemble, entre certaines classes sociales etc.) deviennent en fonction de leur importance les objets de la mimèsis esthétique. La seule exception semble être l'ornementation abstraite. Mais celle-ci, comme nous le savons, est d'un côté un art « hors du monde », et par ailleurs, justement de ce fait, son épanouissement est lié à des conditions sociales incomplètement développées.

Il n'est désormais pas trop difficile de clarifier ce que nous pensons être la particularité en architecture. Elle est un art créateur d'un monde, qui ne se rapporte cependant pas directement à l'homme, et surtout pas à l'individu, un art qui crée en vérité pour lui – certes seulement en sa qualité de membre d'un collectif social – un environnement spatial réel, adéquat, évoquant visuellement cette adéquation. Dans le monde figuré de l'œuvre architecturale, l'homme lui-même ne peut cependant pas du tout apparaître comme objet de la mimèsis. La création pour l'homme d'un environnement spatial à la fois adapté et réel exclut justement qu'il soit artistiquement figuré de la sorte : en tant qu'homme réel, il entre dans ce monde, et pas dans sa mimèsis, l'existence réelle qu'il y mène est son comportement adéquat à son égard. Là-dedans s'expriment surtout les déterminations fondamentales de l'espace, en relation avec les catégories qui lui sont indissociables, comme le temps, le mouvement, et la matière. Hegel dit à juste titre : « impossible de percevoir un espace en soi ; car il faut qu'il soit rempli de quelque chose, et qu'il ne soit pas différent de son accomplissement. Donc l'espace est la

matérialité idéelle, l'idée matérialisée. » [32] Il y a là, énoncées explicitement, les bases philosophiques de nos deux thèses formulées plus haut. Premièrement, le rôle de la double mimèsis transposée en pratique, qui construit par cette démarche un espace existant pour soi. Les modifications qu'apporte l'architecture à la définition générale abstraite de l'espace de Hegel, à savoir qu'en elle, c'est moins le « remplissage » que l'espace concrètement délimité qui constitue le principe déterminant, ne touche en rien ce qui est décisif ; d'autant moins que – tout particulièrement pour la construction extérieure – le remplissage de l'espace ne peut dans sa nature qu'à peine être distingué de la délimitation de l'espace. La mimèsis redoublée dans le projet esthétique de l'espace architectural est donc – comme dans tout art, même si c'est ici d'une manière tout à fait spécifique – l'affirmation d'un être-pour-soi qui précisément, par le fait qu'en lui, l'en-soi devient un pour-nous, démontre son caractère esthétique, la prévalence de la particularité dans la réalité saisie de manière anthropomorphisante.

Deuxièmement, il est de la plus haute importance, justement en raison de la matérialité massive du milieu homogène en architecture, que Hegel souligne aussi énergiquement l'unité contradictoire dialectique du sensible et de l'insensible. Si l'architecture était exclusivement une configuration réelle de la matière, un simple reflet de ses lois internes, il ne pourrait alors y avoir qu'un reflet désanthropomorphisant et que son application pratique. Chaque construction ne conduirait qu'à

---

[32] Hegel, *Enzyklopädie*, § 256, complément. Cité et traduit in *Poétique des lieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 172, Kai Nonnenmacher, *Au royaume des aveugles, l'espace négatif de l'art moderne*. NB : le traducteur rend par *matérialité idéelle* et *idée matérialisée* les termes employés par Hegel de *unsinnliche Sinnlichkeit* et *sinnliche Unsinnlichkeit*. [*Sensibilité insensible* et *insensibilité sensible*].

un « être-pour-soi existant », à une existence matérielle concrète, dont l'essence se limiterait à exclure dans les faits d'autres espaces. Ce n'est que parce que l'activité esthétique est à même de sublimer aussi l'élément insensible de l'espace dans la sensibilité nouvelle, synthétisée, du milieu homogène donné, que cet être pour soi esthétique de l'espace architectural – allant bien au-delà du simple existant – devient possible. (Il ne nous est pas possible de décrire ici comment se produit, par exemple en peinture ou en sculpture une sublimation analogue. Il suffit d'indiquer que le dépassement purement mimétique doit avoir des caractéristiques qualitativement différentes.) Dans l'espace architectural, celui-ci prend en compte toutes les propriétés constructrices de l'« être-pour-soi existant », « sauf » que sa structure s'y trouve consciemment mise en avant comme évocation visuelle. Cela signifie que la matière en tant que telle – avec toutes ses lois désormais sublimées en visibilité – devient le facteur fondateur de cet espace. Cette corrélation conduit à révéler l'ensemble de facteurs de cette totalité, qui, comme Hegel l'a bien montré est constituée d'espace, de temps, de mouvement, et de matière. La particularité de l'espace architectural est que lui-même et la matière y sont les éléments prédominants de l'unité. « La matière », dit Hegel « est la relation, de l'espace et du temps comme identité en repos ». [33]

Le mouvement a ainsi disparu de cette unité synthétique. Et précisément, cette identité en repos soulignée ici fait en réalité partie de l'essence de l'architecture. Nous avons déjà indiqué que dans l'antagonisme des forces de la nature figuré architecturalement, celui-ci n'est pas mis à portée d'une expérience visuelle dans sa dynamique variée, mais comme équilibre statique – certes sous tension. C'est, à la première

[33] Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques : Philosophie de la nature*, § 261, addition, trad. Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, 2004, p. 366.

phase – désanthropomorphisante – du reflet, une nécessité technologique ; la solidité pratique d'un bâtiment quelconque serait impossible sur des fondations imparfaitement stabilisées. Mais comme, par un reflet répété, l'art concrétise cette universalité désanthropomorphisante, ce reflet de lois universelles de la nature en une particularité visuellement évocatrice, il naît, au sein de cette matérialité pure et cette statique inébranlable, une animation tourmentée à maints égards qui, si elle est remplie d'un contenu social humain essentiel, fait un « monde » de cet espace visuel, un monde de l'homme. Celui-ci apparait déjà dans la concrétude visuelle de l'espace configuré. Nous nous sommes, dans d'autres contextes où il était question de l'objectivité de temps, référés également aux observations de Hegel sur la particularité dans l'existence réelle du passé et du futur ; nous les complétons par ses remarques sur la réalité de cette dimension temporelle en ce qui concerne l'espace. Hegel dit : « Mais le passé et futur du temps est, en tant qu'*étant* dans la *nature*, l'espace. » [34] C'est pourquoi la statique dans la maîtrise des lois naturelles s'impose dans l'évocation visuelle d'un espace architectural authentique de telle sorte qu'elle apparaisse comme vecteur de la durée, et même de l'éternité, qu'un être passé illimité et un être futur configuré de la même façon soient spontanément inclus ensemble dans l'expérience vécue d'un tel espace.

Cet effet nécessaire, esthétiquement normatif de l'architecture implique une intensification ultérieure de l'attitude subjective adéquate à son égard. Nous avons déjà souligné précédemment qu'en architecture, au contraire de la peinture et de la sculpture où le quasi-temps est aussi une catégorie esthétique objective, le quasi-temps ne peut être que subjectif. Mais il a pour cela une tonalité toute particulière. Le mouvement de l'homme dans

[34] Hegel, Encyclopédie des sciences philosophiques : Philosophie de la nature, § 259, op. cit. p. 199.

l'espace architectural intérieur, son mouvement concernant l'espace extérieur, (approche, etc.), sont non seulement des conditions esthétiques préalables indispensables du comportement réceptif – une œuvre architecturale ne peut, par principe, pas être perçue dans la totalité de sa composition à partie d'un seul point –, mais indissociablement de cela, ils en tirent l'importance d'une prise de possession par l'homme de cet ensemble complexe de réalité. La composition architecturale qui s'édifie à partir de nombreuses déterminations objectives complexes qui, comme nous l'avons vu, implique déjà objectivement la domination de l'homme sur les forces naturelles, trouve son véritable accomplissement intentionnel précisément dans cette prise de possession qui se produit par les mouvements de l'homme dans cet espace, vers lui, autour de lui. Ces mouvements de l'homme concernant l'espace architectural complètent le caractère total de cet espace, tant pour lui -même qu'aussi par conséquent pour l'homme. Hegel dit du mouvement dans l'ensemble général cité ci-dessus :« le mouvement est le processus, le passage du temps dans l'espace et inversement. » [35] Du fait que ce mouvement réalise ces objectifs qui sont objectivement sous-jacents à la construction dans son ensemble, qui conditionnent, dans l'antagonisme des forces naturelles, le caractère unique concret, transformé en particularité, de la statique, ce comportement subjectif prend une emphase interne accrue, il peut devenir l'organe adéquat de ce monde que l'espace architectural crée dans la vie comme pour-nous réceptif, il peut même l'étendre et l'approfondir. Naturellement, l'attitude subjective décrite jusqu'ici est sociohistoriquement liée à l'époque ; c'est-à-dire qu'il n'existe dans une immuabilité immédiate qu'aussi longtemps que les buts pré-esthétiques de

[35] Hegel, Encyclopédie des sciences philosophiques : Philosophie de la nature, § 261, addition, op. cit., p. 366.

la construction sont des forces vives actives dans la vie collective des hommes. Mais l'œuvre révèle précisément là, tout comme dans les autres arts, son caractère esthétique, souvent né inconsciemment à l'origine. L'extinction de ces idées qui avaient à l'origine provoqué la construction et la relation subjective à elle ne conduit pas obligatoirement à la disparition de l'espace esthétique et à la possibilité d'en vivre l'expérience. Oui, l'espace lui-même exprime l'intention évocatrice originelle de manière à ce point intense, à ce point puissante, que son expérience esthétique désormais pure peut préserver en soi les contenus affectifs les plus importants de sa genèse et de son impact sur ses contemporains, avec assurément de multiples modifications. La disparition ou la survie de tels contenus ne se différencie donc pas, dans les principes, de processus analogues dans le devenir historique de l'impact d'autres arts. Là-aussi, ce qui est décisif de l'actualité ou de l'obsolescence, c'est la prise en compte dans le développement de l'autoconscience de l'espèce humaine, c'est le « tua res agitur » vivant et vivifiant rendu par-là à chaque fois possible.

De tout cela, il ressort clairement que les sentiments évoqués décrits ici doivent avoir, d'une manière qualitativement autre que dans les autres arts, un caractère collectif, directement tourné vers l'universel. Le fait que disparaissent du « monde » de l'architecture la négation, les contradictions évidentes, est en effet le contenu tacite, mais implicitement présent partout, de toutes nos dernières considérations. Le sujet qui soumet les forces de la nature, au sens social de l'homme, ne peut-être qu'un sujet général. Déjà, la maîtrise des forces de la nature par les lois générales, non encore technologiquement orientée, exprime la puissance de la société, et pas celle de l'individu, dans la domination de la nature. Et à plus forte raison, la fixation d'objectif qui est à l'origine de la construction, est

inévitablement une décision directement collective. Comme nous l'avons vu, cela vaut également pour les bâtiments servant des buts privés. Abstraction faite de la première question, générale, du reflet, qui ne peut être que collectif, la déterminité de la classe sociale de l'individu prévaut dans l'esthétique de sa maison privée sur son individualité purement personnelle. La collectivité est naturellement, dans chacune de ses formes historiques, un produit de la lutte des classes ; le mot de Marx selon lequel les idées dominantes d'une époque sont les idées de la classe dominante [36] vaut tout particulièrement pour l'architecture, de la manière la plus prononcée. Mais tandis que dans les autres arts – de façon différente pour chacun – les reflets de ces luttes, leur antagonisme interne et externe, leur haut et leur bas, leurs tragédies et comédies elles-mêmes apparaissent dans le mimétisme, l'architecture – dans une formulation quelque peu simplifiée – exprime toujours, à chaque fois, seulement leurs résultats, et pas leur déroulement social. Nous insistons sur notre réserve relative à cette simplification, car tout résultat serait obligatoirement vide, abstrait, hors du monde dans son impact, si aucune trace de sa genèse n'y était directement visible. Mais cela ne supprime pas, n'affaiblit pas le moins du monde le contraste qualitatif avec les autres arts. L'architecture n'exprime en effet pas, comme ceux-ci, les conflits au sein de la société donnée, pas la lutte pour la maîtrise de la nature par l'homme, le processus d'échange matériel de la société avec la nature, mais avant tout la soumission de la nature aux besoins d'une communauté humaine concrète, et en vérité aussi bien le niveau qui y est atteint à chaque fois que les buts humains qui se sont dans les faits réalisés dans ce processus.

[36] Marx-Engels, *L'Idéologie allemande*, Paris, Éditions Sociales, 1971, p. 75. NdT.

Cela signifie que tout ce qui est négatif est posé d'une double manière comme inexistant, comme étant totalement extérieur à cette sphère. Premièrement, le caractère statique, rendu visible, de la construction architecturale, créatrice d'espace, exprime avec la fierté d'une victoire définitive, éternisée, le niveau dans la maîtrise des forces de la nature qui vient d'être indiqué. Ce qui a déjà été surmonté a disparu sans laisser de traces, et rien n'indique la poursuite d'un progrès ultérieur. Dans la concrétude de l'étape figurée, le passé et le futur sont assurément implicitement inclus – mais seulement de manière objective, seulement en soi – ; la configuration elle-même est malgré cela une consolidation définitive de ce qui vient d'être obtenu. Et si nous tenons compte de ce que chaque œuvre d'art, précisément dans son impact artistique le plus profond, perpétue toujours sa propre place dans le processus d'évolution de l'humanité, il est compréhensible que l'architecture se réfère simplement de façon plus directe, plus immédiate, sans surmonter de dissonances et de ce fait sans perspectives d'avenir, au même objet ultime qui, dans les autres arts, est exprimé de façon plus complexe, avec davantage de médiations, et davantage chargée de contradictions. C'est pourquoi ce serait une distorsion du véritable état de fait que de voir là un renoncement, une indigence. Cette négation de toute négativité est bien davantage au fondement de la propriété singulière de l'architecture, à savoir qu'elle seule est à même de révéler directement l'être social général d'une période, de rendre opérantes sous forme d'une évocation immédiate, évidente sensible, les déterminations sociales qui s'imposent dans la vie aux travers des multiples médiations des actions, pensées etc. des individus. L'emphase sociale qui imprègne tout art d'une manière ou d'une autre, même si c'est au travers d'une large médiation, apparaît ici sous une forme tout à fait pure ; le non-être de la négativité s'épanouit en une positivité pure et mûre.

Il en est de même par ailleurs en architecture avec la formation des antagonismes internes d'une étape sociale. Là-aussi, le résultat n'est pas le refus abstrait de ses présupposés sociaux, pas une simple évacuation. La solution architecturale englobe d'un côté ces déterminations générales qui, de chaque société – malgré toutes les contradictions et les antagonismes de leur structure et de leur existence – en font une unité réelle. D'un autre côté, il apparaît toujours dans le *comment* de chacune des synthèses quelque chose du reflet des problèmes sociaux sous-jacents. Certes, ceux-ci eux-aussi apparaissent toujours là sous une forme – directement – approbatrice. Mais il n'est pas difficile de décrypter, par exemple dans les formes exagérément pathétiques du baroque, l'aspect critique des luttes de classes à cette époque. Que cela ne puisse se produire qu'indirectement, que les problèmes figurés par l'architecture apparaissent néanmoins comme au repos, même si c'est extrêmement tendu, ne peut rien changer à cet état de fait.

La richesse évocatrice, la mondanéité de la configuration architecturale se fonde donc sur cette exclusion de toute négativité, de l'actualité de toute lutte, et cette positivité qui s'exprime comme privation s'y entrelace à l'état de fait que dans sa figuration artistique, c'est principalement l'universel qui se change en particularité, tandis que la singularité, tout comme la négation, est exclue de son domaine. Les deux rapports catégoriels sont corrélés. Dans le manque de toute négativité décrit à l'instant, dans l'importance cruciale du résultat de processus sociaux à la place des combats eux-mêmes menés à leur sujet, est en effet déjà incluse une intention vers l'universalité, une tendance à laisser de côté tout ce qui est singulier. Le singulier dépassé dans la singularité esthétique a dans les autres arts très largement (certes pas exclusivement) la fonction de rendre sensibles de telles luttes. Si nous confrontons alors le contenu tel qu'il apparaît là avec nos

exposés antérieurs, selon laquelle ma mimèsis esthétique en architecture ne se tourne pas directement vers la réalité objective, mais reflète en les transformant deux de ses reflets désanthropomorphisants généraux, alors il apparaît clairement que la structure catégorielle en architecture ne peut pas – comme dans les autres arts – être fondée sur la tension entre universalité et singularité, sur leur synthèse, pleine de contradictions, dans la particularité. Sa tendance principale est au contraire de mettre en évidence les forces universelles de la vie humaine – la domination de la société sur les forces de la nature, son action collective dans l'intérêt de buts collectifs – de telle sorte que la mimèsis redoublée place l'individu dans une relation évocatrice, susceptible d'être directement vécue, à la reproduction esthétique de ces forces qui apparaissent ici comme réalité spatiale.

La catégorie, spécifiquement esthétique dans ce processus, de la particularité a pour fonction de rapporter directement les forces universelles à l'homme, à chaque individu. Et de telle sorte en vérité que dans ce rapport, leur caractère collectif, universel, précisément, puisse par l'évocation être éprouvé. Comme, dans le contenu esthétique architectural de cette universalité, son rapport tout en tension à la singularité est dépassé jusqu'à disparaître, la mimèsis esthétique elle non plus ne peut représenter aucune singularité comme catégorie esthétique. Dans des explications précédentes, nous avons déjà attiré l'attention sur le fait que la singularité ne doit pas être confondue avec le détail. Dans toute architecture, il y a naturellement des détails ; mais esthétiquement, ceux-ci n'existent exclusivement qu'en vertu de leur fonction dans la structure globale, tandis que dans les autres arts, ils servent aussi à l'expression de la contradiction, de la tension artistiquement féconde entre singularité et universalité, à leur dépassement dans la particularité. Cette différence catégorielle

entre l'architecture et tous les autres arts détermine donc non seulement les principes de composition décisifs, mais descend aussi jusque dans les détails. Seule cette unité solide, pleine de contenus, cette vaste richesse du milieu homogène, rend possible, dans les œuvres de construction authentiquement esthétiques, une composition en forme de monde. C'est alors seulement que celle-ci déclenche les effets spécifiquement cathartiques de l'espace architectural : il élève soudain, par à-coups, l'homme individuel isolé dans cette atmosphère, à cette hauteur d'où il peut éprouver d'une manière poignante la puissance de l'universel social qui prévaut dans la vie collective et la coopération sociale des hommes. Mais pas en tant que puissance hostile ou menaçante pour les hommes qui y seraient confrontés, mais plutôt comme sa propre force, qu'il ne peut certes pas posséder dans sa simple individualité, mais seulement par suite de son passage dans l'unité universelle concrète de son collectif concret considéré. Aussi différents que puissent être le contenu comme la forme de cette catharsis, de celles dans les autres arts, ce sont pourtant, dans l'émotion violente et dans sa résolution esthétique, les mêmes catégories structurelles qui sont à l'œuvre.

On peut tout particulièrement faire apparaître nettement ce caractère unique en son genre de l'espace architectural si on lui compare les autres types de création esthétique d'espace, ceux de la sculpture et de la peinture. Le contraste est instructif déjà parce que ces arts se sont certes trouvés pendant de longues périodes dans une collaboration intime avec l'architecture (même s'ils sont nés indépendamment d'elle), de sorte que leur convergence ou leur divergence n'éclaire pas seulement l'essence de tous ces arts, mais aussi une part importante de leurs interrelations historiques réelles. Cette question est relativement simple pour la sculpture. Comme Riegl le dit faussement à propos de certaines phases de l'architecture,

l'espace de chacune de ses œuvres est, dans les faits, un espace en trois dimensions. Cela veut dire que chaque œuvre – d'un point de vue catégoriel – est un objet dans l'espace, et pas un principe pour la constitution d'un espace propre. Dans la mesure où la sculpture détermine cependant qualitativement un espace, celui-ci se limite à son environnement immédiat. C'est pourquoi aucune tendance immanente à entrer en compétition avec la configuration de l'espace de l'architecture ne lui est inhérente. La création architecturale de l'espace est de ce fait par principe toujours dans la situation de subordonner les objets en trois dimensions de la sculpture en tant que parties constituantes organiques de la totalité spatiale qu'elle produit, et de les y intégrer organiquement. Il s'agit toujours simplement, pour parler de manière très générale, de les placer par la composition architecturale dans des situations relativement isolées qui les rendent autonomes, où leur objectivité spécifique peut s'exprimer totalement, mais où elles peuvent en l'occurrence, avec cet environnement créé architecturalement, représenter cependant de simples éléments de la composition spatiale architecturale globale. Dans les différents styles de construction, il y a une mise en ordre qualitativement différente qui joue ce rôle de coordination et de subordination. Mais que les sculptures soient placées dans des niches, ou que comme dans l'art gothique, elles soient coordonnées par exemple à une rangée de colonnes, le principe fondamental reste le même. Même des solutions aussi individuelles comme celle de la chapelle des Médicis de Michel-Ange, [37] peuvent être renvoyées à ce principe : assurer un espace spécifique pour chaque statue en trois dimensions, et en faire alors un simple élément de la structure, du rythme de l'espace global.

[37] située à l'arrière de l'église San Lorenzo, à Florence. Michelangelo di Lodovico Buonarroti (1475-1564). NdT.

Beaucoup plus complexe est le rapport correspondant entre architecture et peinture. Celle-ci produit en effet dans chaque œuvre individuelle un espace – mimétique – d'une qualité unique qui tend alors, immanquablement, à faire valoir sa propre dynamique face à celle de l'espace architectural véritable. Naturellement, comme nous le savons, toute œuvre picturale est une unité organique contradictoire de facteurs bidimensionnels et tridimensionnels. Une harmonie esthétique entre la peinture et l'architecture ne peut cependant naître que sur la base de la bidimensionnalité, car c'est seulement dans ce cas que le tableau remplit et décore un mur dont la nature est exclusivement déterminée par sa fonction dans l'espace architectural global. Si donc, dans le reflet pictural de la réalité, c'est la bidimensionnalité qui conserve la prédominance, il se produit des harmonies inimitables de configuration architectural de l'espace, et de la décoration picturale, comme dans les mosaïques byzantines de Ravenne. Si pourtant – avec Giotto – [38] il y a une floraison de la peinture au sens propre, nécessairement les chemins des deux arts doivent se séparer l'un de l'autre. La révolution engagée par Giotto en peinture fut un événement qui a fait à ce point époque que la plupart de ses historiens n'ont examiné en détail que cet aspect, et n'ont abordé que rarement, ou dans des remarques occasionnelles, la problématique de principe qui nous intéresse. En l'occurrence, Giotto a peint des fresques, il fut donc objectivement mis en devoir ce décorer ce mur concret que recouvraient ses fresques, et en même temps de préserver sa fonction dans la totalité architecturale, et même de la renforcer. Mais se révèle alors chez lui une contradiction profonde, insoluble. Chaque peinture singulière de Giotto figure en effet, avec des moyens picturaux, un grand drame, unique, de la vie et doit de ce fait créer

[38] **Giotto** di Bondone (1267-1337), peintre, sculpteur et architecte florentin. NdT

conséquemment, dans chaque cas, l'espace – mimétique – incomparable, unique, qui lui est adapté. L'unité architecturale du mur est rompue, parce qu'à chaque fresque correspond un espace – mimétique – propre. Le mur devient la simple occasion des fresques, une exposition de peintures divergentes, et sa fonction architecturale, tant que le récepteur se trouve sous le charme de la peinture de Giotto, va être totalement oubliée. Elle ne peut être perçue que si l'on fait abstraction des fresques. La situation est analogue pour ses grands successeurs, Masaccio, Mantegna, Piero della Francesca.

Il y a naturellement toujours des exemples de tendances contraires. Ainsi dans les fresques de la chapelle des espagnols à Santa Maria Novella (Florence). Ainsi chez Benozzo Gozzoli, etc. [39] Ceux-ci, en ce qui concerne leurs valeurs picturales véritables, dont la création de l'espace fait partie comme condition préalable à la figuration de l'homme, se situent pourtant bien en dessous de Giotto et de ses grands successeurs. Là-aussi, la contradiction entre espace pictural et architectural est alors évidente. Il serait assurément dogmatique d'en rester pour cette contradiction devant une difficulté insurmontable, car la Haute Renaissance montre justement des exemples de tentatives de solutions extrêmement importantes. L'un des chemins, parmi des précurseurs assez nombreux, a été emprunté par Raphaël [40] (surtout dans les *stanze*). Il est bien loin d'avoir renoncé à la tridimensionnalité de la peinture, et avec elle à la visibilité des sommets les plus importants, tragiques, idylliques, etc. de la vie terrestre. Il cherche en

---

[39] Tommaso di Giovanni Cassai, dit **Masaccio** (1401-1408), Andrea **Mantegna** (1431-1506), Piero di Benedetto **della Francesca** (1416-1492). La chapelle des Espagnols a été décorée par Andrea Bonaiuti (da Firenze) vers 1365. Benozzo **Gozzoli** (1420-1497). NdT.

[40] Raffaello Sanzio (1493-1520). Les 4 chambres (*stanze*) faisaient partie de l'appartement du pape Jules II, au 2ème étage du Palais du Vatican. NdT.

conséquence à ordonner la configuration mimétique tridimensionnelle de l'espace, à la maîtriser le plus possible, de telle sorte qu'elle n'exerce aucun effet destructeur de l'unité architecturale. Comme chez tout grand artiste, cette tendance se fonde sur la teneur humaine des images : Raphaël recherche une représentation au niveau le plus élevé, de significativité idéologique maximale. Certes, dans le rapport réciproque des puissances de la vie humaine qu'il représente, les conflits dramatiques ne disparaissent jamais complétement ; mais l'accent est mis dans la figuration sur leur – ultime – coopération, sur leur harmonie – ultime –, et pas sur les collisions violentes des contradictions et antagonismes. L'espace mimétique est en conséquence le fondement et l'accomplissement des relations humaines conçues de la sorte, tout comme il remplissait chez les grands peintres antérieurs cette fonction de dramatisation de la vie rendue visible. Sa tridimensionnalité reste préservée, mais surtout comme scène digne de ces représentations d'une vie au contenu – finalement – harmonieux ; c'est-à-dire de telle sorte que l'extension mimétique proprement dite de l'espace figuré reste incluse dans le cadre d'une bidimensionnalité décorative. Malgré toutes les différences qualitatives qui séparent *La dispute* du *Parnasse*, de la *Délivrance de Pierre* [41] etc., tous ces tableaux sont traversés par la spécificité compositionnelle qu'ils ont en commun et qui les fonde tous. Déjà la rupture avec l'habitude des cycles entiers sur un seul mur, la rigoureuse adaptation aux formes spécifiques de chaque mur (les fenêtres dans les deux dernières fresques citées), montre qu'il s'agit ici d'une tentative unitaire et consciente de surmonter la contradiction du point de vue de la représentation décorative.

[41] La Dispute du saint sacrement, Le Parnasse, La Délivrance de Saint Pierre, sont des fresques de Raphaël, au Vatican. NdT.

Diamétralement opposée est l'orientation de Michel-Ange pour le plafond de la chapelle Sixtine. Il part de l'espace mimétique proprement dit de la peinture qui sert de base picturale à chaque image, et qui doit nécessairement entrer en conflit avec l'espace visuel véritable de l'architecture. Michel-Ange mène jusqu'à ses conséquences ultimes la tendance immanente à l'image, mais d'une manière cependant qui synthétise les représentations spatiales propres des images isolées dans l'unité dynamique de l'espace mimétique qui leur est commun à toutes. Le plafond tout entier devient ainsi une composition spatiale mimétique unitaire qui annule totalement les fonctions architecturales de la véritable voûte, et fait culminer vers le haut l'espace réel de la chapelle dans celui du plafond mimétiquement créé. Cela réalise une solution totalement singulière de ce conflit séculaire entre espace architectural et espace pictural mimétique. Mais pour des raisons multiples, elle n'est pourtant qu'une solution unique, liée à la personnalité de Michel-Ange, bien que des artistes parfois importants, comme Corrège, [42] en aient entrepris de semblables. Cette solution a avant tout sa base dans la profonde vision du monde de Michel-Ange. La spatialité mimétique de la peinture n'exige en effet aucunement en soi cette universalité cosmique qu'il confère à l'espace de sa voûte ; à chaque fois selon le thème et les moyens d'expression, ses bases peuvent avoir des racines profondes dans des facteurs personnels et éphémères, et les sublimer en une particularité artistique. Mais si un espace créé de la sorte doit exister, non seulement en soi et pour soi, mais aussi évincer l'espace architectural – par principe universel –, alors il lui faut aussi, par la thématique dont il est rempli et sa maîtrise artistique, pouvoir entrer en compétition avec cette universalité quant à l'emphase. Dès que dans une peinture de ce genre prévalent les tendances à la légèreté, on voit, même

[42] Antonio Allegri da **Correggio**, (1489-1534) peintre de l'école de Parme. NdT.

avec une bonne réussite technique, resurgir la vieille dissonance. A cela s'ajoutent deux éléments particulièrement favorables pour Michel-Ange. Premièrement les tendances sculpturales de sa peinture, qui rapprochent ses figures des trois dimensions de la sculpture. Si celles-ci, pour un espace pictural mimétique, lui font davantage obstacle qu'elles ne le favorisent, elles deviennent ici directement les catalyseurs de sa synthèse mimétique spécifique. Deuxièmement la simplicité architecturale de la chapelle Sixtine, et même son caractère primitif, en particulier de sa voûte, qui a pu être tout simplement effacé par la tornade emphatique de Michel-Ange, tandis que les coupoles pour lesquelles des choses analogues ont souvent été tentées, représentaient un espace beaucoup plus dense, plein de vie propre authentique, et de ce fait davantage capable de résistance.

Il ne pouvait ici pas être dans nos intentions d'épuiser ce problème, ne serait-ce qu'allusivement. L'analyse des contradictions et de leurs solutions devait seulement servir à concrétiser, plus précisément que cela n'avait eu lieu jusqu'à maintenant, la spécificité, la force esthétique autonome de l'espace architectural véritable dans cette relation réciproque à d'autres arts créateurs d'espace. Car ce n'est qu'ainsi que l'unité esthétique de tous les arts et ce qu'il y a de spécifique, justement en architecture nous, apparaissent clairement dans toute la richesse de leurs déterminations. Cette unité, nous devons maintenant la considérer sous un autre aspect important, celui de l'historicité de tout art, qui vaut aussi pour l'architecture. Tandis qu'en effet a lieu en architecture la transformation des deux universalités que nous avons analysées plus haut, en une particularité esthétique, c'est précisément dans la mondanéité de l'espace tel qu'il est vécu que son historicité se fait sentir le plus puissamment. Mais cela signifie en même temps une historicité prononcée de l'architecture en

tant qu'art, qui se perd nécessairement lorsqu'on la conçoit comme début du développement de l'art ou comme reflet de simples rapports naturels. C'est un mérite de l'esthétique de Nicolai Hartmann [43] que de mettre fortement l'accent sur cette nature historique pénétrante, pourrait-on dire, de l'art de la construction. Même s'il moins fait découler ce caractère qui est le sien de sa nature même que nous ne le faisons ici, il a somme toute raison d'affirmer que l'œuvre construite est « inscrite dans une époque apparaissante et avec elle dans une vie apparaissante. »

C'est également juste de voir dans la construction « dans une certaine mesure le vêtement » de la « vie communautaire la plus étroite » de l'homme, et c'est aussi pourquoi « des peuples et des époques historiques peuvent "apparaître" dans leurs bâtiments, et même « dans leurs buts, leurs vœux, et leurs idées. » [44] Tout cela est juste dans les grandes lignes. Il est seulement regrettable que Hartmann, bien qu'il se soit rapproché de l'idéalisme objectif plus fortement que ses contemporains, souffre sans l'avouer de l'erreur générale de l'idéalisme subjectif consistant à séparer théoriquement les problèmes catégoriels proprement dits de l'esthétique du rôle historique de l'art. C'est pourquoi il ne voit pas dans ce cas que même en architecture – comme dans tout art – les problèmes de forme justement les plus profonds et les plus décisifs, et justement dans une perspective esthétique, en tant que problèmes de configuration de l'espace, sont indissociables de leur base historique. L'objectif social concret – encore pré-esthétique – dont il a si souvent été question, rend cela évident ; comment quelque chose d'aussi concrètement social pourrait-il en effet ne pas avoir un caractère historique prononcé ?

---

43 Nicolai Hartmann, (1882-1950), philosophe allemand. NdT.

44 Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, Berlin, de Gruyter, 1953, p. 126, s.

Mais il s'agit maintenant de bien davantage ; l'important, c'est que cette nature sociale non seulement est liée à l'existence de l'architecture, mais pénètre ses couches esthétiques les plus profondes, et en découle. Il suffit, pour démontrer cette situation de manière convaincante, de penser à la genèse souvent décrite de l'architecture baroque. La Haute Renaissance privilégie, dans ses projets monumentaux, la coupole centrale. Même lorsque Michel-Ange, profondément ému par la crise sociale et politique, religieuse et idéologique de l'époque, va bien au-delà de l'harmonie de la renaissance, il ne rompt pas encore avec cette conception, et pensait même à propos de la construction de la basilique St Pierre, qu'il fallait revenir au projet de Bramante, typique de la Renaissance. [45] Certes, comme conception de l'espace, son plan est cependant diamétralement opposé à celui de Bramante. L'inquiétude tragique, la recherche passionnée de la monumentalité, dans lesquels, dissimulés sous une emphase colossale et violente, fermentaient une profonde inquiétude et des problèmes intimes, a sans doute trouvé sa première synthèse pleinement valable dans l'espace intérieur de l'église du Gesù, de Vignole. [46] De la synthèse radicalement nouvelle de la nef et de la coupole, qui suscite comme par enchantement un effet pittoresque intense, Dvořák donne une description convaincante. Il compare cette construction à la basilique chrétienne primitive, semblable en apparence. « La différence consiste en ce que les nefs latérales sont réduites, et se sont transformées en une série de chapelles reliées entre elles, et séparées de la nef principale par des sortes d'arcs de triomphe. La nef principale ferait ainsi l'effet d'une salle autonome, si elle n'était pas reliée à l'espace de la coupole.

---

[45] Max Dvořák (1874-1921) : *Geschichte der italienischen Kunst*, [histoire de l'art italien], tome 2, Munich, Piper & Co, 1928, p. 104 s. NdT : Donato di Angelo di Pascuccio, dit **Bramante** (1444-1514), architecte italien.

[46] Jacopo Barozzi da **Vignola** (1507-1573). Église-mère de la Compagnie de Jésus, à Rome. NdT.

Là, de puissants double pilastres supportent un lourd entablement sur lequel repose la voûte en plein ceintre, tout aussi lourde, percée de fenêtres. La nef principale est large et relativement courte. Le centre spirituel et artistique du bâtiment est l'espace de la coupole ; il n'est pas séparé du reste de la construction, mais exerce son influence sur l'ensemble de l'espace intérieur. Dès l'entrée de l'église, le visiteur ressent cette coupole plus fortement à chaque pas, et cette impression dominante met en train l'espace fastueux de la nef, et les formes massives de la construction qui la délimitent. Tout ce que l'art a inventé pour la maîtrise tectonique des masses semble se diriger, comme s'il obéissait à un pouvoir surnaturel, vers la coupole où la pesanteur perd sa puissance et où le regard et l'esprit sont transportés dans des régions supérieures. » [47] Dans de tels cas, on peut facilement voir – et tout espace architectural significatif pourrait de même être renvoyé à son contenu social affectif –, que la maîtrise scientifico-technologique des forces de la nature produit certes dans sa mimèsis devenue visible le fonds général d'expérience pour la création de l'espace, mais qu'elle n'est malgré tout qu'un moyen pour accomplir la commande sociale, également transformée pour favoriser une évocation. L'historicité de l'architecture a donc justement ses fondements dans ses problèmes de forme les plus profonds et les plus décisifs. L'universalité, le caractère purement affirmatif de ce rapport fondamental forme-contenu, ne sont pas des éléments qui inhibent cette historicité, ils intensifient au contraire sa spécificité. Ce qu'il y a précisément en commun, ce qui réunit socialement et unifie les hommes, aussi contradictoire, aussi antagoniste même que cela soit, prend ici, dans sa particularité esthétique, une physionomie historique ineffaçable.

[47] Max Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst*, op. cit., p. 115 s.

Il résulte de tout cela une sensibilité extraordinaire de l'architecture en tant qu'art aux changements sociohistoriques. Il faut souligner *en tant qu'art*, car à nouveau au contraire des autres arts, toute société, à partir d'un certain niveau de développement, doit avoir une architecture. Non seulement est une société sans peinture ou sans tragédie est pensable, mais cela a existé réellement à maintes reprises, mais il n'y en a jamais eu sans œuvres architecturales. Cette contrainte impérieuse du besoin social ne renforce cependant pas du tout ces éléments de la commande sociale qui déterminent en bien ou en mal le caractère artistique de l'architecture. Elle rend au contraire son efficacité plus instable que pour tout autre art. Cela dépend justement du caractère approbatif sans réserve, directement social, de l'architecture en tant qu'art. Tout relâchement des relations entre le monde socialement conditionné des idées et des sentiments des individus et de la commande sociale qui s'en trouve accrue y importe en effet obligatoirement une insécurité et une instabilité, elle la rend plus abstraite, moins contraignante que dans tous les autres types d'art. Dans ceux-ci en effet – puisque la commande sociale s'adresse directement à la mimèsis des individus, de leurs destins etc. ; puisqu'ils n'ont une incidence sur la société dans sa totalité qu'au travers de médiations préformées par chacun de leurs milieux homogènes, et puisque les solutions des problèmes forme-contenu sont directement trouvées à chaque fois par les performances d'une personnalité créatrice – il y a toujours des chemins détournés qui s'ouvrent et qui rendent possibles des réalisations de grande valeur, même dans une situation sociale générale problématique. Pensons par exemple à la transition pratiquement sans encombre de la prédominance de la fresque à celle du tableau, derrière laquelle se déroule le début d'un processus d'embourgeoisement, de privatisation, ou au relâchement des relations entre le théâtre et

le drame, qui certes s'est déroulé avec de fortes secousses, mais qui n'a pas pu empêcher qu'il y ait au 19ème et au 20ème siècle toute une série de dramaturges et de drames importants. La possibilité, face aux problèmes donnés de l'époque, de se réfugier ainsi dans une réponse individuelle qui ne peut parvenir qu'indirectement à une validité universelle, est exclue en architecture. La manière dont s'y exerce la commande sociale, la relation directe entre celle-ci et son exécution, créent la base esthétique de cette sensibilité. Le fait qu'il s'agisse là d'une question structurelle fondamentale se voit déjà en ce qu'en architecture, il y a apparemment à l'œuvre entre la tâche et son exécution une relation beaucoup plus solide, plus univoque que dans tout autre art.

Nous ne pouvons pas entrer ici dans un exposé plus détaillé de cette question, ne serait-ce parce que dans sa nature, elle appartient à la partie matérialiste historique de l'*Esthétique*. Ce n'est que là que pourront être traités de manière adéquate les principes mêmes de la sensibilité plus ou moins grande des différents arts aux transformations de leur environnement social. Si nous avons malgré tout abordé ici, tout au moins allusivement, ce problème fondamental, nous l'avons fait en raison de notre conviction exprimée maintes fois déjà que les problèmes de l'esthétique exigent certes de la part du matérialisme dialectique et du matérialisme historique des traitements méthodologiquement séparés, mais qu'ils restent dans les faits indissociablement entrelacés. Cela signifie d'un côté que l'examen matérialiste dialectique de l'art, et surtout des arts singuliers, resterait obligatoirement incomplet sans une mention de cette historicité spécifique qui est rattachée indissociablement à leur structure esthétique formelle ; et d'un autre côté, que toute recherche matérialiste historique qui, négligeant ces corrélations, sans une telle analyse, chercherait à appréhender directement l'art comme un simple phénomène

social, sans prendre sans cesse en compte ses caractéristiques esthétiques spécifiques, sombrerait obligatoirement dans un sociologisme vulgaire. Un problème aussi décisif de la théorie matérialiste historique de l'art, comme le développement inégal, et aussi bien dans la genèse et dans le développement interne des arts singuliers qu'aussi dans leur efficience sociale directe et médiée, dégénérerait obligatoirement en une vulgarisation abstraite sans cette collaboration intime du matérialisme dialectique et du matérialisme historique. Cette collaboration du matérialisme dialectique et du matérialisme historique peut en revanche contribuer à détruire des analogies schématisantes. (Pensons à nouveau au parallèle établi entre la musique et l'architecture. Le matérialisme dialectique montre que la mimèsis redoublée présente chez les deux est de type totalement différent. Et les recherches matérialistes historiques montreraient comment la même évolution sociohistorique a influé de manière opposée sur les deux : dans les derniers siècles, il y a eu en musique une nouvelle floraison, en architecture des problèmes et du déclin.)

On peut facilement voir combien cette sensibilité socio-historique de la création architecturale intervient profondément dans les problèmes décisifs de forme si l'on se remémore l'exemple que nous avons cité dernièrement de la configuration baroque de l'espace. Nous y avons suivi la genèse d'un espace intérieur spécifique. Ce qui s'est passé là, Riegl le décrit comme « le triomphe de la profondeur sur la hauteur et la largeur. » [48] Un tel bouleversement radical des principes de construction de l'espace interne ne peut pas non plus laisser intacts ceux de la construction de l'extérieur. Riegl donne aussi à ce sujet des indications très denses ; il dit, toujours à propos de l'église du Gesù : « *L'extérieur est complètement négligé,*

[48] Aloïs Riegl, *L'origine de l'art baroque à Rome*, trad. Sibylle Muller, Paris, Klincksieck, 2005, p. 128.

en comparaison de l'intérieur, à la seule exception de la façade et de la coupole, mais celle-ci échappe de toutes façons à la vision de près ; sur la façade en revanche se concentre toute la puissance créatrice de formes des artistes. » [49] Pourtant intervient là, dans le style de construction, une catégorie totalement nouvelle et en même temps extrêmement problématique qui accroît sans cesse les problèmes de la nouvelle architecture : à savoir celle de la façade. Riegl donne une description éclairante de sa nature et de son rôle architectural : « La *façade* est un mur qui nous révèle en même temps qu'il y a derrière un espace qui s'étend en profondeur… La façade évoque quelque chose qui n'est pas visible, et encore moins tangible. Dès le départ, la façade est un élément optique "pictural". » [50] Ce qui en l'occurrence est surtout important, au plan des principes, c'est que la corrélation unitaire organique entre espace intérieur et extérieur se trouve brisée avec l'apparition de la façade et les idées qu'elle a produites. Naturellement, il a fallu qu'un long processus se développe avant que ne mûrissent l'ensemble de ces tendances, destructrices de l'unité architecturale, qui dès le début étaient inhérentes à cette nouvelle conception. La façade de l'église du Gesù, par Giacomo della Porta, [51] est encore en totale harmonie avec l'espace intérieur de Vignola. Mais dès l'époque baroque cette incohérence de la façade par rapport à l'espace intérieur commence parfois à se frayer un chemin, avec son allure assumée de décor de théâtre, l'autonomisation des tendances pittoresques par rapport à l'intention architecturale globale, pour devenir au 19ème siècle un principe radicalement destructeur. Il va donc être possible de doter un espace intérieur

---

49 Ibidem pp. 131-132.

50 Ibidem pp. 89-89.

51 **Giacomo della Porta** (1533-1602), architecte italien de l'art maniériste de la Contre-Réforme, promoteur de l'art baroque. NdT.

quelconque – pas du tout prévu en soi comme architecturalement artistique – avec n'importe quelle façade. C'est ainsi que les immeubles de rapport des grandes villes vont être dotés extérieurement, à chaque fois selon la mode, de décors gothiques, renaissance, ou baroques. Le déclin, socio-historiquement conditionné par le capitalisme développé, de la commande sociale unitaire concrète fixée à l'architecture, sa dissolution dans l'abstraction, la subjectivité creuse et l'arbitraire de la mode s'est ainsi achevé par la destruction presque totale de l'architecture comme art. Il est clair qu'il s'agit en l'occurrence d'un compromis, d'une volonté éclectique de réunification de tendances inconciliables. Cet éclectisme est une étape nécessaire du développement de la commande sociale dans la société capitaliste économiquement à maturité. La base est constituée par le tournant qualitatif entraîné par le développement des forces productives, dont nous avons déjà parlé dans d'autres contextes. Le fait que les instruments de travail se détachent sur un rythme rapide des caractéristiques anthropologiques du travailleur, sont orientés de plus en plus de façon scientifique, désanthropomorphisante, exclusivement vers la tâche objective, que l'homme ne recherche donc plus dans ses outils de travail un équilibre entre le but objectif et ses capacités hautement développées, mais doive s'insérer dans les conditions purement objectives que la machine lui prescrit est un « progrès » énorme, révolutionnaire dans l'évolution de l'humanité. Mais le machinisme rompt en même temps la liaison organique entre l'homme, le travail et le produit du travail qui avait dominé dans les civilisations précapitalistes. Simultanément à ce processus, c'est une détermination fortuite inévitable qui apparaît avec une nécessité sociohistorique objective entre les individus et la classe sociale. Marx souligne avec force cette différence par rapport aux époques antérieures : « Dans l'ordre (et plus encore

dans la tribu), ce fait reste encore caché ; par exemple, un noble reste toujours un noble, un *roturier* reste toujours un *roturier*, abstraction faite de ses autres rapports ; c'est une qualité inséparable de son individualité. La différence entre l'individu personnel opposé à l'individu en sa qualité de membre d'une classe, la contingence des conditions d'existence pour l'individu n'apparaissent qu'avec la classe qui est elle-même un produit de la bourgeoisie. C'est seulement la concurrence et la lutte des individus entre eux qui engendrent et développent cette contingence en tant que telle. Par conséquent, dans la représentation, les individus sont plus libres sous la domination de la bourgeoisie qu'avant, parce que leurs conditions d'existence leur sont contingentes ; en réalité, ils sont naturellement moins libres parce qu'ils sont beaucoup plus subordonnés à une puissance objective. » [52] Pour nos objectifs actuels, il est en l'occurrence important qu'ainsi, ce soit justement le caractère à la fois universel et concrètement particulier de la commande sociale en architecture qui doive qualitativement être décomposé plus fortement que dans les autres arts.

La solution de compromis éclectique mentionnée plus haut, dont les conséquences dévastatrices pour l'architecture ne sont plus aujourd'hui déjà mises en doute dans les plus vastes sphères provient de ce qu'à côté des tendances décrites ci-dessus, qui résultent directement du développement économique du capitalisme, il y avait au 19ème siècle des conditions politiques et sociales spécifiques de développement pour la prise du pouvoir ou sa conservation par la bourgeoisie. Il ne peut pas nous incomber de décrire celles-ci en détail. Nous renvoyons seulement brièvement aux compromis politiques de la bourgeoisie avec les classes dirigeantes précédentes par

52 Marx-Engels, *L'Idéologie allemande*, op. cit., pp. 94-95.

lesquels elle cherchait à prévenir une démocratisation radicale de la société, mais surtout une percée du prolétariat socialiste. Il lui fallait, pour réaliser ces objectifs, aussi bien recueillir idéologiquement une partie de l'héritage de l'absolutisme féodal, que constituer dans sa propre idéologie une « respectabilité » anti-plébéienne, et devenir ainsi le gardien de la « sécurité » dans la société. Marx a exposé ces tendances chez Napoléon III avec une ironie caustique foudroyante, et il suffit sans doute de renvoyer encore à l'amalgame romantico-pathétique du progrès économique du capitalisme avec des reliquats décoratifs des sociétés précédentes chez des personnages comme Frédéric-Guillaume IV et Guillaume II [53] en particulier en Allemagne. Mais même des formes « plus distinguées » de ce compromis éclectique, comme la période de François-Joseph en Autriche-Hongrie, comme l'ère victorienne en Angleterre, montrent dans leur nature des affinités extrêmes avec les cas précédents. C'est donc par nécessité qu'apparait sur un tel terreau social l'« historicisme » si profondément non-artistique de cette étape de l'architecture. Sa dualité éclectique, son abstraction creuse mimant la concrétude, exprime très précisément cet ensemble affectif avec lequel la classe dirigeante de cette époque approuve sa propre existence. Et le fait que la période de cette impasse en architecture ait cependant produit, en même temps, la floraison de l'impressionnisme français, en littérature des figurescomme Dickens et Thackeray, Gottfried Keller et Henrik Ibsen, en musique comme Wagner et Liszt, comme Brahms et Verdi, montre nettement la justesse de notre thèse de la sensibilité particulière de la commande sociale en architecture. [54]

---

[53] Frédéric-Guillaume IV (1795-1861), roi de Prusse en 1840.
Guillaume II (1859-1941), Empereur d'Allemagne de 1888 à 1918. NdT.

[54] Charles **Dickens** (1812-1870), William Makepeace **Thackeray** (1811-1863), écrivains anglais, **Gottfried Keller** (1819-1890), écrivain suisse allemand,

Mais on obtient un tableau extraordinairement analogue quand on regarde du point de vue des principes la réaction passionnée ultérieure à cet éclectisme en architecture. Aussi justifié qu'ait pu être chaque critique de l'architecture depuis environ la moitié du 19ème siècle, elle ne pouvait pas aller jusqu'au cœur du problème, jusqu'au déclin de la commande sociale en raison de la nature de l'existence humaine dans le capitalisme. C'était impossible, déjà parce que le rejet de l'éclectisme historicisant prenait très largement son élan dans les positions d'un capitalisme « pur » qui n'était plus obligé de rechercher un appui idéologique dans le passé précapitaliste. Différents motifs ont naturellement joué directement un rôle déterminant dans les courants singuliers de la nouvelle architecture. Mais reste décisif le fait qu'avec la disparition de la commande sociale, la tâche fondamentale de créer un espace pour l'homme au moyen de la transposition en visualité des forces constructives de l'architecture devait ici – pour d'autres raisons – être rejeté ou contourné de la même façon que l'académisme méprisé, commercialement ostentatoire. C'est ainsi que derrière l'élimination radicale de toutes les traditions, derrière l'appel à une architecture « pure », il y a tout autant un esprit de « conformisme » qu'au temps de l'éclectisme, mais, en correspondance au changement social, avec d'autres contenus et d'autres formes. Il ne pouvait pas non plus en être autrement, puisque le principe d'approbation fait partie, comme nous l'avons montré, de la nature de l'architecture. Puisque l'architecture de cette période était contrainte d'approuver un capitalisme inhumain dans sa nature, le principe inhumain devait servir de base à sa conception de

---

Henrik Ibsen (1828-1906), dramaturge norvégien, Richard **Wagner** (1813-1883) compositeur allemand, Franz **Liszt** (1811-1886), compositeur hongrois, Johannes **Brahms** (1833-1897), compositeur allemand, Giuseppe **Verdi** (1813-1901), compositeur Italien. NdT.

l'espace, mieux dit, servir de base à son anéantissement architectural de l'espace architectural esthétique, à son remplacement par un espace purement désanthropomorphisant.

La lutte contre le principe humain en art est une tendance générale de la période. Ortega y Gasset, qui fut l'un des premiers à synthétiser les différentes tendances orientées de la sorte, dit : « Il me semble que la nouvelle sensibilité est dominée par un dégoût de l'humain dans l'art … La joie de l'art pour le nouvel artiste, émane de ce triomphe sur l'humain. C'est pour cela qu'il faut concrétise la victoire et présenter chaque fois la victime étranglée. » [55] Pour des raisons déjà évoquées, c'est en architecture cette orientation devait se manifester de la manière la plus claire. Sa nature intrinsèque ne lui autorise certes pas des protestations problématiques du type d'autres arts, abstraction faite de ce que sa dépendance immédiate à l'égard du capitalisme tardif est également beaucoup plus forte. Cette tendance est intensifiée par les bases désanthropomorphisantes de la mimèsis en architecture. En traitant ce mode de connaissance, nous avons déjà mentionné la tendance de la période, philosophiquement erronée, à interpréter comme quelque chose d'antihumain la signification et l'extension constante de la désanthropomorphisation dans les sciences. En architecture, il est tentant, de par la nature des choses – dès que disparaît le principe humain de la commande sociale – d'en rester à ce premier reflet et soit à nier la deuxième mimèsis, soit à l'identifier à la première. C'est ainsi que la pompe mensongère, éclectiquement exagérée de la période passée a fait place à une « simplicité » consciemment désanthropomorphisante et inhumaine (en tant qu'art), un technicisme dans lequel l'ennui et le vide de la vie capitaliste a trouvé une objectivation ; une manière de voir qui ne pouvait

[55] José Ortega y Gasset (1883-1955) : *La déshumanisation de l'art*, trad. Paul Aubert et Eve Giustiniani, La Rochelle, Sulliver, 2008, pp. 89 & 83-84.

trouver de l'emphase que dans l'intensification démesurée de la quantité abstraite. (Il va de soi que de nouveaux résultats scientifiques, de nouveaux matériaux, etc., en facilitant la disparition des principes structurels devenus visuels, ont favorisé ce processus, mais cela n'est pas la raison décisive de cette évolution.)

Parmi la masse des thèmes, nous n'en citerons qu'un seul : le géométrisme. Sedlmayr attire à juste titre l'attention sur le fait que cette théorie surgit dès l'époque de la Révolution française, avec le principe que l'architecture devait se régénérer par la géométrie. Ses défenseurs projettent déjà des bâtiments sphériques, où la géométrie remporte une victoire totale sur toute tectonique et sur son expression visuelle. Et Sedlmayr met à juste titre en parallèle à cela la formule de Le Corbusier : « En liberté, l'homme tend à la géométrie pure. » [56] Il est naturellement tentant, même si ce serait extrêmement superficiel, d'établir l'analogie à la symétrie, aux caractéristiques de ses parties intégrantes etc. Schelling le fait déjà, en conséquence de l'analogie qu'il établit entre l'architecture et la musique (certes en la combinant à l'analogie à l'organique, qui lui est contradictoire, mais tout aussi superficielle), [57] tandis que Schopenhauer, partant d'une connaissance beaucoup plus exacte de la nature de l'architecture ne voit son « thème » que dans la pesanteur, la rigidité, la cohésion etc. et refuse de ce fait, de manière conséquente, tout géométrisme. [58] La technique moderne de construction s'oppose fortement à une prédominance du pur

---

[56] Hans Sedlmayr, (1896-1984) historien de l'art autrichien. *Die Revolution der modernen Kunst*. [La révolution de l'art moderne], Hambourg, Rowohlt, 1955, pp. 20 et 66. Voir aussi la formule de Le Corbusier sur la machine et la géométrie, citée aussi p. 60.

[57] Schelling *Werke*, V, op. cit., p. 576-580.

[58] Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation,* trad. Auguste Burdeau, Paris, Félix Alcan, 1913, chap. XXXV, t. III, p. 221ss.

« géométrique », car les matériaux de construction nouvellement employés permettent n'importe quel type de formes extérieures et ainsi abandonnent celles-ci totalement à la subjectivité du maître d'œuvre de la construction. Cette subjectivité est naturellement elle-aussi conditionnée socialement. Mais cela n'empêche pas qu'elle s'exerce pour détruire ou rendre abstraite la commande sociale passée à l'architecture. L'effet d'utilité socialement concret de chaque construction perd sa spécificité sensible, c'est-à-dire qu'il se laisse réaliser – en ce qui concerne la pure utilité – avec tout le confort, sans devoir définir un espace extérieur ou intérieur qui permettraient de donner une impression visuelle de cette spécificité. C'est pourquoi un établissement de bains public peut, de l'extérieur, ressembler à un immeuble de bureaux, une usine, ou une église, – et inversement – tout en offrant malgré tout d'un point de vue géométrique une solution parfaite. (Cela montre combien il s'agit très largement là d'une forme complémentaire de l'architecture éclectique de la deuxième moitié du 19ème siècle. Les principes diamétralement opposés de construction, de teneur affective des surfaces visibles etc. que l'on peut constater ne suppriment pas leur affinité profonde, à savoir l'effacement de la commande sociale concrète pour une abstraction indifférente à l'égard de l'objectivité.) Le fait que la commande sociale décline, mieux dit, qu'elle devienne totalement abstraite, par exemple l'exigence de maisons à étages par suite de l'augmentation de la rente foncière urbaine, entraine une « libération » à l'égard de tous les postulats « périmés », à l'égard de la création pour l'homme d'un espace concret qui lui soit approprié. Dans la mesure donc où aucune excentricité purement arbitraire ne détermine les formes de construction, [59] ce qui naturellement ne se produit que dans des

[59] Rappelons-nous à ce propos notre mention précédente de l'analyse par Jacob Burckhardt du temple de Paestum [chap. IV]. Celui-ci n'est naturellement pas

cas exceptionnels, cette prédominance de la géométrie est facilement compréhensible.

Les idéologies fétichisantes de la période impérialiste soutiennent naturellement de telles tendances. Cet effet peut aussi, et c'est compréhensible, être perçu dans l'ensemble des expressions idéologiques de l'époque, et donc aussi dans tous les arts. Sans pouvoir aborder ici ce problème de plus près, On peut cependant remarquer très brièvement que dans les autres arts a lieu un combat ininterrompu entre soumission, adaptation, compromis avec l'état fétichisé de l'homme de cette époque, et un rejet plus ou moins conscient là-contre. Il suffit de mentionner des figures aussi importantes que Thomas Mann ou Bela Bartok [60] pour voir clairement apparaître cet antagonisme. Que le mouvement de réaction soit plus faible dans les arts figuratifs qu'en littérature ou en musique est fondé dans la nature de ces arts, dans l'objet de leur mode spécifique de reflet, dans la relation sujet-objet, mais cela ne peut absolument pas – pour ne pas occasionner de trop vastes digressions – être traité ici. Le combat esthétique contre la fétichisation ne peut, comme nous l'avons montré par ailleurs, consister, dans les productions réifiées, rigidifiées dans une pseudo-objectivité, qu'en une découverte et une figuration artistique de ces relations humaines qui leur sont réellement et objectivement sous-jacentes. Le caractère social plus immédiat et plus intensif de l'architecture en tant qu'art rend impossible une opposition interne de ce genre. Il est par exemple littérairement possible de démasquer par la figuration le processus concret de

conçu géométriquement, mais même sa symétrie architecturale est humanisée par des écarts subtils. Des tendances analogues peuvent se rencontrer dans toute architecture authentique. Le géométrisme moderne s'exclue par principe ; il est antihumain par principe.

60 **Thomas Mann** (1875-1955) écrivain allemand, **Béla Bartok** (1881-1945) compositeur hongrois. NdT.

décomposition que constitue cette fétichisation comme image trompeuse, certes socialement nécessaire, de la société vue superficiellement, sans devoir obligatoirement traduire dans la figuration d'un monde fétichisé la critique de la fétichisation. La rupture architecturale avec la fétichisation ne pourrait en revanche se produire que si, à la place de l'espace propre de l'homme, espace anéanti, appelé à disparaître, on mettait à la place un espace du même type réellement nouveau. Mais cela n'est pas possible dans les conditions sociohistoriques actuelles. C'est une conséquence nécessaire de la situation qui se présente aujourd'hui que la pensée architecturale se limite exclusivement au premier acte du reflet esthétique – scientifique, désanthropomorphisant –, et à son application technique optimale et anéantisse la figuration visuelle de l'espace en l'identifiant directement à elle. Un objectif social qui au nom de la société (de sa classe dirigeante) exigerait un espace concret, adapté aux besoins humains visibles, visant à l'autoconscience, n'est pas possible en raison des tendances d'évolution du capitalisme impérialiste. C'est pourquoi tous les efforts visant d'une manière ou d'une autre des effets artistiques doivent se contenter de questions accessoires (couleur des bâtiments, atténuation de l'inhumanité dans les conceptions des façades), se limiter à produire quelque chose qui au moins soit agréable. Et même la nouvelle société socialiste n'a pas été en mesure jusqu'à maintenant de passer à l'architecture une commande sociale concrète, et de la sortir ainsi de cette impasse devenue déjà séculaire. La cause principale nous semble en être la jeunesse du développement socialiste, qui de ce fait n'a encore pas pu faire mûrir une concrétisation de la nouvelle commande sociale. On ne doit naturellement pas passer sous silence que les déformations idéologiques de la période stalinienne – qui n'ont jusqu'à

maintenant pas encore du tout été vraiment surmontées – ont joué là-dedans un rôle non-négligeable.

3. Arts appliqués.

L'analyse de l'architecture menée jusqu'ici a déjà soulevé toute une série de problèmes qui sont propres à créer une base pour le juste traitement esthétique de cet ensemble que nous avons coutume de désigner en général comme *arts appliqués*. L'angle d'approche principal que l'on peut en tirer, c'est avant tout la différence entre universalité et singularité comme base de ces éléments idéologiques et émotionnels qui déterminent la production d'objets comme ceux-là, qui d'une certaine manière constituent la commande sociale de leur création et qui de ce fait, dans leur efficience, dans le rôle qu'ils jouent dans la vie des hommes, deviennent déterminants. Les problèmes esthétiques décisifs se cristallisent donc autour de la question centrale de savoir si et dans quelle mesure ces tendances peuvent prendre aussi sur le terrain de la vie privée un caractère d'universalité, où s'ils doivent inexorablement tomber sous l'emprise de la singularité. Dans la mesure où elle concerne l'architecture elle-même, cette question a déjà été abordée à propos de l'aménagement des habitations privées. Il est alors apparu clairement qu'à chaque fois, la relation concrète sociohistoriquement déterminée entre l'individu et la classe sociale (le statut social etc.) à laquelle il appartient, influe de manière décisive sur le mode de solution. C'est-à-dire que plus ces relations se répercutent sur l'existence de l'individu en imprégnant toutes les manifestations de sa vie, moins son rapport à sa position dans la société est fortuit au sens déjà cité de Marx, et plus les tendances esthétiques générales prévalent, sans ambiguïté ni contradiction, et moins des velléités individuelles personnelles peuvent empêcher qu'elles se répandent. Mais déjà sur cette question, et à plus forte raison

pour toutes les suivantes, il faut garder à l'esprit la caractéristique concrète du rapport de l'individu au groupe social (justement l'aspect fortuit évoqué). Car même si ce hasard règne, on ne peut absolument pas penser la personne privée comme socialement autonome. Bien au contraire. Elle est précisément dans de tels cas de manière peut-être plus tyrannique et inconditionnelle soumise à des forces sociales. Sauf que se crée en l'occurrence entre l'individu et le courant social un rapport purement abstrait, où ce qui chez l'homme est à proprement parler individuel est presque totalement réprimé, sans que pour autant sa singularité soit dépassée dans l'universalité sociale, dans la représentativité sociale. Il peut plutôt se créer un mélange de l'uniformité abstraite avec le culte de la singularité extrême ; pensons au règne de la mode dans la société actuelle, qui est très souvent lié le plus étroitement du monde au développement de hobbies. Le capitalisme développé produit, tant dans les marchandises jetées sur le marché que dans la réceptivité qu'il développe pour elles, une singularité abstraite fortement intensifiée, qui modifie au plan qualitatif, justement pour le domaine qui nous intéresse maintenant, le caractère de la commande sociale.

Sans donc vouloir restreindre la portée de ce changement radical, il faut cependant reconnaître qu'avec lui, les contradictions dialectiques, certes toujours plus ou moins présentes de manière latente, entre l'universalité sociale et la singularité personnelle, connaissent une intensification qui va jusqu'à en changer qualitativement la nature. Toute l'histoire de l'architecture montre que les exigences qui lui sont posées de la part de la vie des hommes puisent leur fécondité esthétique justement de leur universalité concrète. Les commandes qui émanent de la simple singularité de la vie privée peuvent, de son point de vue, exprimer des vœux ô combien justifiés ; mais leur convergence avec les exigences

esthétiques d'un espace externe ou interne adapté à l'homme aura toujours un caractère fortuit. C'est ainsi que Riegl dit de la construction de la maison privée du Moyen-âge : « Ce n'est pas que les architectes du Moyen-âge aient manqué de sens pour l'importance esthétique de la loi fondamentale de la symétrie en architecture : là où ils pouvaient mettre de la symétrie sans affecter par là un besoin pratique, ils en mettaient. Mais là où des considérations de finalité pratiques élevaient des objections contre la symétrie, on l'a laissé tomber sans hésiter comme quelque chose de moindre importance. » [61] Nous savons de l'étude de l'architecture quel rôle important a joué la symétrie dans l'évocation d'un espace adapté et propre à l'homme, avec quelle spontanéité elle s'est imposée dans les styles les plus divers, car avec l'importance éminente de l'ordre qu'elle fait s'exprimer visuellement, dans lequel se révèle la maîtrise par l'homme (la société) des forces de la nature, toutes les déterminations se rapportant indirectement à l'homme comme individu – pensons au problème droite-gauche – vont être tout simplement mises de côté. C'est la tâche de l'histoire de l'art que de suivre les différentes voies par lesquelles ce principe s'est imposé, par exemple à la Renaissance ou dans la baroque ; mais il est clair que même dans la structure des cathédrales romanes ou gothiques, elle joue dès le début un rôle qui n'est pas analogue à celui concernant la construction privée. Il y a donc une différence de principe selon que la commande sociale se tourne, d'une manière sociale directe, vers la création d'un espace, ou qu'elle emprunte un détour par la conscience individuelle d'une personne privée singulière, où la victoire des postulats esthétiques dépend obligatoirement de la mesure selon laquelle cette conscience est déjà socialement déterminée,

[61] Aloïs Riegl, *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* [Histoire de l'art et histoire universelle], in *Gesammelte Aufsätze* [Essais choisis] Augsburg-Wien, Dr. Benno Filser Verlag, 1929, p. 12.

y compris dans son immédiateté. Cet élément du hasard, nécessairement implicite dans l'individualité, se convertit donc dans le capitalisme en une qualité sociale spécifique.

Il est clair que ces tendances doivent se répercuter dans la configuration de l'espace interne et dans son adaptation aux besoins vitaux de l'homme privé encore plus nettement que dans celle de l'espace extérieur. Riegl donne aussi à ce sujet, dans la suite du développement que nous venons de citer, une illustration claire : « Autrefois, dans l'aménagement interne de ces maisons médiévales, on ne procédait pas autrement que pour les façades. Le grand lit était installé dans le coin le plus confortable, le poêle là où il pouvait le mieux chauffer, le placard à l'endroit où l'on voulait précisément avoir son contenu sous la main. Chacun de ces meubles formait pour ainsi dire une unité architecturale pour soi ; personne ne tenait compte de son voisin ou de son vis-à-vis, aucune loi esthétique fondamentale d'aucune sorte ne régissait l'ensemble. » [62] Peu importe en l'occurrence si nous devons tenir la définition des meubles comme « unités architecturales » pour pertinente ou erronée, mais il est certain – contrairement à l'avis de nombreux préjugés contemporains – que l'exigence d'une configuration de l'espace intérieur, spatialement unitaire, évocatrice d'un espace, est apparue dans la vie privée bien plus tard, a été beaucoup plus freinée que pour ces espaces qui sont destinés directement et exclusivement à un usage public. Cette différence se fonde sur le type de besoins que les espaces concernés (et les objets qui à chaque fois remplissent, décorent l'espace) ont à satisfaire pour les hommes qui les créent pour eux-mêmes, et indissociablement de cela, et sur le type d'usage que les hommes en font. Lors du traitement de l'espace architectural intérieur, nous avons déjà souligné que pour les

62 Ibidem, pp. 12-13.

édifices qui étaient construits pour des fins publiques, leur usage était nécessairement et organiquement relié à une vie dans cet espace, et à une impression provoquée par lui. L'espace intérieur, que l'homme privé crée pour les fins indispensables à sa conduite de vie, et de ce fait forcément individuelles, a en premier lieu bien peu de choses à voir avec un espace suscitant des émotions. Comme Riegl l'a bien montré, un tel espace intérieur peut parfaitement, pour la vie de l'homme privé, remplir ses fonctions sans prendre le moins du monde en considération la possibilité d'une expérience visuelle de l'espace global. L'homme qui s'active dans cet espace, peu importe qu'il y travaille, dorme, mange, etc., utilise l'espace et les objets qui l'occupent de manière purement pratique, au sens de la vie quotidienne qui, comme nous l'avons vu en son temps, instaure une relation directe entre l'objectif et l'instrument qui le réalise.

Ce rapport est par principe différent pour les espaces destinés à des finalités publiques. L'homme qui entre dans l'église pour prendre part au service divin, qui, dans la salle du conseil ou la salle d'audience du tribunal, y remplit ses fonctions matérielles prescrites, agit certes d'une manière directement tout aussi pratique au sens de la vie quotidienne que dans les exemples privés décrits à l'instant. Et il est tout à fait possible – par suite de la nature décrite de l'architecture comme productrice d'une réalité – que toute son activité se résume à cet accomplissement d'exigences purement pratiques. Toutefois, la possibilité qu'elle aille au-delà n'est pas un simple supplément émotionnel qui n'aurait rien à voir avec la pratique. Nous avons par exemple pu percevoir à propos de l'église du Gesù à Rome, que le contenu de l'expérience spatiale spécifique vise une intensification de ces émotions que doit susciter la présence des hommes dans l'espace de l'église, leur participation au service divin, indépendamment même de cet espace particulier. On

peut multiplier les exemples à loisir. La seule chose importante en l'occurrence pour nous, c'est le contraste dans l'usage humain de la configuration spatiale publique et privée : dans le premier cas, il y a une convergence des émotions générales avec la présence et l'activité de l'homme dans cet espace précis ; dans le deuxième cas la réduction de l'espace à son utilité pratique. (Il s'agit naturellement là d'une approche abstraite de deux extrêmes. Car d'un côté, certaines émotions peuvent être provoquées par l'activité publique elle-même dans un espace quelconque, totalement neutre au plan esthétique – salle d'audience, réunion etc. – et d'un autre côté, des sentiments esthétiques, [ou comme nous l'avons vu, pseudo-esthétiques] peuvent aussi se produire dans l'usage pratique d'espaces privés.) Ce qu'il y a en principe d'important, c'est seulement que ces émotions dans le premier cas montrent une corrélation esthétiquement nécessaire avec la configuration architecturale de l'espace, tandis que la liaison dans le deuxième cas reste obligatoirement fortuite. Le critère qui les distingue est justement l'usage de l'espace et des objets qui le remplissent. Dans le cas du public, l'usage peut précisément conduire l'aménagement esthétique à son accomplissement concret, et devenir ainsi l'élément de liaison entre l'espace créé pour guider l'évocation, et la réceptivité subjective des participants. La possibilité pour des espaces dont la destination originelle s'est historiquement éteinte pour tous ou tout au moins pour de nombreux hommes d'évoquer malgré tout avec la même force de telles expériences spatiales visuelles, démontre que dans de tels espaces, l'unité esthétique générale reste également efficace dans des conditions – par principe – quelconques, sociohistoriquement modifiées de façon radicale, même après la disparition des fonctions qui avaient suscité les expériences originelles. L'utilisation d'espaces exclusivement créés et utilisés pour des fins privées est justement la négation

de ces éléments esthétiques ou pseudo-esthétiques que l'on peut constater éventuellement au premier coup d'œil dans l'espace lui-même et dans les objets qui le remplissent, ou même le décorent. On utilise une chambre à coucher pour dormir ; sont en l'occurrence décisifs pour l'usage du bon air, du calme, la qualité correspondante du lit, et pas le style tape-à-l'œil, décoratif etc. du lit ni sa fonction dans l'évocation de l'espace. Il en va de même quand on ouvre une armoire, quand on tire le tiroir d'une commode etc. Cet état de choses se voit de la manière la plus extrême à propos de la vaisselle. Il y a de nombreux cas dans l'histoire où par exemple des plats ou des assiettes sont décorés avec des images belles et précieuses en soi. Leur usage pendant le repas, par exemple y répandre de la sauce, supprime au sens littéral leur caractère esthétique précisément pour celui qui s'en sert conformément à leur fonction. Même les vases antiques décorés des plus belles images ne pouvaient pas, par exemple quand un esclave portait le récipient sur sa tête pour puiser de l'eau, faire fonction d'objets éveillant des évocations esthétiques de par les valeurs artistiques dont ils étaient dotés. De tels objets doivent donc être retirés de leur usage, être mis à part comme dans un musée pour pouvoir faire valoir leur nature esthétique éventuellement présente. On ne peut pas appliquer ici une analogie formelle avec des tableaux ou des statues. Ceux-ci existent au sens esthétique exclusivement comme sources évocatrices d'expériences visuelles ; leur « utilisation » s'épuise par nature dans cette fonction qui est la leur ; abstraction faite de cela, le tableau est un morceau de toile rendu inutilisable par les taches de couleur. Mais un lit ou une armoire, une assiette ou un vase – tout comme le bâtiment lui-même – sont des réalités. Il faut avant tout s'en tenir fermement à ce caractère de réalité qu'ont en commun les objets de l'architecture et les arts appliqués si l'on veut bien comprendre leurs différences fondamentales.

Mais ce qu'ils ont en commun va bien plus loin qu'une constatation générale abstraite. Lors du traitement de l'architecture, nous sommes partis de deux formes de reflet désanthropomorphisantes, différentes mais étroitement liées entre elles, dont seule la mimèsis anthropomorphisante peut conduire à la conception esthétique de l'espace architectural. Nous trouvons là-aussi les deux types de reflet, tant celui qui permet l'élaboration technologique des objets concernés qu'aussi celui qui mène à une fixation d'objectif socialement conditionnée et déterminant concrètement le premier ensemble complexe. Avec néanmoins des modifications significatives qu'il nous appartient désormais d'analyser.

La première différence décisive, c'est qu'il ne s'agit pas en premier lieu de créer un espace, mais de la fabrication d'objets isolés qui – en règle générale – n'ont pas à meubler un espace qui leur est destiné, mais seront accueillis et placés dans un espace qui les accueille d'une manière, jusqu'à un certain point, simplement fortuite. L'universalité de la commande sociale est donc ici pour le moins extrêmement restreinte, sa tonalité est repoussée vers la singularité. (Nous nous préoccuperons un peu plus tard, en détail, de ce problème, surtout en ce qui concerne le remplissage de l'espace.) Mais le fait déjà qu'il s'agisse d'objets isolés d'emploi quotidien produit des déterminations nouvelles et importantes pour le premier groupe de reflet désanthropomorphisant qui opère ici. Avant tout disparaît la nécessité de son intensification au niveau purement scientifique qui, comme nous l'avons vu, a joué un rôle décisif dans le développement de l'architecture. Ces universalisations, ces tendances à la désanthropomorphisation qui caractérisent d'habitude l'artisanat, sont ici totalement suffisantes comme grande ligne de la croissance historique. Oui, on peut même dire que c'est précisément là le lieu où l'artisanat peut le plus obstinément se maintenir dans un voisinage pacifique avec l'art.

Naturellement, la nouvelle phase de l'industrialisation introduit là-aussi très largement l'activité de fabrique, et avec elle une connaissance scientifique croissante de la réalité, afin d'élaborer une technologie correspondant à la rentabilité. Sans aborder maintenant les tournants occasionnés par-là, il faut remarquer qu'ainsi, l'opposition de principe à l'architecture n'est pas éliminée. Ce reflet scientifique de la réalité qui est sous-jacent à l'architecture se rapporte en effet, comme nous l'avons montré, à des problèmes fondamentaux de la relation de l'homme à son environnement naturel : les forces qui, par la connaissance de leur nature et de leur efficacité, sont soumises aux finalités humaines sont, tant en soi dans la nature, que pour nous dans la vie humaine, absolument décisives ; avec la découverte de la possibilité d'utiliser leur équilibre commence une nouvelle séquence de l'histoire de l'humanité. C'est pourquoi la mimèsis artistique qui la reflète, visuellement évocatrice, la mimèsis de cet antagonisme des forces de la nature et de leur équilibre devenu statique, peut devenir le fondement d'un grand art. C'est pourquoi il faut aussi que la fixation technologique d'objectif qui concrétise ce premier ensemble complexe et le rapporte concrètement à la société humaine ait un caractère collectif, très profondément universel, de sorte que reste « seulement » comme tâche pour la mimèsis artistique de transformer, par son activité de reflet, ces deux universalités en une particularité anthropomorphisante. Cette emphase des deux universalités disparaît pour les arts appliqués. Il s'agit naturellement, là aussi, comme dans tout travail que l'homme effectue, d'une connaissance des propriétés de ces objets, matières, outils, etc. auxquels il a affaire dans le cas considéré. Mais c'est justement pourquoi, pour leur connaissance, pour leur applicabilité dans la vie quotidienne, les enseignements de l'expérience sont largement suffisants.

Comme l'objet ne possède objectivement aucune force emphatique, son reflet ne peut pas non plus être emphatique.

Il s'agit là aussi, cela va de soi, , d'une victoire sur les forces de la nature obtenue par la pensée humaine. Mais cette victoire n'est pas une victoire décisive essentielle, c'est seulement l'une des nombreuses victoires que remporte jour après jour l'humanité dans ces combats rapprochés. C'est pourquoi cela n'exclut absolument pas qu'elle ait une tonalité émotionnelle, sauf que celle-ci a un caractère qualitativement différent d'en architecture : la joie, la fierté etc. de ces conquêtes ne s'intensifie en effet pas en une emphase du social universel, mais reste une composante de la vie quotidienne normale. Cela a pour conséquence que la forme et le contenu des affects qui naissent ici restent domiciliés dans la sphère de la personnalité individuelle, laquelle est assurément toujours en même temps membre d'un état social, d'une classe sociale, d'un peuple etc. C'est à dire que leur caractère universel s'exprime comme l'affinité interne des singularités infiniment multiples, comme le principe commun inhérent à chaque mode singulier d'expression qu'il détermine sociohistoriquement. Mais chaque objet de ce genre s'oriente directement, tant au plan technologique pratique qu'émotionnel, vers cette personne individuelle dans la vie quotidienne de laquelle il figure directement de cette double manière.

La singularité n'est en conséquence pas ici, comme en architecture, dépassée dans l'universalité, mais elle se place au contraire au cœur comme la catégorie propre, déterminant l'objectivité concrète. Cette opposition catégorielle se dessine objectivement et subjectivement, dans les deux domaines, de la manière suivante : dans la conception architecturale, toute singularité doit être dépassée jusqu'à l'anéantissement de toute vie propre, même relative, et le sujet confronté à ces œuvres fonctionne en premier lieu et principalement comme

participant à une communauté, ce qui assurément n'annihile absolument pas le caractère individuel de ses sentiments évoqués, et leur confère simplement – au sein de la possibilité subjective de la personnalité concernée – une tendance à se mouvoir de l'individuel en direction de l'universel social. (Même dans l'expérience purement esthétique d'œuvres architecturales, cette tendance – sublimée et atténuée – est nettement perceptible.) En revanche, l'universalité qui est attachée aux produits des arts appliqués est, en ce qui concerne l'objectivité des objets isolés, d'une nature abstraite ; cela veut dire que peu importe si la tradition, les conventions, la mode etc. sont déterminantes à chaque fois pour le caractère universel, l'universalité ne peut être obtenue que par la comparaison d'œuvres différentes créées sous la même influence sociale. [63] Le fait que l'observateur quelque peu exercé perçoive la plupart du temps au premier coup d'œil ces éléments communs, qu'il soit même très souvent en mesure de constater de la même façon, au premier coup d'œil, quel est le niveau atteint par l'exemplaire en question parmi les œuvres du même genre, ne peut rien changer à cette structure. Dans la mesure où l'universel ne peut être obtenu que par une comparaison des exemplaires singuliers, et qu'il ne forme donc pas un élément de l'objectivité concrète perçu de manière inconditionnelle et immédiate, comme en architecture, cela crée entre les deux groupes une différence structurelle qualitative.

Il manque donc ici cette emphase de l'universel qui est de manière caractéristique décisive pour l'architecture, et ce à vrai dire d'un double point de vue : tant comme équilibre dans l'antagonisme de forces de la nature importantes que comme objectif qui à chaque fois concerne la société comme un tout.

---

[63] Cette similitude ne supprime naturellement pas les différences profondes entre tradition artisanale et mode. Mais l'examen de ces différences nous éloignerait trop de notre sujet actuel.

C’est pourquoi la connaissance de la réalité objective et de ses applications technologiques peut tranquillement en rester au niveau de la pensée du quotidien ; les passages à l’application de méthodes scientifiques à l’ère du machinisme ne changent rien d’essentiel à cet aspect des états de fait. C’est pourquoi la finalité, le principe concret d’organisation d’un tel produit est toujours son usage par l’homme isolé dans son individualité. Il est clair que les deux choses – comme dans le cas opposé de l’architecture – sont indissociablement unies dans la création de l’objet concret. On voit précisément cette opposition dans le fait par exemple que pour les meubles – pour prendre un objet central des arts appliqués – il n’y a pas dans leurs principes de conception d’importance réelle accordée à la mise en évidence visuelle de la structure, mais que d’un côté ont fait valoir visuellement leur finalité pratique (individuelle), et que de l’autre côté on recherche l’effet produit par la vue des matériaux de valeur, l’agrément de leurs proportions, la décoration de leurs surfaces. Pensons à un portail ou à une porte en architecture, qui doivent absolument être subordonnés à la structure d’ensemble, tandis que par exemple, pour une armoire, sa structure peut totalement disparaître derrière les portes qui forment sa structure visible, sans perturber le moins du monde son agrément. Il est bien connu que l’ornementation a en architecture une importance tout à fait secondaire : mais il suffit d’approfondir un tant soit peu les problèmes essentiels pour voir que tant la réalité de ses matériaux que les proportions de ses parties ne sont là que pour rendre explicites les grands rapports naturels que nous avons souvent décrits dans leur relation à la société humaine. Dans les arts appliqués en revanche, les éléments mentionnés ci-dessus passent au premier plan ; ils sont – à côté de l’ornementation – les vecteurs essentiels des émotions visuelles suscitées, qui s’unissent plus ou moins organiquement à celles de la finalité

pour un but particulier de la vie quotidienne. Toutes ces différences, qui s'exacerbent en antagonismes, ne doivent cependant pas faire oublier ce qu'il y a d'essentiellement commun : le fait que dans les deux cas, il s'agit de réalités, d'objets réellement existants qui aussi, abstraction totalement faite de leurs fonctions esthétiques (ou pseudo-esthétiques), sont en mesure de remplir parfaitement ce rôle que leur assigne leur fabrication dans un but intentionnel. Une armoire ou une table peuvent bien, en fonction de leur forme, se situer totalement en dehors de la sphère de l'agrément, elle peuvent être utilisées en tant qu'armoire ou table, de la même façon que l'habitabilité d'un immeuble ou son utilité pour des bureaux etc. sont indépendantes de leurs capacités au sens de l'esthétique à créer un espace.

Il est clair que nous sommes arrivés ainsi dans une sphère d'un genre particulier d'objets suscitant des émotions qui à maints égards est très proche de l'esthétique, mais s'en différencie néanmoins justement par l'absence de ses déterminations spécifiques les plus décisives. Notre recherche débouche néanmoins ainsi sur une question de principe de l'esthétique qui est tellement importante qu'il est absolument impossible qu'elle puisse être traitée à l'occasion d'un problème de détail, aussi intéressant soit-il. Nous pensons à cet ensemble de problèmes que l'esthétique classique a coutume de traiter sous le titre de l'agréable, dans sa relation à l'utile d'un côté, et au « beau » (nous préférons utiliser le terme « esthétique »). À cause de l'importance de ce problème, tant pour délimiter concrètement et définir l'esthétique elle-même, qu'aussi pour circonscrire précisément le rôle que joue l'esthétique dans la globalité de la vie humaine, nous consacrerons à cet ensemble de problèmes une section particulière, la dernière du présent chapitre. Un tel traitement séparé est d'autant plus justifié que ces phénomènes trouvent certes dans les arts appliqués une

objectivation extrêmement dense, mais cet ensemble complexe de problèmes est cependant, dans sa globalité, largement plus général et embrasse tout le domaine de l'art – assurément de manière différente dans les différents arts. En anticipation et en conclusion de nos considérations précédentes, remarquons seulement que le critère qui définit les frontières de l'esthétique est, comme nous l'avons souvent souligné, qu'elle crée un monde. Naturellement, nous avons néanmoins pu voir en son temps une pleine valeur artistique dans l'ornementation primitive « hors du monde ». Mais il fallait dès lors démontrer que cet effet authentiquement esthétique de l'ornementation était obligatoirement le signe distinctif de stades relativement non évolués du développement de l'humanité, qu'au cours de l'histoire, non seulement l'ornementation perdait cette importance centrale, mais voyait aussi décroître constamment sa fécondité artistique immanente. Plus la création d'un « monde » adapté à la nature humaine de l'homme, d'un monde qui lui est propre, se place résolument au cœur des besoins artistiques de l'humanité et de leur satisfaction esthétique, et plus l'ornementation perd obligatoirement cette base émotionnelle qui à l'origine l'avait fait naître, qui lui conférait au temps de sa floraison une richesse inépuisable en apparence. Il ne nous incombe pas ici de répéter ce qui a été dit en son temps. Il suffit de mentionner que l'arrière-plan de la transcendance esthétiquement féconde des temps primitifs a disparu de manière tellement radicale que même dans des périodes qui voulaient à nouveau ancrer l'art dans une transcendance, qui tendaient en conséquence vers l'allégorie, cette tendance ne bénéficiait plus à l'ornementation pure, mais essayait de transformer en allégories des formes artistiques en soi créatrices d'un monde. Nous nous contentons donc maintenant – par anticipation – de définir la création d'un

monde comme détermination interne du principe de l'esthétique.

Mais il est une question – justifiée en soi – qui peut surgir ici, si l'on concède que les objets singuliers que produit l'art appliqué peuvent encore être très éloignés de la création d'un monde. Mais est-ce que leur ensemble ne produit pas malgré tout un « monde », et en particulier celui où se déroule précisément une très grande part, en rien insignifiante, de la vie humaine ? C'est pourquoi il faut également aborder très brièvement cette question, qui est étroitement liée à la création de l'espace architectural interne. S'il est en effet question d'une contribution collective des différents meubles à un effet unitaire, alors celui-ci ne peut être dans sa nature qu'architectural. La globalité et la cohérence d'un groupe de ces objets utilitaires ne peuvent s'avérer que si elles produisent, dans une interaction entre eux et avec l'espace dans lequel ils se trouvent, une impression spatiale visuellement évocatrice, unitaire et unique en son genre. Mais cela nous ramène alors inévitablement à la problématique précédente. L'unité architecturale de l'espace est en effet, comme nous avons pu le voir, extrêmement stricte, on pourrait même dire tyrannique, car elle ne tolère dans sa structure interne aucune entité relativement autonome, et soumet inconditionnellement à ses propres principes tout ce qui se trouve par ailleurs dans l'espace architectural. Nous avons déjà traité les problèmes qui en découlent pour la sculpture et la peinture. Les objets d'aménagement ne peuvent en aucun cas constituer ici une exception. Ils ne peuvent donc, dans leur globalité, former véritablement, au sens esthétique, un ensemble que conformément à cette exigence. Une telle subordination, une telle configuration unitaire des espaces internes ne pouvaient se développer que très lentement. Dans les espaces destinés à des actions publiques, l'aménagement qui leur correspond s'est

assurément imposé plus tôt que dans les espaces à usage personnel. En ce qui concerne ces derniers, Riegl dit qu'une réalisation conséquente d'une organisation unitaire n'est advenue que dans le style empire. Il est donc intéressant de déterminer selon quels principes cette unité s'est réalisée. Riegl souligne ici avant tout la « symétrie rigoureuse ». Sa réalisation suppose l'affirmation énergique des murs qui, avec le toit « produisent, délimitent » architecturalement l'espace. Il ne peut pas nous incomber ici de citer dans leurs détails les explications intéressantes de Riegl. Soulignons simplement l'une d'elles : « Ainsi disparaissent des espaces intérieurs des palais impériaux régis par le style les énormes garde-robes de la renaissance et de l'époque baroque. » [64] Naturellement, les besoins réels continuent de devoir être satisfaits ; mais la garde-robe va être disposée de telle sorte qu'elle soit soustraite aux regards du spectateur. Ainsi, dans tout l'aménagement intérieur, la relation à l'utilité pratique va être supprimée visuellement, et l'ensemble se retire de la vie quotidienne dans son effet immédiat, intentionnel. Si, à partir des descriptions de Riegl et sans entrer dans les détails, nous attirons encore tout particulièrement l'attention sur l'importance cruciale de la configuration des murs, il va de soi que son caractère représentatif résulte des présupposés d'un espace privé aux intentions architecturalement esthétiques. La vie proprement dite, immédiate, dans de tels espaces, est subordonnée aux reflets d'un être pour d'autres. (Les besoins pratiques de la vie ne peuvent certes pas disparaître ; mais ils vont autant que possible être dissimulés, rendus invisibles.)

Mais que signifie ce principe de représentation ? C'est indubitablement différent à différentes périodes, pour des classes sociales différentes. Mais il y a dans tout ce changement

---

64 Aloïs Riegl, *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* [Histoire de l'art et histoire universelle], op.cit., pp. 13 et 15.

de signification et de style un élément constant qui reste préservé : une certaine universalisation de l'homme qui configure (ou fait configurer) l'espace dans lequel il vit comme une réalité visible, qui lui appartient, comme une expression de son être. Peu importe si cette tendance est toujours ou non entièrement consciente, – elle atteint souvent le niveau d'une pleine conscience –, elle promeut l'homme dont l'espace de vie est esthétiquement représentatif au rang de représentant de sa classe sociale. Plus le lien entre l'individualité de la personne et cette représentation est étroit, plus la commande sociale qui échoit à l'architecture, à la configuration et à l'aménagement de l'espace intérieur est pure, plus elle est nette et sans ambiguïté, plus elle peut conduire de manière unitaire et conséquente à une solution esthétique. Surgit alors nécessairement la catégorie que nous avons définie auparavant comme l'utilisation de l'espace : l'espace configuré et aménagé de la sorte devient avant tout la scène d'actions représentatives dans lesquelles l'individualité de l'habitant est portée au niveau d'une certaine universalité. Pensons au *lever* *des rois de France qui transforme sa chambre à coucher en un espace pour des affaires d'État. Ou à des salles de réunion, des salles d'audience, des cabinets de travail qui servent en même temps de salles de réception, etc. Certes, toutes ces considérations présupposent tacitement chez Riegl aussi que l'espace interne concerné ait déjà été architecturalement construit à ces fins.

Ce n'est plus qu'exceptionnellement le cas à l'ère du capitalisme développé. Les maisons privées sont dans une mesure croissance créées selon des principes commerciaux et technologiques ; taille, forme, répartition etc. des espaces internes s'ordonnent du point de vue de la finalité pratique immédiate, qui assurément varie fortement selon la situation de classe, la mode etc., mais qui en tout cas se préoccupe peu de la spécification d'un caractère spatial visuel des espaces

internes singuliers. Les espaces internes sont en règle générale schématiques et uniformisés ; pensons aux HLM. Les tendances totalement extra-esthétiques qui ont défini depuis des temps immémoriaux la construction de maisons privées sont désormais universellement prédominantes ; leurs très larges différenciations selon les classes sociales ne modifient que très peu ce schéma général. Cela marque la désuétude du principe concret d'ordonnance de l'espace intérieur et de son aménagement. Celui-ci ne contribue plus à souligner le caractère architectural d'un espace intérieur en soi déjà esthétiquement défini, mais il peut dans le cas le plus favorable plus ou moins bien s'adapter à un espace visant des utilités esthétiquement neutres, abstraitement individuelles. Cela ne signifie pas que les espaces intérieurs aménagés de la sorte soient désormais totalement équivalents entre eux ; certes, la tyrannie de la mode, toujours plus puissamment à l'œuvre, crée une tendance au nivellement ; mais la mise hors circuit du démodé s'opère ici nécessairement beaucoup plus lentement que par exemple pour l'habillement. Ce dépérissement des principes esthétiques dans la configuration d'espaces intérieurs privés ne signifie cependant pas une égalisation totale, en dépit de toutes les forces sociales que nous avons mentionnées et qui poussent à l'uniformisation ; de fortes aspirations à la différenciation restent toujours et encore à l'œuvre, mais elles ont de moins en moins un caractère esthétique fondamental.

Bien que nous ayons anticipé par le traitement, aussi bref soit-il, de ces problèmes généraux qui doivent être étudiés dans la dernière section du présent chapitre, il nous faut les aborder brièvement pour compléter un tant soit peu l'image de l'art appliqué. Le choix et la disposition spatiale des objets dans des espaces intérieurs de ce genre ne peuvent être issus que de points de vue individuels : chacun veut en effet par-là aménager sa vie privée, individuelle, d'une façon aussi pratique,

fonctionnelle, agréable, confortable qu'il lui est possible. La réussite ou l'échec d'objectifs de ce genre ont surtout des causes purement pratiques ; dans ce cas, l'élément qui en décide est soit purement objectif et technologique, soit purement subjectif et personnel. Si un homme se sent bien dans un environnement donné, il n'est pas possible d'en discuter avec lui, son sentiment subjectif individuel est indubitablement l'instance ultime. Un peu au-delà de ça, l'expérience de tous les jours nous enseigne cependant que cette réussite ou cet échec peuvent trouver une objectivation perceptible par l'esprit et les sens, même s'il ne peut en l'occurrence être question d'une application directe de critères esthétiques ; nous disons de salles ou de logements qu'ils sont habités, personnels ou impersonnels, caractéristiques etc. À la base de jugements de ce genre, il y a le fait que l'utilisation conséquente d'un logement et de son aménagement, défini unitairement par le style de vie d'une personnalité, fait également s'exprimer dans ses apparences extérieures, le sentiment de la vie qui lui est sous-jacent. Si un tel fondement n'existe pas, l'habitation apparaît alors comme un « musée » du bon ou du mauvais goût ; Dans un cas comme celui-là, des meubles éventuellement remarquables en-soi se trouvent là pour soi, indépendamment de l'espace et même de l'ensemble. Ils révèlent ainsi l'antinomie de cette sphère : ou bien un être-pour-soi qui annule son but proprement dit, au service de la vie humaine, ou bien une dissolution dans un contexte dans lequel les valeurs visuelles se trouvent affaiblies, voire même anéanties. Si en revanche se crée une unité vivante au sens mentionné ci-dessus, alors les valeurs esthétiques (ou pseudo-esthétiques) de ces objets doivent plus ou moins y disparaissent. Ils deviennent les membres sans autonomie d'un ensemble dont la base est constituée par les conditions et habitudes de vie d'une personnalité déterminée, – nécessairement – individuelles.

Combien celles-ci n'ont que peu de choses à voir avec des exigences esthétiques, c'est ce que montrent les espaces dans lesquels Goethe – de manière tout à fait consciente – a passé l'essentiel de sa vie. Il dit à Eckermann en faisant allusion à des immeubles et salles grandioses : « Moi, ma nature y répugne. Dans une somptueuse demeure, comme celle que j'avais à Carlsbad, je deviens aussitôt paresseux et inactif. Par contre, une modeste habitation comme cette chambre banale où l'ordre frise le désordre, quelque peu bohème, est tout ce qu'il me faut ; elle laisse à mon esprit pleine liberté de se déployer et de créer. » [65] ou de façon très analogue dans un autre contexte : « … ma nature. Est réfractaire à toute espèce de confort. Vous ne voyez pas un sofa dans ma chambre. Je m'assieds toujours sur ma vieille chaise de bois, et c'est depuis quelques semaines seulement que j'ai fait ajouter une sorte d'appui pour la tête. Une pièce meublée avec goût et confort m'ôte la capacité de penser et me plonge dans un état de béate passivité. À moins qu'on n'y soit habitué dès sa jeunesse, les salons magnifiques et les meubles élégants sont faits seulement pour ceux qui n'ont et ne peuvent avoir aucune pensée. » [66]Là-aussi, on pourrait multiplier les exemples à loisir. Mais ce qui est d'importance pour nos objectifs, c'est seulement de comprendre l'unicité en son genre de l'individualité d'un tel ensemble, liée à une personne déterminée. Car quelle que soit la force des impacts des espaces de vie de Goethe sur chacun de ceux qui le connaissent et l'aiment, avec précisément cette ambiance qu'il décrit si bien lui-même, il est cependant clair que là, justement, se manifestent les traits individuels de sa personnalité. Du point de vue de son activité poétique, de l'importance de son être au plan de l'histoire universelle, il est à la fois nécessaire et fortuit

---

65 *Conversations de Goethe avec Eckermann*, 23 mars 1829, trad. Traduction Jean Chuzeville, Gallimard, Paris, 1988, p. 285.

66 Ibidem, 25 mars 1831. pp. 408-409.

qu'il ait préféré vivre et travailler dans un tel environnement. Nous avons dans des considérations précédentes mentionné que dans toute grande œuvre artistique, l'individualité de l'homme constitue la base incontournable de la production, mais de telle sorte assurément que dans la démarche du processus de création vers l'œuvre, ces traits ne restent conservés que partiellement, sous une forme de dépassement. Dépend de la structure interne de chaque art – à l'exception de l'architecture – la manière dont l'individualité est impliquée dans les contradictions vivantes avec l'universalité (le social, l'universel de l'humanité) et se sublime dans cette dialectique en particularité artistique. L'architecture qui par principe n'exprime qu'une approbation peut certes faire disparaître l'individualité, mais pas la dépasser de cette manière. Cela concerne naturellement aussi l'ensemble traité maintenant. L'apparition d'un tel ensemble auquel manque obligatoirement la dialectique de l'individuel exprime de ce fait, à coup sûr, précisément l'individualité de celui qui lui a donné vie, et rien au-delà. C'est ainsi que l'on parcourt en sens inverse le chemin montré à l'instant : il ramène de la connaissance de l'œuvre et de la personnalité du poète qui lui est associée à l'individualité singulière. Celui qui ne connaît pas du tout Goethe peut certes avoir l'image d'un espace habité par un homme intelligent et sérieux, utilisé fonctionnellement ; mais pour qu'ait lieu l'impression proprement dite, il faut y ajouter la représentation de la grandeur de Goethe. Cela confirme nettement l'état de fait auquel nous pensons : l'unité d'atmosphère qui se produit ici, la teneur de l'atmosphère qui se développe ici, etc. est le rayonnement d'une individualité personnelle, et pas l'objectivation esthétique d'un processus de création que nous rencontrons dans la construction d'un espace intérieur architecturalement esthétique, où justement par suite des lois internes de la mimésis architecturale, l'accomplissement de la

commande sociale englobe, fait disparaître, tous les éléments de l'individualité qui ont contribué à sa formation, afin de faire apparaître sous sa forme pure et concrète ce qu'il y a de commun au plan sociohistorique. Notre analyse théorique annoncée précédemment de ces états de fait et d'autres analogues va avoir pour tâche de montrer qu'il s'agit là de la délimitation de domaines importants de la vie humaine, et pas de l'instauration d'évaluations hiérarchiques comme c'est d'habitude le cas dans l'esthétique idéaliste pour des problèmes comme ceux-là.

4. Jardins.

Le deuxième groupe important de phénomènes esthétiques (ou pseudo-esthétiques) dans lesquels surviennent des formes analogues de mimèsis est le jardin. Sa place dans le système des phénomènes de vie, des activités humaines et de leurs objectivations montre dès le premier coup d'œil d'importantes affinités avec l'architecture. Le jardin est ainsi, de même que toute construction, avant tout une réalité dont l'existence, d'un point de vue gnoséologique, est totalement sans rapport avec ses caractéristiques esthétiques. Le jardin est tout comme l'architecture né de besoins purement pratiques de la vie, et même au cours de l'évolution ultérieure, la très grande majorité des jardins n'est de ce point de vue, pour l'essentiel, pas concernée (jardins potagers etc.). Les sentiments de joie que suscitent la pratique de la production, l'usage des produits, la victoire remportée sur la nature dans la production, jouent naturellement un rôle non négligeable dans la genèse du jardin au sens de l'esthétique. Au-delà de cela, il semble certain que les premiers principes de soumission de la nature organique à des règles, la disposition des plantes dans des alignements réguliers, les formes tracées géométriquement des plates-bandes singulières et souvent du jardin tout entier, sont nés de

raisons d'utilisation optimale et ne sont devenus que très progressivement des principes structurels d'une configuration esthétique. La dialectique de la double mimésis doit là-aussi être prédominante : un reflet, désanthropomorphisant dans sa nature, des lois objectives de croissance et d'épanouissement des plantes au service d'un objectif issu de causes sociales, va alors être reproduit par des catégories esthétiques et transformé en conséquence. Dans quelle mesure ce reflet désanthropomorphisant se porte au niveau de la scientificité ou en reste à la pratique quotidienne, manuelle, joue pour les problèmes esthétiques un rôle plus restreint qu'en architecture ; des jardins qui auraient été créés et cultivés pour des considérations purement scientifiques n'entrent absolument pas en ligne de compte pour nos réflexions.

Le seul fait qui reste important, c'est que le point de vue esthétique n'est en général applicable qu'à une part relativement restreinte des jardins. Il faut donc là-aussi montrer comment, sur la base de ces besoins sociaux qui ont produit le jardin utile, sont nées ces émotions qui se sont peu à peu condensées en commande sociale pour le jardin au sens esthétique. Pour bien les comprendre, il faut encore constater une propriété commune au jardin et à l'architecture : du caractère de réalité qui prévaut dans les deux cas, il résulte qu'ils sont pareillement incapables d'exprimer quelque chose de négatif. Dans la mesure où un jardin suscite des sentiments, ceux-ci ont obligatoirement une teneur positive, approbatrice. La thèse d'Aristote, fondamentale pour tout art purement mimétique, selon laquelle ce qui dans la vie est repoussant pourrait y procurer du plaisir n'est pas valable pour la réalité. L'approbation ou le refus de la teneur du sentiment suscité est directement et totalement l'approbation ou le refus de la chose elle-même, de la réalité en question, telle qu'elle est. Malgré ces similitudes qui ont des racines profondes dans leur essence,

le caractère des deux réalités, le fait que l'une est organique et l'autre inorganique, crée cependant aussi des différences décisives. Aussi décisive que puisse être l'intervention de la connaissance et des finalités de l'homme dans le monde organique – des types de plantes vont être transférés sur un sol qui leur est étranger, des types complétement nouveaux vont même être cultivés – l'influence humaine sur le monde organique est typiquement davantage un laisser-faire prévoyant et intelligemment guidé de la vie qu'une transformation radicale et brutale. Les formes naturelles peuvent bien être anoblies, les plantes singulières restent des individualités organiques vivantes qui se développent selon des lois propres. L'idéal de Bacon selon lequel dans le jardin, des dispositions bien étudiées et une alternance dans le choix des plantes créent un printemps éternel exprime parfaitement cette possibilité. [67] En revanche, cette maîtrise par l'homme des forces de la nature qui est devenue décisive pour l'architecture ne peut être figurée que si chaque élément matériel fourni par la nature connait un remaniement par le travail qui le transforme complétement et prend des formes dont il n'existe aucune analogie dans la nature. Ce n'est en effet qu'ainsi que les forces de la nature, invisibles en soi, deviennent dans la statique équilibrée de leur antagonisme, des déclencheurs visuels d'émotions. À cette différence pour ainsi dire matérielle est également lié le fait que le jardin ne prend jamais de soi-même ce pathétique socialement universalisant qui est caractéristique au sens esthétique de la construction.

Cette conservation des formes naturelles originelles au jardin mène à l'antinomie fondamentale dans sa nature d'où résultent – au contraire de l'architecture – deux types de commande sociale radicalement contradictoires entre elles, à la suite de

[67] Francis Bacon, *Considérations sur les jardins*, in *Œuvres philosophiques, morales et politiques,* LVII, Paris, Auguste Desrez, 1840, pp. 538-542.

quoi l'histoire du jardin montre des tendances extrêmement divergentes, radicalement contradictoires entre elles. Leur traitement approfondi, la découverte de chacune de leurs causes sociales sociohistoriques concrètes est naturellement du ressort de la partie matérialiste historique de l'esthétique. Nous sommes cependant confrontés, là-aussi, comme plus haut à propos de divers problèmes tout à fait différents, à l'état de fait théorique général extrêmement important, qui fait qu'une telle différenciation historique serait matériellement impossible si elle n'était pas basée sur les fondements esthétiques du jardin, sur ses effets nécessaires et possibles sur l'homme. Au problème matérialiste historique est donc sous-jacent un fait fondamental du reflet esthétique de la réalité, un problème qui ne peut être résolu que par le matérialisme dialectique. Nous nous préoccuperons dans la suite de cet aspect de l'antinomie évoquée, et nous n'aborderons les problèmes historiques que là où et pour autant que cela sera nécessaire de manière incontournable pour la clarification théorique générale.

Cette antinomie elle-même montre combien, – malgré leurs affinités les plus importantes – les caractéristiques esthétiques du jardin et celles de l'architecture sont différentes. Les œuvres de l'architecture expriment en effet toujours et sans exception dans leur nature apparente qu'elles sont les produits de la main de l'homme. C'est une remarque pleine d'esprit de Simmel que la construction ne commence à se rapprocher de l'aspect d'un produit de la nature qu'en tant que ruine, lors de son déclin, lorsqu'elle perd son unité qui à proprement parler la soutient. [68] Cela demande en revanche des opérations extrêmement complexes, comme par exemple dans les jardins baroques français, pour que l'ensemble et tout particulièrement la partie végétale du jardin prennent le caractère d'une plantation

[68] Georg Simmel : *Philosophische Kultur*, Leipzig, Werner Klinckhardt, 1911, p. 140 ss.

naturelle. Mais comme, en dépit de l'apparence indélébile de naturalité, le jardin est néanmoins le produit de l'activité sociohistorique des hommes à un haut degré de développement, le cœur de l'antinomie examinée ici réside dans la nature esthétique de l'horticulture elle-même : à savoir, est-elle considérée comme faisant partie de l'architecture, auquel cas tout son aménagement vise à créer pour les productions de l'architecture un environnement qui en soit digne, qui mette en lumière et complète leurs principes les plus intimes, et qui y ramène, ou bien est-ce l'élément naturel qui est prédominant. Dans ce cas, c'est un paysage, artificiellement créé, qui doit être l'élément premier, tandis que le bâtiment doit d'insérer dans ce contexte naturel général. Wordsworth et Coleridge [69] pensent « que la maison et son jardin doivent faire partie du paysage, et pas que le paysage soit une annexe de la maison. » [70]

Il n'y a pas lieu d'aborder ici les différents problèmes qui résultent de cette antinomie. Mentionnons seulement que la place du détail dans la particularité esthétique du jardin est d'un type différent de celle en architecture, ce qui malgré l'essence commune, excluant toute négation, purement approbatrice des deux, accentue le problème de la singularité. La structure inorganique de l'architecture facilite la prédominance inconditionnelle de l'universalité, de sorte que chaque singularité n'y existe esthétiquement que par sa fonction dans le contexte global et ne peut élever aucune prétention à une existence spéciale, même contradictoire, dépassée. Dès qu'il s'agit d'objets de la nature organique, dont l'existence et l'individualité ne peut jamais disparaître aussi radicalement

---

69 William **Wordsworth** (1770-1850), Samuel Taylor **Coleridge** (1772-1834), poètes romantiques anglais. NdT.

70 Marie-Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst* [Histoire de l'art du jardin], Iéna, Eugen Diederichs, 1914, tome II, p. 407.

que les artefacts créés en vue d'une composition globale, l'antinomie qui apparaît ici passe de plus en plus au premier plan. Ammanati [71] formule en conséquence comme suit le principe du jardin architectural : « Les choses qui sont édifiées par des murs doivent être des guides et être supérieures aux choses qui sont plantées. » [72] Et Wölfflin considère la situation qui en résulte pour les plantes des jardins baroques de la manière suivante : « L'arbre isolé ne signifie rien. L'individu disparait dans la coopération avec d'autres. Et l'on voit ces puissants groupes de chênes verts qui densément regroupés et entourés de hautes haies de laurier, déterminent pour l'essentiel le caractère de la villa italienne. » [73] Si l'on s'arrête en revanche aux descriptions de jardins depuis le 18ème siècle, un enthousiasme authentique s'y déploie sous l'impression justement que l'on n'est pas confronté à une œuvre humaine, mais que l'on a affaire à une libre floraison de la nature, tant dans la globalité que dans l'ensemble des détails. Certes, la Julie de Rousseau admet que « la nature a tout fait, mais sous ma direction, et il n'y a rien là que je n'ai ordonné. » [74] Point n'est besoin de commentaire pour voir que malgré l'intention de faire disparaître dans le jardin achevé le rôle directeur de l'homme, chaque plante singulière doit affirmer cette autonomie, cette justification de sa propre existence qu'elle aurait dans la nature elle-même. Nous reviendrons plus tard sur les problèmes de composition qui naissent à cette occasion et sur ceux de l'individualité qui en découlent.

---

71 Bartolomeo **Ammanati** (1511-1592), architecte et sculpteur de l'école florentine. NdT.

72 Marie-Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst* op. cit., tome I, p. 264.

73 Heinrich Wölfflin, (1864-1945) historien de l'art, écrivain et professeur suisse. *Renaissance und Barock*, Munich, F. Bruckmann, 1926. p. 168.

74 Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Le Livre de Poche classique, 2008, Quatrième partie, lettre XI, p. 534.

Cette esquisse sommaire de l'antinomie au cœur de l'art du jardin montre déjà que des tendances antagonistes s'y affrontent les unes aux autres beaucoup plus âprement que dans tout autre type d'art. Il y a naturellement, là aussi, des foisonnements de toutes sortes de cas intermédiaires qui, pour l'essentiel, évoluent sur les mêmes lignes. Mais lorsque le changement sociohistorique transfère la commande sociale d'un extrême à l'autre, il y a des créations qui s'opposent entre elles de manière largement plus exclusive, plus radicale que par ailleurs dans tout le domaine de l'art. On ne pense pas ici à la controverse subjective qui accompagne d'habitude les changements d'orientation en art. La volonté passionnée de s'imposer des exigences du jour est la plupart du temps liée à un refus tout aussi passionné de l'hier. Pourtant, en règle générale dans les autres arts, à partir d'une certaine distance dans le temps, ces oppositions ne paraissent pas et de loin pour la postérité aussi être aussi résolues, aussi négatrices du passé, qu'il semblait aux contemporains. Même pas lorsque derrière le tournant artistique, il y a une scission entre différentes classes sociales ennemies, en lutte entre elles pour le pouvoir. C'est ainsi que l'art spécifiquement bourgeois depuis le 17ème jusqu'au 18ème siècle se détache nettement de ses prédécesseurs, des orientations artistiques de l'absolutisme de cour. La peinture hollandaise de paysages, d'intérieurs, de natures mortes instaure directement des genres nouveaux, de même que le roman bourgeois de cette époque. Cependant, ce qu'on appelle le jardin anglais qui, d'un point de vue génétique, doit sa genèse et sa floraison aux mêmes besoins sociohistoriques, renie le passé dans un refus qualitativement tout autre. Il y a là véritablement une rupture radicale, qui même dans une perspective à long terme de l'évolution écoulée, après un conflit achevé depuis longtemps, apparaît obligatoirement comme une rupture. Ici se manifeste donc sous une forme

historique ce que nous avons théoriquement désigné comme antinomie dans la nature de l'art du jardin.

Nous avons déjà indiqué les principes essentiels des deux conceptions opposées. Il faut encore simplement résumer brièvement l'essence des deux pôles. Naturellement, nous n'avons sur l'art du jardin pour des époques révolues que relativement peu de documents ; ceux-ci paraissent néanmoins indiquer que les jardins d'Égypte et du Proche-Orient penchaient justement vers ce type qui conçoit le jardin comme une partie subordonnée à l'architecture. Comme cette opinion s'est exprimée sans aucune ambiguïté à la renaissance et surtout dans le baroque, nous pouvons nous limiter à citer sa caractérisation concentrée et expressive par Wölfflin. Le point de départ en est l'affirmation suivante : « Le jardin dans son ensemble est dominé par l'esprit architectural. » Cela, la renaissance l'a déjà fait advenir. « L'horticulture de la Haute Renaissance avait déjà stylisé tous les thèmes de la nature, les élévations du terrain, la représentation des frondaisons, l'eau, elle avait séparé les différentes parties du jardin, conçu chaque espace singulier de manière architecturale. » Le progrès qu'a apporté l'époque baroque a consisté surtout en ce que « l'unité de la composition » a été menée à bien d'une manière qualitativement conséquente. « Le baroque ne s'intègre pas au terrain, mais il se le soumet. Il cherche à tout prix à en obtenir une disposition unitaire : *un* thème principal continu, des perspectives dominantes, chaque détail est défini par sa position par rapport à l'ensemble et calculé en vue de son effet dans l'ensemble, l'axe de l'habitation seigneuriale est conservé aussi pour le jardin, les pavillons et les kiosques ne sont pas disséminés au hasard ou relégués dans un coin, mais ils sont répartis à droite ou à gauche de la ligne médiane, partout dans

une correspondance symétrique. » [75] Ce n'est certainement pas un hasard si les réalisations éminentes de cette école stylistique se trouvent dans des villas ou des collines. Car la tâche fixée ici est de faire du paysage dans sa globalité, clos sur lui-même, entourant le bâtiment, une unité visuellement ordonnée, évocatrice d'émotions dans cet ordre clair. Une part de la nature, cohérente en soi et avec la construction, est totalement soumise à la volonté de l'homme : la portion de nature dans son ensemble apparaît désormais comme une œuvre humaine consciemment plantée et réalisée ; non seulement les terrasses donnent à la colline une forme et une structuration totalement nouvelle, engendrée par des besoins humains, non seulement le monde végétal existant et ordonné s'intègre parfaitement dans le cadre créé par l'architecture, non seulement l'eau se transforme, de force de la nature en un motif décoratif, voire même ludique, employé par l'homme, mais la totalité organique de tous ces éléments produit certes quelque chose constitué l'éléments naturels, mais qui est qualitativement nouveau par rapport à la nature, pour lequel on peut tout aussi peu trouver d'analogie que dans l'architecture elle-même.

Wölfflin attire à juste titre l'attention sur le fait que cette soumission totale de la portion de nature extraite du paysage aux lois de la société humaine, par l'intermédiaire de l'architecture, ne peut pas être absolue, pas être exclusive, y compris dans son intention ultime. Car cette totalité que constituent dans ce cas villa et jardin, dans le travail sur son fondement naturel, sur la colline, n'est jamais qu'une totalité intensive au sein de la totalité extensive que représente la nature qui l'entoure. D'un côté, le jardin lui-même a cet environnement, peu importe si ce n'est plus un parc architecturalement ordonné, ou si c'est la nature elle-même qui

[75] Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, op. cit.,. p. 164 s.

n'est plus subordonnée à l'homme, et d'un autre côté, villa et jardins sont conçus pour ouvrir sur le paysage environnant les perspectives les plus favorables possibles. Il résulte de tout cela que ce qu'évoque le jardin configuré selon des principes purement architecturaux va bien au-delà de sa nature architecturale et se transforme en du pictural. « Le baroque » dit Wölfflin, « stylise la nature, afin de lui donner la grande tenue et la dignité précise telles que l'exigeait l'époque. Mais le parc ne disparaît pas dans l'architecture : l'infini est impliqué dans la composition, et il a de ce fait été possible que justement sur ce style de jardinage et avec lui se développe la peinture moderne de paysage, un Poussin et un Dughet. » [76] Cela ne supprime absolument pas la prédominance de l'architecture. Car dans ses propres configurations, nous trouvons même souvent des cas d'un tel dépassement de la création d'un espace construit au sens strict. Pensons simplement aux effets que – chacun à sa façon –, la coupole de Santa Maria del Fiore à Florence, ou celle de Saint-Pierre de Rome suscitent de très loin, en surplombant la mer des toits des maisons de la ville. De telles constatations n'ébranlent cependant pas le moins du monde l'état de fait fondamental que constitue ce type de jardin. Elles montrent simplement que le caractère spécifique d'une commande sociale, telle qu'elle est décrite ici, n'imprègne pas seulement totalement le jardin, transforme les catégories de son être en des catégories esthético-mimétiques, son universalité et sa singularité en une particularité esthétique, mais portent en même temps les émotions évoquées à un niveau où elles peuvent s'étendre et s'intérioriser en un « monde », un monde de l'homme.

---

[76] Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, op. cit., p. 166
Nicolas **Poussin,** (1594-1665), Gaspard **Dughet** (1615-1675), peintres français du XVIIème siècle.

Il serait cependant théoriquement erroné, tout en reconnaissant l'essence esthétique, l'homogénéité, la totalité l'unité artistique, de ces réalisations éminentes de l'art du jardin, de négliger que son paradoxe fondamental, l'antinomie qui lui est sous-jacente, ne peut là non-plus jamais totalement disparaître. D'un côté, cela se manifeste en ce que la subordination complète du monde végétal aux postulats de l'architecture doit très souvent révéler aussi ses aspects problématiques. La marge de manœuvre pour des solutions favorables est ici naturellement plus large qu'un dogmatisme extrême ne pourrait l'admettre. En particulier pour des jardins internes relativement plus petits, par exemple pour des cours décorées de plantes, de telles conciliations des principes antinomiques en des solutions heureuses sont tout à fait possibles ; un vieil arbre solitaire au milieu du cloître d'un couvent peut par exemple, sans abandonner son essence végétale organique, tout à fait apparaître comme un élément de l'architecture globale ; un bel exemple d'une solution de ce genre est le jardin des myrtes, à l'Alhambra de Grenade. Ce sont des problèmes plus difficiles à résoudre que soulève l'évolution ultérieure du jardin baroque, surtout en France. Marie-Luise Gothein résume les conceptions relatives à cela des théoriciens et praticiens de cette étape de l'art du jardin, en disant qu'il s'agit, d'une « architecture végétale » au contraire « de l'architecture italienne murée ». [77] D'un point de vue esthétique, le changement présente deux éléments principaux. Premièrement, on rejette la structure en terrasse des jardins baroques italiens, et on va privilégier un terrain plat avec tout au plus des pentes douces. Il est clair qu'ainsi se perd l'emphase grandiose de la soumission de la nature aux besoins des hommes. Deuxièmement, la construction d'une « architecture végétale » recèle déjà en soi des tendances à la mesquinerie et à l'arbitraire. La violence

[77] Marie-Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst,* op. cit., tome II, p. 192.

faite au principe végétal est certes beaucoup plus grossière et apparente que la simple subordination de son apparence à la puissance « des murs », pourtant, c'est justement pour cela qu'y manque cette tension qui a tant contribué au caractère monumental des jardins baroques italiens ; c'est justement pour cela que cette domination absolue peut facilement se transformer, parfois sans aucune transition, en quelque chose de purement artificiel, en une plaisanterie creuse.

D'un autre côté – et c'est là qu'apparaissent en pleine lumière les particularités profondes de la commande sociale – on voit dans tout cela que le fondement de principe sur le commun et l'universel social, même dans les jardins créés de la manière la plus pure dans l'esprit de l'architecture, est bien loin d'être aussi solide, aussi spontané et évident que dans l'architecture elle-même. En cela se concrétise notre affirmation précédente selon lequel la marge de manœuvre d'une emphase socialement universalisante est beaucoup plus étroite qu'en architecture même. Le danger d'un dérapage vers le pur privé et individuel est ici largement plus imminent. Il est naturellement impossible dans le cadre de ce travail de traiter dans le détail de telles différences. Nous contenterons d'indiquer que la fonction de représentation qui, pour toutes les constructions qui ne sont pas purement publiques permet un dépassement esthétique de l'individualité, est presque toujours du point de vue de son contenu marquée par l'instabilité, à savoir qu'elle peut inopinément sombrer de la véritable représentativité d'une universalité sociale réelle – aussi conventionnelle, aussi limitée à une caste que celle-ci puisse paraître du point de vue de la postérité – en une satisfaction purement privée, insignifiante. À ce niveau de généralité, cette constatation vaut assurément de la même façon pour l'architecture et le jardin. Néanmoins, pour ce dernier, ce penchant vers le simple privé, la pure individualité, se condense beaucoup plus facilement en une

commande sociale déterminant la forme que pour l'architecture. La monographie de M. L. Gothein, dans sa vue d'ensemble, fournit de nombreux exemples de la manière dont de tels éléments, en Italie déjà, ont déterminé en ce sens certains aspects de l'horticulture ; [78]on nous parle par exemple d'un haut couloir couvert dans un jardin d'agrément, où ceux qui s'y sont égarés sont brusquement arrosés d'eau venue d'en haut, ou de labyrinthes dont on ne peut pas sans aide trouver l'issue, etc. Cette tendance se renforce dans le jardin français ; ses chemins tortueux entre des arbres et des haies bien taillés suscitent souvent l'impression que la commande sociale y recherchait moins une esthétique architecturale qu'un lieu de rendez-vous approprié pour le plus grand nombre possible de couples d'amoureux. On peut constater partout des tendances analogues, qui sont des signes que l'antinomie de l'art du jardin que nous avons postulée reste à l'œuvre, y compris dans son type principalement orienté par des conceptions architecturales.

Comme partout dans la sphère esthétique, on peut voir une convergence remarquable, frappante, mais pas du tout fortuite, entre les possibilités offertes par le matériau de l'art et le caractère de la commande sociale. Nous constatons pour cette dernière une instabilité, un fort penchant au dérapage dans la simple individualité, à laquelle correspond la difficulté d'insérer l'existence organique du monde végétal, tant comme totalité relative que comme singularité, dans le cadre d'une homogénéité esthétique. Il semble évident qu'il s'agit en l'occurrence du mode de manifestation polarisé d'un phénomène unitaire, d'une mimésis de l'échange matériel de la société avec la nature à un niveau où sont problématiques les possibilités d'imprégner les productions mimétiques ainsi créées des principes esthétiquement évocateurs de l'anthropo-

[78] Marie-Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst,* op. cit., tome I, p. 366, tome II, p. 10.

morphisation. Que ce fait esthétiquement défavorable réside aussi bien dans les possibilités de l'élaboration humaine que dans celles du matériau travaillé s'explique par leur corrélation, si l'on pense justement à l'échange matériel de la société avec la nature comme domaine de cette subjectivité active, et de ce monde objectif particulier dont l'interaction interne est déjà fondée au stade pré-esthétique.

Nous avons déjà mentionné les principes les plus importants de l'autre pôle de notre antinomie, de sorte que nos développements ne peuvent viser qu'une définition plus précise. Dans sa formulation la plus extrême, ce point de vue impliquerait en soi l'exigence que l'activité humaine, la soumission de la nature à ses besoins soit totalement éliminée de ce qui apparaît comme jardin, parc, etc. C'est naturellement *a priori* impossible – cela contredit en effet les conditions d'existence du jardin – et c'est justement par suite de cette impossibilité, unie à l'exigence que nous venons d'exposer, que naît l'autre pôle de notre antinomie. Dans le cas décrit plus haut, il est né du fait que les besoins humains qui se concentrent et s'objectivent dans le concept d'architecture étaient soit trop étroits, soit trop vastes pour le matériau naturel du monde végétal à façonner, c'est-à-dire qu'ils ne pouvaient se saisir de celui-ci – dans des cas extrêmes – qu'avec des moyens arbitraires, violents, ou ne pouvaient pas du tout s'en saisir. Dans l'art du jardin, il s'agit à l'autre pôle de ce que la nouvelle commande sociale, totalement opposée, n'est pas d'elle-même en mesure de développer des critères de forme univoques ou même un tant soit peu clairs. Nous nous sommes plus haut référés à Rousseau dont la Julie, comme un porte-parole dans ce cas, énonce une double échelle de mesure : d'un côté, le jardin serait un pur développement spontané de la nature, de l'autre et en même temps tout y serait ordonné et dirigé par elle. Il est dans la nature des choses qu'aucun des critères définis de

la sorte n'est capable d'un authentique concrétisation. Mais cela n'est pas dû à une imprécision de la pensée de Rousseau. La définition que donne par exemple Home montre de ce point de vue une structure extrêmement analogue [79] : « Puisque l'horticulture n'est par un art inventif, mais une imitation de la nature, ou plutôt la nature elle-même embellie, il en résulte nécessairement que toute chose qui n'est pas naturelle devrait être rejetée avec dédain. » Nous reviendrons très bientôt sur l'aspect négatif des considérations de Home. La seule chose importante à constater ici, c'est qu'il pose les uns auprès des autres, dans un même souffle, l'imitation de la nature, la nature elle-même et son embellissement comme une tâche unitaire, sans même penser le moins du monde que ces définitions peuvent se contredire entre elles. Une telle insouciance théorique, justement à l'endroit décisif qui doit délimiter conceptuellement l'essence du jardin, séparer précisément sa forme esthétiquement juste des errements du goût, indique que dans la genèse de ce type et de son fondement théorique, ils y avait à l'œuvre des forces sociales d'une puissance telle qu'elles ont simplement emporté tout égard pour la réflexion ou la clarté.

Nous nous sommes déjà préoccupés de ce bouleversement des modes de pensée et d'émotions à propos de la musique et de l'architecture. Il faut simplement élaborer ici ces traits qui leur sont spécifiques et qui caractérisent la nature esthétique de ce pôle de l'art du jardin. Les deux thèmes décisifs à cet égard dans la période de transformation sont étroitement liés entre eux : le premier est l'importance pathétique prédominante de la nature – de la vie naturelle et de son combat âprement mené contre l'artificialité – dans l'ensemble de la vision du monde

[79] Henry Home [Lord Kames] (1696-1782), philosophe écossais du siècle des Lumières, *Elements of criticism*, vol. 2, chap. XXIV, Indianapolis, Liberty Fund, 2005, p. 226.

des nouvelles classes bourgeoises ; le deuxième est l'insistance également pathétique sur la propre justification de l'homme – indépendamment de son appartenance à une position sociale – la proclamation de la valeur propre de la personnalité, y compris dans son individualité donnée par la nature, le combat passionné contre tout obstacle à son développement illimité. Le chaînon idéologique entre les deux séries de thèmes – qui assurément à des étapes différentes, a été formulé par des écoles de natures diverses etc. de manières très diverses, voire même carrément opposées –, c'est la conviction qu'il suffirait simplement d'écarter les institutions, les règles artificielles etc. qui régissent toute la vie dans les sociétés absolutistes féodales pour aider la nature (et avec elle et en elle l'homme) à rétablir ses droits dans tous les domaines de l'existence. Autant ces tendances peuvent sembler être dans des rapports lâches, voire même extrêmement contradictoires si on les appréhende d'un point de vue purement conceptuel, autant elles sont cohérentes considérées sous l'aspect de l'être social. Car en dernière instance, il y a toujours derrière elles l'exigence du développement illimité de ces forces productives que déchaînent l'extension et le renforcement des « ilots » capitalistes dans la société féodale. La condition préalable indispensable pour cela est constituée par la suppression des obstacles qui leur ont été dressés sur le chemin par les rapports étatiques et sociaux. Néanmoins, plus cette unité essentielle se dessine clairement, et plus nécessaire apparaît l'ambiguïté dans les déterminations théoriques qui sont appelées à s'imposer idéologiquement. Cette situation est la plus frappante dans le contenu et l'extension du concept de nature ; l'emphase unitaire de son contenu affectif recouvre une extraordinaire hétérogénéité et même des antagonismes dans son contenu intellectuel. Cette situation paradoxale s'explique déjà du fait que le monde « artificiel » de l'absolutisme féodal a étendu à la

vie dans sa totalité ses déterminations également hétérogènes conceptuellement, mais nécessairement nées sur le terrain des intérêts de classe, de la lutte de classes. Il était donc très tentant pour l'idéologie de la classe émergente de résumer son opposition universelle à ce système global en une opposition entre le « naturel » et l' « artificiel ».

On peut facilement percevoir cela chez les théoriciens du jardin qui sont partis de ce nouveau monde émotionnel, mais n'en sont pas restés dans leurs universalisations à la technique de l'horticulture. C'est ainsi que Home parle de l'emploi de ruines artificielles au jardin : « Est-ce qu'une ruine devrait être de forme gothique ou grecque ? Gothique à mon avis, car cela montre le triomphe du temps sur la force ; c'est une idée mélancolique, mais pas déplaisante : une ruine grecque suggère plutôt le triomphe de la barbarie sur le goût, c'est une idée lugubre et décourageante ». [80] Si l'on prend ce raisonnement au mot, la position de Home est, de la part d'un idéologue de la bourgeoisie, compréhensible et sans ambiguïté. Mais si en revanche nous y voyons – et ce qu'il dit se présente avec cette prétention – une approche de l'esthétique pratique de l'art du jardin, alors son ambiguïté se fait clairement jour. Car à partir de ce point de vue, on devrait mettre en évidence le critère selon lequel on pourrait juger quelle œuvre humaine (ruine, système hydraulique, pagode, obélisque, etc.) s'intègre organiquement dans un jardin qui représente le naturel, et où commence l'arbitraire et l'artificiel qui est violemment critiqué dans le style de jardin français du baroque et du rococo. Home se préoccupe à fond de ses questions, mais ses développements montrent tout à fait clairement son incapacité à parvenir théoriquement jusqu'à un véritable critère. Tant que la polémique est essentiellement sociale, dirigée contre le type de

[80] Henry Home, *Elements of criticism*, vol. 2, op. cit., p. 228.

jardin de cour, son caractère « innaturel » apparaît très clairement. Mais dès qu'il veut décider quelles doivent être par exemple les caractéristiques d'un système hydraulique conforme au jardin « naturel », il ne se pose pas la question pourtant évidente de savoir si celui-ci correspondrait en général à la « nature » ; apparaissent des jugements de goût purement arbitraires et subjectifs comme : peut-on accepter un animal au repos qui crache de l'eau, alors qu'on ne le pourrait déjà plus pour un animal sauvage en mouvement etc. Ce n'est pas un hasard car cette incertitude interne apparaît partout, de manière ouverte ou dissimulée, dans toute la théorie et la pratique de ce que l'on appelle le jardin anglais. Elle provient de ce que le concept fondamental de nature est si général et polysémique que l'on peut, dans la marge de manœuvre définie par la classe sociale, en tirer esthétiquement n'importe quelle conclusion. Tandis que l'autre pôle de l'antinomie que nous avons examinée pouvait cependant – dans des cas heureux – parvenir à des critères esthétiquement univoques.

Tout cela est très étroitement lié au deuxième motif, au fait que l'individualité de l'homme passe au premier plan. Ne serait-ce parce que la période voyait également en celle-ci, dans son être spécifique, tel qu'il est, une manifestation de la nature, de sa force à s'imposer face à toute convention artificielle. Nous ne pouvons pas aborder ici de plus près la justification sociale et culturelle ni les problèmes de cet ensemble complexe d'idées et de sentiments. La seule chose importante pour nous ici – en ce qui concerne l'aspect esthétique de l'art du jardin – c'est que la commande sociale que celui-ci doit satisfaire a connu une modification essentielle en s'orientant vers des besoins individuels. Le paradoxe que l'on voit dans le domaine qui nous intéresse réside précisément en ce que, à l'égard du jardin, ces exigences sont posées sous leur forme la plus pure, sans mélange, mais que par ailleurs – justement parce que le jardin

ne peut en tant que réalité exprimer qu'une approbation –aux émotions suscitées ici de même surtout qu'à toutes les images formelles qu'elles doivent évoquer, font obligatoirement défaut cette tension, ces contradictions avec la société, exacerbées jusqu'au tragique ou au satirique, que l'art évolué, à partir de ces problèmes, a par ailleurs si souvent coutume de porter à un rare niveau de grandeur. Il suffit de penser aux grands romans, de *Moll Flanders* à *Werther,* [81] pour avoir une image nette de la richesse et de la profondeur recélée dans cette thématique posée par le développement sociohistorique. Mais de plus, comme il a déjà été dit dans d'autres contextes, il est indispensable de refléter cette dialectique embrouillée que provoque le développement de l'individualité de l'homme dans la société, son combat avec les anciennes et nouvelles formes de l'éthique, de la moralité, des coutumes etc. l'émergence de leurs contradictions internes comme élément de la vie humaine qui est à la fois justifié et doit être surmonté. Comme l'essence du jardin de même que celle de l'architecture exclut *a limine* [82] de soulever ce genre de problèmes, l'individualité ne peut prendre forme ici que comme existence approuvée. Elle apparaît ici sous sa forme la plus pure, justement comme mode d'existence propre, approuvé, de la nouvelle classe sociale. C'est pourquoi il est conséquent que justement dans le jardin anglais, cette nouvelle forme d'existence se soit objectivée pour ainsi dire parfaitement, créant tout de suite un nouveau genre, tandis que dans maints autres arts, il a fallu un chemin difficile, une lutte souvent de longue durée, pleine de problèmes, pour pouvoir donner aux nouveaux sentiments une forme adéquate et de haute valeur artistique. Si nous nous

---

[81] Daniel Dafoe, *Moll Flanders* (1722), Paris, Gallimard folio, 1978
Johann Wolfgang von Goethe, *Les souffrances du jeune Werther* (1774), Paris, Le Livre de Poche, 1999. NdT.

[82] *a limine*, expression latine signifiant *dès le début, d'emblée*. NdT.

remémorons les explications des conséquences de cette évolution en architecture, nous devons en dépit de toute affinité des fondements ultimes, voir également une différence décisive. La manière véhémente et rectiligne par laquelle une objectivation de l'individualité la plus immédiate se trouve matérialisée est en même temps la racine la plus profonde des problèmes insolubles de cette même matérialisation.

Assurément, ces exigences concernent également l'architecture. Bacon dit déjà : « Les maisons sont bâties pour y vivre dedans et non pour les regarder au dehors. » [83] Cependant, comme nous avons pu le voir auparavant, ces tendances ne se sont exercées en architecture que très progressivement, et alors, certes, sous forme de crise extrême. L'essence de l'horticulture a permis une victoire immédiate et totale des principes de privatisation comme commande sociale. C'est pourquoi les contradictions immanentes de cette position montent immédiatement en charge. D'un côté, elles permettent d'emblée, en toute clarté, l'expression des aspects révolutionnaires du combat de la bourgeoisie pour le pouvoir, de l'autre, elles le font sous une forme qui, dans le bouleversement radical, brise tout de suite fer de lance essentiel de la radicalité. Que la cour de Versailles ait au Petit Trianon capitulé devant la nouvelle orientation, que les parcs des petites cours princières allemandes se soient « anglicisées » rapidement, caractérise certes aussi, indubitablement, vu dans une vaste perspective historique, une percée du principe bourgeois, un signal clair de la force avec laquelle il s'est implanté dans le camp de l'adversaire dès avant sa victoire finale. Mais – et l'on voit là la liaison étroite entre l'imprécision du concept de nature et l'individualité – comme expression de

[83] Francis Bacon, *Des bâtiments*, LVI, in op. cit., p. 536. Rousseau répète cette exigence presque textuellement. Voir *la Nouvelle Héloïse*, Quatrième partie, lettre X, op. cit., p. 504.

la simple sphère privée au sein de la civilisation absolutiste féodale : comme croissance de l'arbitraire, du futile et du fortuit dans ce type de configuration du jardin. C'est pourquoi ce n'est pas un hasard que se soit engagée relativement tôt une résistance ironique, précisément à cet aspect bourgeois. Là non plus, il ne peut pas nous incomber d'entrer dans les détails. Il suffit de se référer à Goethe qui déjà dans *Le triomphe de la sensibilité* [84] raillait ce sentimentalisme du jardin, pour plus tard, dans ses notes fragmentaires *sur le dilettantisme* résumer ainsi le côté négatif de ces tendances : « nullité sentimentale et imaginative. Le réel est traité comme une œuvre de l'imagination ». Et il ajoute le commentaire suivant : « Il (l'amour du jardin, G L.) rapetisse le sublime de la nature et le supprime en l'imitant. » [85] (Nous reviendrons dans la dernière section concluant le présent chapitre sur les aspects positifs – non esthétiques pour l'essentiel – du dilettantisme, qui sont très importants pour le sens global des considérations de Goethe).

Si donc ces forces de l'individualité qui dissolvent l'esthétique, sont si puissamment devenues visibles, dès la période précédant la Révolution française, lorsque la lutte pour sa légitimation faisait encore partie du programme révolutionnaire de la classe bourgeoise, il va alors tout simplement de soi qu'après la victoire des formes bourgeoises de vie sur celles de l'absolutisme féodal, les forces de l'individualité, destructrices des formes, prévalent encore plus énergiquement. Là aussi, nous n'illustrerons que par un seul exemple ce qui est pour nous essentiel dans cette situation. C'est une tendance générale du 19ème siècle que l'attitude

---

84 In *Théâtre complet*, Trad. J. Decour, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1988. NdT.

85 Goethe, *Sämtliche Werke*, t. 5 , Paris, Tétot Frères, 1836. p. 646. Cité par Jean-Paul Barbe in Jackie Pigeaud et al., *Histoires de jardins,* Paris, PUF, 2001, p. 242.

sentimentale à l'égard de la nature à laquelle les composantes révolutionnaires avaient à maint égard pris part, soit de plus en plus relayée par la prédominance de l'état d'âme. Il n'est pas besoin d'expliquer plus à fond qu'ainsi, la commande sociale se dissout encore davantage dans une indétermination sans limite, si l'on pense combien cette fonction destructrice de forme de l'état d'âme est puissamment à l'œuvre, y compris pour d'autres formes beaucoup plus solidement fondées. L'essai d'Hugo von Hofmannsthal sur les jardins donne un tableau bien dense de cette situation. Ce qui est important, c'est que chez lui déjà, en pleine conscience, toutes les définitions objectives de l'horticulture disparaissent pour faire place à l'état d'âme purement subjectif. C'est pourquoi il dit de manière très conséquente : « Un vieux jardin a toujours une âme. Le jardin le plus dépourvu d'âme n'a besoin que d'être laissé à l'abandon pour retrouver une âme. » [86] Ce cas extrême où l'auto-dissolution ouverte des catégories structurelles esthétiques devient le fondement de l'état d'âme souhaité, n'est que le point culminant de la conception globale de Hofmannsthal. Il voit dans le jardin, non pas une réalité, non pas une réalisation des hommes dans laquelle leur subjectivité prend une objectivité universellement valide, comme le pensaient encore les théoriciens et les créateurs des jardins paysagers au 18ème siècle, mais un mode d'expression de l'individualité privée qui, selon sa conception, donne précisément forme ainsi à une situation historique. C'est pourquoi il dit : « Celui qui aujourd'hui aménage un jardin… doit exprimer une époque si mystérieuse, intérieurement si palpitante, si remarquable, comme il n'y en a jamais eu, une époque aux relations infinies, une époque chargée de passé et tremblante de l'émotion du futur, une génération dont la

[86] Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), écrivain autrichien. *Die Berührung der Sphären,* [Le contact des sphères], Berlin, Fischer Verlag, 1931, p. 29.

sensibilité est infiniment grande et infiniment incertaine, et en même temps la sources de douleurs incommensurables et de bonheurs incalculables. D'une manière ou d'une autre, il va écrire avec l'aménagement de ce jardin sa biographie muette, de même qu'il l'écrit avec l'agencement des meubles dans ses pièces. » [87] Ce n'est certainement pas un hasard si c'est avec les considérations de Hofmannsthal que cet ensemble de problème trouve précisément cette fin, tout comme celle concernant l'art appliqué : ce qui dans ces regroupements d'objets, fabriqués ou cultivés, semble évoquer quelque chose qui ressemble à de l'esthétique n'est pas un « monde » clos en soi, face au sujet récepteur, indépendamment de lui, comme l'est l'œuvre d'art, mais l'activité d'un sujet individuel, opérant dans le monde objectif, donc les traces solidifiées ne peuvent d'objectiver que comme documents de cette individualité.

5. Cinéma.

Si nous traitons dans cette section certaines questions de principe de l'art cinématographique, nous le faisons surtout parce qu'il y a là-aussi un cas particulier de double reflet. Cet état de fait – abstrait – le relie aux autres ensembles de problèmes déjà traités ici. Mais ce qu'il y a là, abstraitement, en commun nous induirait en erreur si nous ne prenions pas toute de suite en compte les différences au moins tout aussi importantes, voire même les antagonismes qui séparent le mode de reflet du cinéma des autres manifestations de la double mimèsis. La double mimèsis en musique est unique en son genre en ce que des confusions ou des méprises n'y sont guère possibles. Dans les formes concrètes d'objectivité du reflet, il en va naturellement en architecture de même qu'au cinéma. Mais comme dans les deux cas, c'est un reflet désanthropo-morphisant et sa réalisation technologique qui constituent le

[87] Ibidem p. 31.

point de départ, lesquels ne peuvent glisser dans la sphère esthétique que par le redoublement de la mimèsis, il nous paraît utile d'aborder brièvement en introduction les parallélismes apparents et les différences réelles dans ces domaines. Soulignons tout d'abord la relation à la technique, si importante justement pour le cinéma et souvent si mal comprise. Walter Benjamin, qui fut l'un des premiers à soulever cette question dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, nous fournit assurément toute une série d'observations pleines de finesse et de considérations perspicaces, mais qui néanmoins en raison de sa position anticapitaliste romantique obscurcissent souvent les problèmes. En l'occurrence entre surtout en ligne de compte son idée de la disparition de l'« aura », de l'unicité en leur genre des œuvres d'art, par suite de leur reproductibilité technique. [88] Le fait qu'ici, dans une polémique à maint égard justifiée contre les tendances hostiles à l'art du capitalisme, Benjamin aille jusqu'à déformer le problème – la gravure sur cuivre et la lithographie ne sont pas seulement des moyens de reproduction, mais les bases d'une création artistique autonome ; les eaux-fortes de Rembrandt, les lithographies de Daumier, possèdent l'aura de leur originalité unique et elles en rayonnent, tout à fait indépendamment du nombre d'exemplaires qui en existent – devait être mentionné ici pour la seule raison que cette position erronée a aussi, pour le cinéma, comme nous allons le voir, des conséquences déformantes.

Si nous revenons alors à l'aspect technique du double reflet en architecture et au cinéma, il s'agit alors dans le premier cas de la construction d'un produit matériel dont la réalité n'est pas affectée par une éventuelle transposition visuelle dans la sphère esthétique. Ce n'est que par cette dernière que naît de

[88] Walter Benjamin (1892-1940), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* in *Œuvres III*, Paris, Gallimard Folio, 2000, p. 269.

l'esthétique. La technique du cinéma vise en revanche d'emblée le reflet d'une réalité donnée. Son produit est toujours une reproduction de la réalité, jamais celle-ci même. Ceci a pour conséquence qu'en architecture, le redoublement du reflet est toujours conservé, même si la création visuelle de l'espace peut bien abolir en soi la réalité purement utile originelle. Dans le cinéma en revanche, il se crée finalement lors du processus de double mimèsis un reflet simple et unitaire de la réalité, dans lequel les traces de sa genèse sont totalement éliminées. En conformité à cela, le processus de transposition dans la sphère esthétique est d'un type essentiellement différent. Comme point de départ, la photographie est désanthropomorphisante en soi ; seule la technique du cinéma, qui est également un reflet de la réalité, abolit cette désanthropomorphisation et rapproche ce qu'elle représente de la visibilité normale du quotidien. Cela ne contient naturellement encore rien d'esthétique, c'est une simple restitution de la réalité donnée immédiate, au mieux une information à son sujet. Même si le cinéma à ses débuts reproduisait par exemple une représentation théâtrale, l'objet pouvait bien avoir un caractère esthétique, aucun principe esthétique autonome n'était pourtant inhérent à sa reproduction. La technique du cinéma offre même la possibilité d'un retour à la désanthropomorphisation, par exemple lors du ralenti.

Il est vrai en tout cas, là-aussi comme partout, qu'un niveau relativement élevé de technique doit être atteint avant qu'un quelconque virage vers l'esthétique puisse être envisagé. Dans le cinéma apparaît ce trait spécifique que la technique qui lui est sous-jacente ne pouvait se constituer en général que sur le terrain du capitalisme développé, et c'est aussi pourquoi l'effet du développement technique a dû s'exercer au plan artistique de manière plus véhémente, plus heurtée, plus critique, que dans tout autre art. Il suffit de se souvenir de l'invention du cinéma parlant qui a eu lieu précisément à une époque où le

cinéma muet s'approchait de ses plus hauts sommets artistiques, et qui a provoqué pendant des années une profonde crise esthétique dans la production cinématographique, un sérieux retour en arrière artistique. Certes, d'un point de vue historique, cette « soudaineté » est bien loin de paraître aussi rude qu'elle l'a été pour les intéressés directs : la nécessité de relier organiquement des éléments sonores à la visibilité spécifiquement cinématographique était déjà implicitement incluse dans le cinéma muet. Le fait que dès le début, aucun film muet n'était pensable sans un accompagnement musical en est une preuve claire. Nous reparlerons très bientôt des problèmes esthétiques liés à cela ; mais la crise elle-même ne va pas être supprimée par ces réflexions *a posteriori* ; pas plus que la subordination décisive de la production cinématographique aux innovations technologiques qui, en ce qui les concerne, proviennent purement de l'extérieur. Pensons à l'impact actuel du développement de la télévision sur le cinéma.

En cela s'exprime clairement la genèse spécifiquement capitaliste du cinéma. Même l'architecture est un art intensément fondé sur le collectif, mais pour lequel naturellement seule l'émergence de la société capitaliste a permis que ses déterminations technologiques, économiques, etc. entrent en interaction avec les tendances esthétiques, tandis que le cinéma, tant au plan intellectuel que technique, est dès le départ un produit du capitalisme. Ceci a d'abord pour conséquence que toute la production cinématographique est inconditionnellement subordonnée aux intérêts capitalistes. Nous avons indiqué dans d'autres contextes que l'extension et la généralisation de la production capitaliste influe de manière décisive sur les conditions de vie de tous les arts ; mais c'est indubitablement dans le cinéma que cette liaison s'exerce le plus puissamment, ne serait-ce parce que la fabrication d'un film est liée à des coûts tout autres que dans les autres arts – à

l'exception de l'architecture – ; l'apparition d'« ilots » non-capitalistes est donc rendue ici beaucoup plus difficile qu'ailleurs. Comme il s'agit en l'occurrence d'un aspect matérialiste-historique de notre question, nous nous contenterons de mentionner simplement cette situation, la prédominance beaucoup plus forte de ce qui est simplement agréable (jusqu'au simple kitsch) sur l'esthétique, voire même sur les intentions esthétiques, la marge de manœuvre relativement très restreinte pour un art authentique, en comparaison de tout autre domaine. Nous nous préoccuperons ultérieurement des relations réciproques souvent complexes de cette configuration avec les déterminations mimétiques, matérialistes dialectiques, du cinéma qu'il nous faudra examiner.

L'analogie générale entre architecture et cinéma consiste donc en ce que dans les deux cas, le développement économique crée certaines possibilités technologiques qui, pour les deux arts, délimite la marge de manœuvre concrète au sein de laquelle ils sont mis en situation de répondre à leur commande sociale. La confusion esthétique naît dans les deux cas de ce que de nombreux spécialistes théoriques et à plus forte raison la plupart des praticiens identifient de manière inadmissible les nécessités technologiques et les possibilités fournies par le capitalisme, par sa science, à cette technique artistique qui découle du maniement esthétique de ces conditions, et donc de la transposition des résultats obtenus par la désanthropo-morphisation dans la mimèsis spécifiquement esthétique des arts concernés. Dans le cinéma, cette distinction est particulièrement importante, parce que les limites entre les deux types de technique y paraissent souvent se confondre sans transition. En architecture, précisément, les lois et possibilité technologiques récemment découvertes ne sont que secondaires, n'ont un caractère visuel que dans la mesure où

n'importe quelle objectivité spatiale doit aussi être perceptible visuellement et où seule la deuxième mimèsis, la mimèsis esthétique, fait de la visibilité la base de la configuration architecturale. Au cinéma en revanche, sa forme primaire, non esthétique, purement technologique n'est déjà rien qu'un reflet visuel de la réalité ; par un mouvement rapide, par une succession perçue de manière continue, elle transforme la reproduction photographique en une anthropomorphisation, elle la rapproche des formes de manifestation du quotidien. Le redoublement de la mimèsis, son détournement vers l'esthétique, se produit sur cette base ; elle ne résulte néanmoins pas de manière simple et évidente des possibilités techniques, mais elle doit, en suivant la commande sociale souvent inexprimée, être réalisée consciemment. Ce n'est qu'ainsi que naît le milieu homogène, le « langage » artistique du cinéma. Nous suivons les affirmations de Béla Balázs quand nous désignons David Griffith comme le premier initiateur de ce mode de représentation. [89] Nous avons précédemment décrit en détail comment la nouvelle visibilité née de la sorte avait au début agi de manière paradoxale et déconcertante sur le spectateur. Balázs donne dans ce passage une analyse détaillée des moyens techniques à l'aide desquels naît un nouveau monde de la visibilité, d'un genre particulier comme celui-là ; il met en avant entre autres des éléments comme le changement incessant de la distance entre le spectateur et la scène (au contraire du théâtre où la distance est toujours la même), comme le changement de perspective dans le tout et dans les détails, comme le découpage et le montage. Pour nous, ce n'est pas l'analyse des différents moyens techniques qui est

[89] Béla Balázs (1884-1949), *Le cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau*, trad. Jacques Chavy, Paris, Payot & Rivages, 2011, pp. 26-27.
David **Griffith** (1875-1948) réalisateur américain, surtout de films muets. NdT.

importante ici, mais le fait que par ces procédés naît un monde *sui generis* visible, sensible, palpable, dont nous devons examiner les lois esthétiques propres dans le reflet de la réalité.

La transformation qualitative qui a lieu dans la deuxième mimèsis peut sans doute être illustrée au mieux par un regard rapide sur l'analyse par Benjamin des performances des acteurs au théâtre et au cinéma ; d'autant que s'y exprime résolument l'attitude de rejet de son auteur à l'égard de la technicisation de l'art, et que précisément par-là, il fait apparaitre nettement certains éléments de ce qu'il y a de nouveau. Benjamin commence par dire qu'au théâtre, « c'est l'acteur… en personne qui présente… sa performance », tandis qu'au cinéma, « les appareils…[grâce auxquels la performance de l'acteur parvient au public] ne sont pas tenus de la respecter intégralement. » Il y a une sélection, « une série de tests optiques », comme dit Benjamin. Il en résulte que le contact personnel de l'acteur avec le public pendant la représentation se perd. Le public « n'a de relation empathique avec [l'interprète] qu'en ayant une relation de ce type avec l'appareil : Il fait passer un test. » [90] À cela, il y a deux remarques à ajouter. Premièrement : la sélection, le nouvel arrangement etc. de la performance des acteurs ne vont pas simplement être « testés », mais l'appareillage va être – dans des films véritablement artistiques –, du point de vue du nouveau milieu homogène, manié dans un esprit esthétique concret, par le régisseur, l'opérateur, etc. L'adaptation de la performance de l'acteur à la totalité concrète n'est en rien, d'un point de vue général, quelque chose de qualitativement nouveau dans l'histoire de l'art dramatique. Partout où l'on doit former une troupe – et c'est certainement là la forme authentiquement artistique du théâtre – le régisseur et les

[90] Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, op. cit. pp. 289-290.

acteurs esthétiquement conscients eux-mêmes se préoccupent de ce que cette harmonie réciproque, cette focalisation du le contenu spirituel, sentimental etc. de la pièce imprègne chaque réplique, chaque geste. Ce que Diderot, comme nous l'avons vu, exige de chaque acteur individuel [91] devient ici un postulat pour leur jeu collectif. Des troupes de théâtre importantes, comme en son temps celle d'Otto Brahm [92] ou à notre époque le *Berliner Ensemble* de Brecht, ont montré que la performance individuelle de l'acteur n'en est pas pour autant amoindrie, mais au contraire accentuée. Justement parce que le film n'est pas une simple photocopie d'une pièce de théâtre, mais une figuration de la réalité d'un genre particulier, la double mimèsis qui se produit là (le reflet de la réalité reflétée par l'acteur) n'est pas un test optique, mais une nouvelle mise en forme et condensation de ces éléments qui sont au mieux propre à rendre sensible le contenu concret du film. Son résultat n'est pas un « test optique », mais une mise en forme esthétique, la forme d'un contenu concret et déterminé. En conséquence, tout acteur authentique de cinéma ne va pas avec sa performance être l'objet d'un processus de transformation de ce genre, mais cette performance vise d'emblée une réélaboration de ce genre ; mouvement, gestes, mimiques, etc. doivent – du simple point de vue de l'acteur – avoir un caractère qualitativement autre qu'au théâtre. Comme ils ne peuvent pas– y compris dans le film sonore – s'appuyer sur la continuité du dialogue esthétiquement primaire, il se crée une expressivité visuelle inconnue jusqu'alors qui, par le mode de prise de vue, le découpage, le montage etc. va certes se voir intensifiée dans sa force d'impact, mais qui dès le départ vise cette stylisation dont

---

91 Diderot, *Paradoxe sur le comédien,* in *Œuvres complètes*, éd. Assézat, Paris, Garnier, 1875, t. VIII p. 375. NdT.

92 Otto Brahm (1956-1912), critique littéraire et directeur de théâtre allemand. NdT.

l'accomplissement est réalisé par « les appareils ». Deuxièmement, Benjamin a assurément raison quand il constate le manque de ce contact personnel entre l'acteur et le public, qui est un élément essentiel des effets au théâtre. La vraie négation qui apparaît ainsi ne nie cependant pas l'aura de de l'unicité en son genre, comme Benjamin l'explique, mais elle crée un rapport au public totalement nouveau. La star de cinéma n'est assurément pas une réalité présente, immédiatement humaine, comme l'acteur de théâtre, où sont possibles des contacts directement humains entre les personnes véritables dans la salle de spectacle et sur la scène, mais une figure mimétique, la reproduction artistique d'une personne en action. Mais c'est aussi le cas de l'être humain en peinture et en sculpture, et le défaut de contact personnel ne signifie jamais un manque d'évocation esthétique. Nous verrons plus tard que la transposition hors de la sphère riche en paradoxes, mais cependant mimétique, du théâtre, en une mimèsis du film, décidément et clairement redoublée, n'affaiblit pas la possibilité d'effet esthétique de l'acteur, son poids esthétique dans la totalité filmique, mais au contraire l'intensifie.

Nous en sommes ainsi, déjà, au cœur des particularités du double reflet filmique. Nous avons souligné le caractère non encore esthétique, proche du quotidien, du simple reflet à l'aide de la technique cinématographique. Nous pouvons maintenant regarder aussi la pure négativité de cette affirmation sous un angle positif : comme tout cliché photographique, celui produit par l'appareillage cinématographique possède, lui-aussi, le trait caractéristique d'une très forte authenticité. Cela veut dire qu'indépendamment de toute caractéristique esthétique, voire même aussi indépendamment d'un effet éventuellement tout à fait surprenant, toute photographie suscite obligatoirement cette impression : au moment du cliché, l'objet reproduit avait dans les faits l'air qu'il a sur la photo ; la lentille est

impersonnelle et infaillible. (Nous ne parlons pas des déformations de la physionomie qu'occasionne souvent dans les photographies une longue exposition ; les bouts de pellicule sont en effet des clichés instantanés pour lesquels cette source d'erreur de la fidélité mécanique, photocopiée, à la réalité n'est pas en cause. Les clichés instantanés peuvent nous décontenancer, étonner, mais tout doute concernant leur authenticité est exclu.) Comme le déroulement du film est très proche de la perception visuelle de la vie quotidienne, l'accent est précisément mis sur cette authenticité. Car tout ce que nous expérimentons dans la vie quotidienne est en effet réel – précisément dans son être immédiat, tel qu'il est –, c'est-à-dire quelque chose par rapport à quoi nous pouvons prendre position, positivement ou négativement, avec n'importe quel affect, mais qui nous est confronté en tant que réalité d'une manière totalement indépendante de nos idées, sentiments, aspirations etc. La photographie est naturellement un reflet de la réalité, et pas celle-ci même ; néanmoins, parce qu'elle reflète celle-ci avec une fidélité mécanique d'une manière originellement désanthropomorphisante, ce qu'elle a fixé, y compris comme mimèsis, préserve obligatoirement cette authenticité de la réalité. Alors, comme les moyens de mise en ordre et d'organisation du cinéma vont assurément, dans leur efficacité globale, à maints égards au-delà du quotidien immédiat, ne suppriment cependant pas cette reproduction – photographique – de la réalité, mais la transposent simplement dans des contextes d'un type totalement nouveau (par exemple à travers le choix des éléments, leur jonction, à travers son tempo et rythme, à travers le mode de liaison etc.) cette authenticité reste obligatoirement préservée, elle constitue obligatoirement un élément essentiel du milieu homogène dans l'art cinématographique. La source de cette authenticité est cependant la réalité elle-même : ce qui est photographié ne peut

que rendre sensible la réalité visuelle spécifique, objectivement présente, de son objet donné, mais dont la qualité de réalité est déterminée par les caractéristiques de l'objet lui-même. Il est donc clair que par exemple un dessin animé ne peut donner une authenticité qu'au fait du dessin et ne peut jamais faire passer les dessins eux-mêmes pour des réalités. Même la toile de fond photographiée ne peut pas atteindre un niveau d'authenticité d'existence réelle supérieur à celui que possède dans les faits sa manifestation visuelle. Il a été possible, sous l'influence de la mode expressionniste, de ressentir l'environnement du film *Caligari* [93] comme une « réalité » lugubre ; pour le regard impartial, il n'y a là que des décors extrêmement raffinés, qui n'évoquent aucune réalité quelconque. Si le cinéma veut avoir un effet authentiquement « merveilleux », il doit déjà préparer le processus photographié de telle sorte que sa manifestation immédiate ait un caractère de réalité.

On voit là une opposition radicale du cinéma à tous les autres arts visuels : chez ceux-ci, l'authenticité ne naît que comme résultat final du processus artistique mimétique de mise en forme dans la reproduction de la réalité : si la figuration est ratée, il n'y a absolument pas d'authenticité ; celle-ci doit être totalement produite dans la création par des principes esthétiques ; elle doit – dans l'immanence de l'œuvre d'art – se rendre crédible par elle-même, tandis que la plus mauvaise photographie possède immanquablement une authenticité au sens indiqué plus haut. En cela s'exprime nettement l'affinité profonde, lourde de conséquences, entre le quotidien et le cinéma. À cette proximité du quotidien est très étroitement lié – comme cause et comme effet – le fait que le monde visuel du cinéma, au contraire absolu des autres arts de la visibilité, n'est pas statique, pas immobile, mais qu'il perpétuellement en

[93] *Le Cabinet du docteur Caligari*, film expressionniste muet allemand de Robert Wiene (1920). NdT.

mouvement. (Nous ne parlons ici que des arts purement visuels, car la visibilité n'est qu'un élément partiel de l'art dramatique, que l'on ne peut pas séparer de l'art littéraire du drame.) Nous avons dans d'autres contextes, à propos des arts à milieu homogène visuel, étudié le problème du quasi-temps, peu importe qu'il s'agisse à chaque fois d'un quasi-temps objectif ou subjectif. Mais dans le cinéma, c'est le temps réel qui prédomine : le cinéma est le seul art où la visibilité et le cours véritable du temps sont reliés au plan catégoriel. (Les laps de temps qui ne sont pas directement figurés, et qui se trouvent entre deux scènes isolées n'ont rien affaire avec ce problème.) Il est peut-être là-aussi, avantageux de déterminer au travers de la négation la différence de principe ; dans le cinéma il manque nécessairement ce que Lessing a, dans les arts figuratifs, appelé le « moment fécond ». Si en effet la reproduction visible de la réalité, d'un point de vue immédiat, est consignée d'une manière stable et statique, le seul élément du présent que l'on peut – immédiatement – représenter doit obligatoirement avoir des caractéristiques telles qu'en lui, celui-ci soit visible de manière sensible comme transition susceptible d'être vécue entre le passé et l'avenir. Cette nécessité contraint l'artiste à représenter le présent tel qu'il ne peut jamais survenir, dans la réalité quotidienne, avec un tel degré de concentration intensive. Dans le cinéma en revanche, le moment du présent est , comme à chaque fois que le temps s'écoule dans la réalité, un moment réel de transition entre passé et futur ; normalement, nous avons déjà vécu les moments passés lorsqu'ils étaient présents, qui sous nos yeux sont devenus du passé, et chaque instant du présent vécu était encore une seconde auparavant un futur menaçant ou attirant. C'est ainsi que les moments isolés correspondent précisément au caractère vivant du quotidien, sauf que leurs liens dans leur contenu et par conséquence leur forme peut leur conférer une significativité supérieure par

rapport au quotidien. Les moments isolés peuvent naturellement et doivent même en intensité psychologique surpasser et de loin la moyenne du quotidien. Mais cela ne change rien à la structure catégorielle exposée ici.

Ceci a cependant une autre conséquence dans la structure catégorielle du cinéma. Nous avons démontré à propos des arts figuratifs qu'ils ne sont en mesure de figurer avec une détermination visuelle que l'extérieur des hommes, des choses, des relations dont ces dernières sont l'élément médiateur entre les hommes ; l'intérieur apparait nécessairement sous la forme d'une objectivité indéterminée. Comme art de la visibilité, le cinéma ne peut absolument pas se soustraire à cette contrainte catégorielle. La proximité de la vie du cinéma, qui est étroitement liée à l'authenticité photographique de ses images, à l'écoulement réel du temps, pousse à minimiser cette indétermination et exige en même temps, en lien étroit avec cela, des manières hétérogènes d'appréhender et de représenter la réalité qui sont propres à minimiser cette objectivité indéterminée. De ce point de vue, la crise de développement du cinéma, évoquée plus haut, directement provoquée par la technologie, la disparition du cinéma muet apparaissent sous un nouvel éclairage. Le cinéma muet devait en effet, pour réaliser cette minimisation nécessaire, et pour expliciter totalement le sens factuel du film, d'un côté recourir à des moyens de communication situés totalement en dehors de l'art comme des inscriptions et des textes de liaison, et d'un autre côté, comme nous l'avons déjà montré plus haut, avoir recours à un accompagnement musical continu, pour donner à la succession des scènes un contenu concret en termes d'ambiance. (Il est clair qu'on ne peut trouver à cela aucune analogie, pas même éloignée, dans aucun art visuel.)

Le cinéma parlant a alors cherché à trouver des moyens qui pourraient en tant qu'œuvre d'art lui être inhérents, avec une

immanence esthétique supérieure. L'un d'entre eux est surtout la reproduction des bruits survenant au cours de l'action. En reproduisant en effet le monde objectif tel qu'il apparaît, la nature, la ville etc. non seulement visuellement, mais aussi auditivement, on peut faire s'exprimer de manière beaucoup plus claire et riche qu'auparavant la proximité de la vie, l'authenticité filmique de la réalité reproduite. Juger de la perfection technique de la reproduction sonore se situe en dehors du cadre de ces considérations ; pour cela, seule entre en ligne de compte l'unité de la composition dans le détail et dans la linéarité de la succession des scènes comme exigence générale du milieu homogène devenu multiple. (Les possibilités concrètes d'une telle composition assignent des tâches à une dramaturgie filmique.) Mais il faut dire qu'en principe, la bande sonore au cinéma ne joue pour l'essentiel qu'un rôle d'accompagnement par rapport au visuel. Il n'y a dans cette affirmation aucune minimisation de la partie sonore, si l'on comprend *accompagnement* au sens strict, comme par exemple – *mutatis mutandis* – en musique. Il peut donc survenir des moments où il revient aux bruits des fonctions décisives. Mais en général, la conduite esthétique de l'action et des états d'esprit qu'elle suscite est principalement la tâche de la composition visuelle. Et même souvent dans des cas où le moment concerné, pris en soi, est primairement sonore. Ainsi dans *Citizen Kane*, d'Orson Welles, [1941] il faut montrer le dilettantisme musical de l'épouse du millionnaire que celui-ci veut lancer comme grande cantatrice. Ce n'est néanmoins pas la maladresse représentable et représentée de la cantatrice qui constitue ici la source du comique, mais le désespoir qui s'exprime dans les gestes et la mimique de son professeur de chant pendant les leçons, les répétitions et la représentation. Si l'on prend en revanche le comique purement musical de

Beckmesser dans *Les Maîtres Chanteurs*, [94] cette spécificité du cinéma devient alors évidente. Nous traiterons plus tard les fonctions du langage désormais devenu techniquement représentable. La nécessité de recourir de plus en plus à la musique pour susciter une ambiance montre la force de la tendance soulignée à l'instant à la minimisation de l'objectivité indéterminée.

La proximité de la vie au cinéma signifie en effet cette recherche d'une vie donnée, aussi directement transparente et globalement visible que possible, une exigence qui est constamment à l'œuvre chez l'homme du quotidien par rapport à son environnement. Mais tandis que les autres arts se conforment à l'exigence par un éloignement plus ou moins résolu des phénomènes de la vie quotidienne à l'aide d'une deuxième immédiateté reposant sur de larges médiations, le cinéma doit la satisfaire avec la mimésis d'une réalité proche du quotidien (authentiquement réelle) ; c'est pourquoi il ne peut pas en rester à un point culminant aussi élevé d'objectivité indéterminée à laquelle – de différentes manières – les arts figuratifs et la musique pure doivent leurs meilleurs effets. Cette proximité de la vie détermine les questions de style décisives du cinéma. Il s'y crée une élasticité si forte du milieu homogène que celle-ci passe très souvent dans une instabilité de haut niveau, justement parce que la deuxième immédiateté de la figuration artistique doit s'approcher aussi près de l'immédiateté de la vie. L'aspect subjectif de cette configuration correspond précisément à son essence objective : la transformation de l'homme total du quotidien en homme dans sa plénitude qui est tourné vers le monde propre du milieu homogène est ici largement moins brutale, elle a bien moins le caractère d'un saut qualitatif que dans tous les autres arts.

[94] *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg,* opéra de Richard Wagner (1868). Sixtus Beckmesser, greffier municipal, en est l'un des personnages. NdT.

Naturellement, ce saut est cependant là, car sinon, le cinéma ne pourrait assurément pas être un art authentique, et nous avons même montré plus haut pas des exemples que le « langage » du cinéma doit être appris, qu'on doit se l'approprier tout autant que celui de tout art. La pratique montre néanmoins, en plein accord avec la théorie du reflet, que la maîtrise de ce « langage » par le récepteur pose à la réceptivité des exigences permanentes, renouvelées devant chaque œuvre d'art, incomparablement moindres – surtout d'un point de vue humain – que cela n'est d'habitude le cas pour d'autres arts.

La proximité de la vie, esthétiquement conçue de la sorte, du cinéma, a pour son contenu et sa forme une double importance. D'un côté, les innombrables facettes, illimitées, de la vie quotidienne deviennent au cinéma l'objet de la mimèsis artistique. L'environnement de l'homme dans son ensemble, la nature, le monde de la flore et de la faune, l'environnement social créé par l'homme lui-même, apparaissent comme une réalité parfaite en soi, comme une réalité qui est par principe de même nature et de même valeur que celle de l'homme. Cela résulte nécessairement de l'authenticité du monde reproduit photographiquement, où tout ce qui est pris en photo éveille obligatoirement le même degré d'existence réelle. Nous avons en apparence affaire en peinture à une intensité d'existence des objets représentés (paysage, nature morte, intérieur etc.) également semblable. Mais à y regarder de plus près, on voit pourtant que tout ce qui est figuré en peinture, selon l'essence de son objectivité, se réfère déjà à l'homme (à l'autoconscience de l'espèce humaine au moment donné), que chaque objet doit en dernière instance son être artistique tel qu'il est justement à cette référence. L'effort des peintres à trouver mimétiquement l'objectivité, l'être en soi des objets à représenter, est dès le départ déterminé par cette référence, il est concrètement, dans tous ses aspects, imprégné de cette position – incontournable.

Ce caractère de la mimèsis esthétique est encore plus frappant dans la mode de représentation des formes épiques. Ce qui en peinture prévaut implicitement, y apparaît ouvertement et directement : aucun objet de l'environnement humain, qu'il provienne de la nature ou de la société, ne peut être rendu vivant et évocateur de manière épique, s'il ne se rapporte pas directement aux hommes en action, à leurs problèmes externes et internes, et à partir de là n'y prend pas son être tel qu'il est au plan du contenu et de la forme ; les paysages et les intérieurs idylliques de *Werther* et le ciel au-dessus du champ de bataille d'Austerlitz chez Tolstoï ont, en ce qui concerne ces principes fondamentaux de figuration, des caractéristiques semblables pour l'essentiel. Il y a naturellement aussi au cinéma une relation interne entre l'homme et le monde objectif. Mais ce qu'il y a de spécifique à cela, c'est que les deux – comme dans la vie quotidienne – doivent posséder dans leur apparence une valeur de réalité totalement égale. Cela n'abolit absolument pas la relation réciproque entre l'homme et son environnement, le sens universel humain de la mimèsis esthétique, ils apparaissent simplement par rapport aux autres arts sous un nouvel aspect, qui a nouveau peut le plus clairement être exprimé comme détermination par la négation : ce n'est pas à partir de l'homme comme centre que sa relation réciproque au monde va être figuré, mais précisément telle que celle-ci apparaît réellement d'habitude, telle qu'elle est perçue par l'homme du quotidien : comme relation réciproque de facteurs multiples également réels. (Il va de soi que ces distinctions concernent exclusivement la forme ; dans son contenu, le monde extérieur a en poésie épique le même poids de réalité que les hommes qui formellement se trouvent nécessairement au centre.)

Cette différence dans la mise en forme a, en ce qui concerne la sélection, le regroupement, la validation etc. du contenu les

conséquences les plus vastes. Ce que nous avons à l'instant circonscrit de manière négative équivaut cependant, dans son contenu essentiel, à notre définition donnée en introduction de la multiplicité sans limite du monde du cinéma. Comme il est impossible dans le cadre de ce travail de développer *in extenso* ce que nous mentionnons maintenant, nous devons nous limiter à l'expliciter par quelques exemples marquants. Prenons la figuration de l'enfant. En littérature, il ne se présente le plus souvent que comme un homme en devenir ; les figurations les plus importantes et les plus riches de l'enfance – Goethe, Keller, Tolstoï, Roger Martin du Gard, [95] etc. – ont pour intention essentielle de refléter les étapes préparatoires de son évolution ultérieure, ses conditions préalables, les forces et tendances essentielles qui apparaissent au début, afin de rendre génétiquement la suite plus évidente ; même là où cette évolution est interrompue par une mort précoce, comme chez Hanno Buddenbrook, [96] cette structure est conservée. Seul le cinéma permet de représenter l'existence de l'enfant, la pure particularité de l'existence enfantine comme fin en soi, comme être autonome. Il suffit de se remémorer l'impact énorme de Jackie Coogan [97] pour percevoir les possibilités totalement nouvelles qui sont là. Il faut assurément ajouter que le cinéma peut aussi représenter l'enfance comme préhistoire de la vie humaine ; mais cela ne change rien aux possibilités uniques en leur genre que nous avons soulignées. (Nous avons déjà parlé de la différence de principe entre visibilité filmique et picturale ; les portraits d'enfants en peinture se situent dans un monde qualitativement autre que celui du cinéma.) Cette situation se présente peut-être encore plus nettement dans la figuration des

95 Roger Martin du Gard (1881-1958). Ecrivain français, prix Nobel 1937. NdT.

96 Personnage du roman éponyme de Thomas Mann. NdT.

97 Jackie Coogan (1914-1984), acteur américain, vedette du film de Charlie Chaplin, *The Kid* (1921). NdT.

animaux. Même dans les compositions littéraires qui soulignent leurs particularités avec l'amour et l'insistance les plus grands – je renvoie seulement à *Maître et chien*, de Thomas Mann, [98] et à *Niki*, de Tibor Déry [99] – l'homme reste au centre de la figuration, tandis qu'au cinéma cette même autonomie de la figuration est possible, comme pour l'enfant. Je ne veux pas parler des nombreux films où les animaux sont au centre, d'animaux qui sont devenus les favoris célèbres et préférés du public.

Il semble donc qu'un naturalisme qui est partout ailleurs contraire à l'art serait artistiquement possible au cinéma. Au théâtre en effet, un enfant sur la scène a toujours un effet naturel – sans même parler des animaux ; les effets évoqués et confirmés par une longue pratique au cinéma paraissent de ce fait constituer une exception de principe. Mais ce n'est qu'une apparence, produite par l'authenticité de la mimèsis photographique primaire comme base de la figuration cinématographique. (Le fait que de nombreux films soient vraiment naturalistes n'a rien à voir avec cette question.) Le sens du naturalisme au sens de la philosophie de l'art consiste en effet en ce que l'essence apparente s'estompe ou même disparaisse totalement derrière une apparence fixée dans son immédiateté pure. Mais le rapport entre essence et apparence dans le monde de l'homme a donc en principe, ontologiquement, des caractéristiques différentes, que dans la nature avant l'homme ; ici, l'essence coïncide très largement avec la spécificité de l'espèce, et elle peut donc être directement sensible dans les manifestations de vie d'individus isolés qui se présentent comme des exemplaires de leur espèce. Ce n'est que dans la vie sociale des hommes, avec l'apparition progressive et le développement toujours plus intense de

98 In *Romans et nouvelles*, III, Paris, La Pochothèque, 1996, pp. 11-87, NdT.

99 Tibor Déry (1894-1917), trad. Imre Lazlo, Oberhausbergen, Circé, 2010. NdT.

l'individualité que se forment ces ensemble complexes de relations qui rendent nécessaires le mode de figuration des différents arts tendant à faire coïncider l'essence et l'apparence. Quand Marx reproche à Feuerbach de « considérer… l'être humain uniquement en tant que "genre", en tant qu'universalité interne, muette, liant d'une façon purement naturelle les nombreux individus » [100], il indique très nettement le problème que nous avons à traiter. L'évolution sociale, le « recul des limites naturelles », comme Marx dit également, produit en effet une essence de l'homme qui n'est plus essentiellement celle de l'espèce au sens naturel, mais qui surtout – que ce soit conscient, inconscient, ou avec une fausse conscience – tend vers l'humanité et va donc de ce fait dans ces contenus décisifs bien au-delà du caractère naturel de l'espèce. Dans le concept socialement généré d'essence humaine, dans l'espèce humaine comme catégorie sociohistorique, la détermination dominante est surtout l'interaction entre l'individualité concrète et la formation sociale considérée.

C'est pourquoi dans le reflet esthétique de la réalité, cette nouvelle relation devient précisément l'élément prédominant par rapport à l'espèce purement naturelle. Comme le drame est ce type d'art dans lequel vient à s'exprimer presque exclusivement le monde de l'homme dans sa totalité interne et dans son propre être-pour-soi, sa mimèsis exprime de la façon la plus abrupte cette nouvelle situation ontologique. C'est pourquoi la tragédie antique a consciemment séparé, avec des moyens de stylisation spécifiques (masques, cothurnes), les acteurs qui s'y produisaient des hommes simplement conçus d'un point de vue anthropologique. Quand le théâtre moderne revient, dans le personnage de l'acteur, à l'apparence immédiate de l'homme, la cause n'en est pas un retour à

[100] Karl Marx, VIème thèse sur Feuerbach, in *L'Idéologie Allemande*, op. cit. p. 33

l'homme naturel, mais bien au contraire un accent plus fort mis sur son individualité – possible seulement socialement – dans sa relation dialectique aux problèmes sociaux humains. Il est alors clair que l'enfant – et aussi, certes dans une moindre mesure, l'animal domestique – n'est plus simplement de la pure nature, mais un phénomène de transition, où certes l'essence naturelle, l'espèce muette au sens de Marx a plus ou moins la prépondérance. L'éducation a en effet précisément pour tâche de surmonter cette distance, de faire de l'enfant un homme, et son rapport à la spécificité humaine s'en trouve par-là, peu à peu, qualitativement modifiée. Mais indubitablement, la poésie particulière de l'enfance, la spécificité particulière de l'enfance consiste justement en ce que cet enracinement dans l'espèce naturelle y est encore à l'œuvre comme force vivante. Chez les animaux domestiques se crée par suite du rapport à l'homme une tendance plus ou moins forte à dépasser le lien absolu et total à l'espèce purement naturelle, certes avec des limites très nettement tracées, ce qui fait que le rapport n'est modifié que légèrement, mais jamais totalement aboli. Les différents arts cherchent donc, chacun selon les spécificités de leur mimèsis et leur milieu homogène, à intégrer organiquement l'enfant et l'animal domestique dans leur « monde ». Des obstacles insurmontables se présentent cependant uniquement dans la figuration scénique du drame où, comme nous l'avons déjà montré, l'essence au sens purement sociohistorique a une prédominance qualitativement accentuée.

C'est à partir de là qu'il faut comprendre les possibilités spécifiques du cinéma sur cette question. L'authenticité de la photographie crée un milieu homogène qui rapproche le « monde » figuré beaucoup plus fortement de celui du quotidien que cela n'était possible et admissible dans les autres arts. C'est pourquoi il peut y avoir au cinéma, l'un près de l'autre, différents types de relations entre l'essence et

l'apparence, qui arrivent à collaborer pour un effet d'ensemble artistiquement légitime : dans la vie quotidienne, il va en effet de soi que des objets avec une structure différente dans la relation entre apparence et essence soient là les uns près des autres, et agissent les uns sur des autres comme des réalités égales. Le cinéma transfère dans le milieu homogène de sa figuration cette spécificité de la vision de la vie quotidienne et peut, puisqu'il s'agit d'une transposition artistique, développer des effets importants, précisément à partir de ces différences. Ainsi, dans les cas traités ici de l'enfant et de l'animal, où le caractère purement naturel des animaux non domestiqués peut également produire des effets légitimes de contraste. Le cinéma peut alors accéder ici à une universalité des objets à reproduire, sans être contraint, de par l'hégémonie de certains points de vue, à avoir recours à des tendances homogénéisantes, comme par exemple la figuration épique a l'habitude de le faire. L'homogénéisation artistique du quotidien qui lui est sous-jacente suffit totalement à ses objectifs, et ce genre spécifique qui est le sien dans la reproduction et la liaison des objets ne peut absolument pas, de ce fait, être désigné comme un naturalisme.

Mais on ne doit pas, en constatant cette spécificité du cinéma, en rester à sa simple factualité. De cette caractéristique précise qui est la sienne découle en effet la possibilité pour le cinéma – à nouveau d'une double manière – d'être un art populaire. Si l'on veut bien comprendre ce phénomène, on doit partir de sa dualité. Socialement parlant, le cinéma offre les productions les moins chères, accessibles aux cercles les plus vastes ; c'est un lieu commun de dire que cela est corrélé étroitement à sa base financière dans le grand capital, aux possibilités techniques de multiplication des copies, au rôle de la publicité etc. Il est également bien connu que le cinéma, par suite de cette dépendance du grand capital, s'adapte aux besoins les plus

ordinaires, les plus largement répandus des masses. L'instabilité de son milieu homogène, le passage relativement sans encombre ni peine de l'homme total du quotidien en homme dans sa plénitude de la réceptivité filmique rendent possible la reproduction d'un monde qui, dans la multiplicité inépuisable de ses manifestations, satisfait les besoins les plus individuels, les rêves et les désirs des instincts moyens (ainsi qu'en dessous de la moyenne), qui peut leur offrir alternativement du ridicule grotesque et de l'excitation passionnante, et où peuvent de la même façon exister le kitsch du happy-end et le sadisme sanguinaire. C'est ainsi que sont créées en grandes quantités et en de multiples variations des productions d'apparence artistique – vu superficiellement –, et qui, dans leur contenu interne, sont de simples continuations, satisfactions, intensifications mensongères des rêves éveillés de la vie quotidienne. Néanmoins, le milieu homogène du cinéma n'est pas seulement instable, mais il peut également être élastique, et la transition relativement sans encombre de l'homme total à l'homme dans sa plénitude comporte pourtant en soi un saut par-delà la simple vie quotidienne moyenne. Cela signifie que le cinéma possède à la fois la possibilité d'être un authentique et grand art populaire, qu'il peut devenir l'expression enthousiasmante, compréhensible par les grandes masses, de sentiments populaires profonds et généraux. C'est ainsi que les films d'Eisenstein et de Poudovkine [101] ont porté les événements grandioses de la Révolution du peuple russe au rang de symboles enthousiasmants des questions cruciales de l'oppression et de la lutte de libération. Et à l'autre extrémité, Chaplin a pu conférer une expression profondément humoristique, globale, totalement pertinente, au sentiment de désarroi des hommes moyens face aux engrenages et aux

[101] Sergueï Mikhaïlovitch **Eisenstein** (1898-1948), Vsevolod Illarionovitch **Poudovkine** (1893-1953), cinéastes soviétiques. NdT.

machines du capitalisme moderne. Évidemment, ce sont là des cas exceptionnels avec des conséquences relativement restreintes ; néanmoins, même avec la supériorité quantitativement écrasante de l'extrémité examinée en premier, de telles réalisation donnent une image claire des plus hautes possibilités du cinéma qui – malgré la rareté de ses réalisations – sont obligatoirement décisives pour son appréciation esthétique. La simple comparaison de ces deux extrémités ne suffit cependant pas à permettre un jugement juste et conclusif. La majorité des bons films évite en effet la large voie de la trivialité où s'engouffre la grande masse des films. Elle s'élève dans son contenu comme dans sa forme au-dessus du niveau de la quotidienneté moyenne, mais elle paye souvent cette élévation d'un éloignement des sentiments les plus profonds des masses, ou ne peut les atteindre que de façon périphérique, souvent simplement par des détours excentriques. Nous ne pouvons pas aborder des plus près la riche différenciation de cette strate intermédiaire, de ces échelons qui relient les deux extrémités.

Déjà cette définition des extrémités montre que les contenus du cinéma englobent l'universalité extensive de la vie, laquelle vise en vérité l'impact le plus large, la compréhensibilité immédiate. Au temps des débuts du cinéma, et souvent aussi aujourd'hui, ce contenu n'est finalement qu'un prétexte pour faire se dérouler des événements passionnants ou comiques reliés entre eux de manière lâche ou raffinée, pour développer les possibilités visuelles et sonores tournées vers le changement et le désir de sensations (poursuites, meurtres, etc.). Mais même en faisant abstraction des cas saillants soulignés à l'instant, il y a toujours et encore des tentatives qui surgissent de rechercher, dans la multiplicité extensive donnée au film, un contenu de vie plus profond, de s'efforcer de découvrir ce qu'il y a d'humainement nouveau dans cette forêt vierge des possibilités

les plus multiples. Pour une telle quête, le cinéma a intrinsèquement des perspectives universelles et inépuisables. Le type particulier de sa visibilité animée est précisément en mesure, dans des faits tout à fait simples, tout à fait quotidiens de la vie, que l'on pourrait sinon négliger, de découvrir une poésie profonde, une humanité authentique, une riche graduation de sentiments, de la tristesse oppressante jusqu'au rire libérateur. (*Le Voleur de bicyclette* de De Sica). [102] L'élasticité du milieu homogène cinématographique peut d'un côté rendre sensible une quotidienneté pleine de poésie, sans que la richesse des détails sombre obligatoirement dans le naturalisme, et d'un autre côté, elle peut aller au-delà de la réalité quotidienne telle qu'elle est immédiatement donnée. Il est tout à fait possible, au cinéma, non seulement de donner une vision du monde objectivement présent, mais aussi de ces aspects subjectifs importants que celui-ci provoque chez les personnages. Je renvoie seulement au rêve du rôle-titre dans le film soviétique *Polikouchka*, [103] où celui-ci, à l'instant même où il perd l'argent qui lui a été confié, se voit lui-même en rêve, remettant triomphalement l'argent à sa patronne qui voulait le mettre à l'épreuve. Le film, avec des touches très légères, par une symétrie une peu excessive dans le mouvement des personnages, souligne le caractère de rêve de ce rêve, et en même temps sa réalité psychique. De même, le film peut – en raison justement de son authenticité photographique – conférer une réalité et une évidence sensible au fantastique le plus débridé. Dans la mesure où le cinéma peut rendre tout crédible, et confère à tout objet le même caractère de réalité, aucune limite ne lui est fixée, y compris dans la représentation du fantastique ; là-aussi, il peut y avoir lieu des transitions vers le

[102] *Ladri di biciclette* (1948), film italien de Vittorio De Sica (1901-1974). NdT.
[103] Поликушка (1922), film russe d'Alexander Sanin, d'après la nouvelle éponyme de Léon Tolstoï. NdT.

quotidien et hors du quotidien, là aussi, l'échelle de l'émotion va de l'amusement joyeux à l'angoisse à couper le souffle. Ces possibilités illimitées font du cinéma la forme de mimèsis la plus populaire ; celle-ci lui ouvre la voie – certes uniquement comme possibilité, rarement réalisée – vers un grand et authentique art populaire.

Cependant, cette multiplicité sans limite, justement, cette sensibilité proche de la vie, cette universalité extensive du cinéma constituent en même temps la limite de sa possibilité d'expression. Comme art de la visualité animée auquel est associé un ensemble sonore également animé, le cinéma ne peut pas faire s'exprimer la vie spirituelle la plus élevée de l'homme que la littérature peut directement figurer par la parole convertie en poésie, que les arts figuratifs et la musique – d'une manière différente – peuvent indirectement figurer comme objectivité indéterminée. À la visualité animée du cinéma manquent obligatoirement ce que Michel-Ange ou Rembrandt ont par le mouvement, le jeu des mimiques, le geste etc. rendu sensible de manière claire, grosse de signification et énigmatique, « inexprimable » (au sens de Goethe) ; sans du tout parler de ce qui constitue une part – cette une part seulement, même si elle est extrêmement importante – du contenu de la littérature. Il est clair qu'en l'occurrence, la proximité de la vie spécifique au cinéma joue le rôle décisif : dans la mesure où la mobilité visuelle, l'authenticité de l'existence objective de l'ensemble des objets s'impose et minimise l'objectivité indéterminée qui se présente si densément dans les arts figuratifs, il faut aussi renoncer à ces sommets de spiritualité qui certes caractérisent non seulement les productions les plus éminentes des arts figuratifs, mais qui constituent aussi dans leur objectivité indéterminée une tendance toujours présente potentiellement. En ce qui concerne donc la composition littéraire, nous avons en son temps

expliqué en détail que la transformation de la langue d'un système de signalisation 2 en un système où prédomine le système de signalisation 1' ne peut jamais se réaliser sous la forme d'actes isolés. C'est-à-dire qu'une idée exprimée de manière autonome doit rester une idée (de caractère désanthropomorphisant), si toute l'atmosphère linguistique qui l'entoure, tout le milieu linguistique dont elle découle, dans lequel elle débouche, n'a pas été dès le départ homogénéisé dans le sens d'une évocation poétique. Dans de tels cas, elle perd la faculté de caractériser un homme déterminé dans une situation déterminée ; elle reste, du point de vue de la possibilité d'être humainement vécue, de l'esprit purement abstrait (indépendamment de sa concrétude en tant qu'idée dans un système de pensée), elle perd sa base dans l'âme humaine, elle ne peut plus être un élément de la poésie. D'autre part, nous savons que même l'efficacité conceptuelle d'une idée exprimée poétiquement ne dépend pas tant de sa valeur théorique en soi que de ses présupposés et conséquences humaines poétiques. La structure poétique crée la possibilité pour la littérature de représenter l'esprit ; les paroles finales de l'*Iphigénie* [104] de Goethe, bien qu'au sens littéral elles soient une expression quotidienne presque triviale, ont une hauteur conceptuelle éthique énorme, elle sont de l'esprit le plus authentique, tandis que dans la langue sensiblement et psychologiquement plus expressive de Gerhart Hauptmann, [105] les idées en tant qu'idées sombrent sans laisser de traces ou restent des corps étrangers. Cette atmosphère de la composition littéraire fait obligatoirement défaut au cinéma dans son mouvement visuel et sonore. Nous reviendrons encore dans d'autres contextes sur la figuration par le langage au cinéma ;

[104] *Iphigénie en Tauride*, Paris, L'Arche, 2016. NdT.

[105] Gerhart Hauptmann (1862-1946), dramaturge allemand. Il est l'auteur en 1941 d'une *Atriden-Tetralogie* [Tétralogie des Atrides].

remarquons seulement ici que de la mobilité visuelle du cinéma avec accompagnement sonore dans lequel de manière nécessaire et logique, il ne peut revenir à la parole qu'un rôle secondaire, auxiliaire et complémentaire, il n'est pas possible que se crée cette atmosphère artistique spirituelle sensible, qui constitue en littérature la base de la figuration humaine de la sphère de l'esprit. Cette limite de la figuration du cinéma ne concerne pas seulement les sommets spirituels où elle apparaît assurément de la façon la plus flagrante, mais elle imprègne aussi, même si c'est en général d'une manière le plus souvent moins évidente, son mode de représentation dans son ensemble. Si par exemple le texte introduit dans sa composition un certain groupe d'hommes (soldats, prêtres, etc.), alors il est évident pour elle de représenter en même temps son origine sociale, sa fonction sociale présente, et de rendre par-là concrètement et durablement compréhensible son existence sociohistorique. Dans l'immédiateté du cinéma, ces déterminations qui sont en apparence de simples commentaires, mais qui fondent en vérité le phénomène sensible, disparaissent obligatoirement. À l'époque de l'actualité directe, cela n'affaiblit pas nécessairement l'impact, car le phénomène sensible peut être complété par des associations spontanées. Mais il suffit qu'un court moment s'écoule, et le spectateur reste confronté à un simple *factum brutum* ; la véritable corrélation sociale lui reste dans l'obscurité. Dès le début des années vingt, le critique à la fine sensibilité Herbert Jhering, à propos d'un film sur Othello, faisait la remarque que la grande tragédie essentielle ne pouvait absolument pas s'intégrer dans ce type de figuration. [106] Depuis, toute une série de chefs d'œuvre de la littérature ont été portés à l'écran ; naturellement à des niveaux très divers, cependant toujours d'une manière telle que ces sommets spirituels restent

[106] Herbert Jhering (1888-1977) *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Berlin, Aufbau, 1961. I, p. 424.

en dehors de la figuration filmique. Dans les mauvais films, cela a un genre d'effet *digest* ; mais il n'est assurément pas non plus exclu que de tels films aient quelque peu contribué à populariser la grande littérature, mais même les solutions les plus favorables ne peuvent rien changer à l'état de fait fondamental que nous avons rapidement décrit ici.

À cette question est étroitement lié celle-ci, qui est souvent discutée : avec quel genre littéraire le scénario d'un film a-t-il la plus grande affinité ? La réponse immédiate : l'affinité avec le drame représenté au théâtre est aujourd'hui définitivement bien dépassée. Toute analyse véritable des bases artistiques du drame et du film conduit obligatoirement à la mise en évidence d'une opposition esthétique : d'un côté, la prédominance absolue du dialogue, de l'autre la manifestation sensible immédiate. Du point de vue de l'histoire du théâtre, la relégation à l'arrière-plan du dialogue initiée par les théâtres Reinhardt [107] au profit d'une régie décorative, de même que les expérimentations de régie de l'expressionnisme, orientées différemment, mais tout aussi antidramatiques, ont sans nul doute soutenu et diffusé les conceptions fausses d'une proximité entre le film et le drame représenté au théâtre. La grande poésie épique ne peut de même rien avoir à faire avec les textes des films. D'un point de vue purement théorique, il y a une séduction qui s'exerce dans le fait – et l'auteur avoue qu'il a pu à l'occasion succomber à cette fascination – que – contrairement au drame – le reflet dans la poésie épique et dans au cinéma semble être placé dans le passé. Le récepteur ne semble pas comme dans le drame confronté au déroulement d'un événement même, celui-ci s'est au contraire déroulé il y a bien longtemps, et nous est à nouveau présenté. Cela est

[107] Max Goldmann, alias **Reinhardt**, acteur, metteur en scène de théâtre et réalisateur, de nationalité autrichienne puis américaine. Il est l'inventeur d'un théâtre de la mise en scène. NdT.

esthétiquement juste pour la poésie épique, mais ce ne l'est que techniquement pour le film, vu que nous ne prenons pas connaissance des événements eux-mêmes, mais seulement de leur reproduction achevée. Par suite du double reflet du cinéma, cette mimèsis perd néanmoins son caractère passé, et sa deuxième immédiateté se révèle comme présente. Ce qui est trompeur réside précisément dans le mode de reflet, dans lequel ce que nous avons pris l'habitude ici d'appeler *authenticité* constitue cependant, en dépit de toute immédiateté, un facteur de médiation et reste présent devant nous de par sa réception, de par son déroulement. Le rôle important que le monde objectif joue, aussi bien au cinéma que dans la poésie épique peut également avoir un effet séducteur, mais il induit également en erreur. Nous avons en effet montré d'un côté que la figuration de l'environnement objectif de l'homme repose sur des principes diamétralement opposés, et par ailleurs que la forme de synthèse la plus élevée et la plus expressive que la grande poésie épique accomplit sur ce terrain de l'objectivité, la représentation de la totalité des objets, est fermée au cinéma. On voit là l'importance pratique de ces limites du « monde » du cinéma que nous venons d'exposer théoriquement : la multiplicité des objets ne peut en effet se condenser en une totalité de ce genre que par des actes de type spirituel. Les objets eux-mêmes, dans leur existence réelle immédiate, offrent seulement la possibilité concrète d'une totalité véritablement épique des objets ; mais celle-ci ne naît que par suite des relations avec eux, devenues conscientes chez les hommes agissants, de la vision spirituelle de la grande poésie épique, de sorte que ces ensembles objectifs, dans leur relation aux hommes, produisent ces médiations typiques dont découlent les conflits typiques d'une étape au sein d'une formation sociale. Abstraction faite donc des difficultés qui naissent du périmètre du cinéma par rapport à celui de la grande

poésie épique, on peut voir là une limite – liée au genre – de la figuration cinématographique. L'affinité la plus grande avec la littérature que présente le cinéma, c'est indubitablement avec la nouvelle, le conte. Des nouvelles importantes, par exemple de Maupassant ou Tchékhov, ont déjà débouché sur des textes cinématographiques efficaces et conformes. Il y a là une possibilité, encore insuffisamment exploitée jusqu'à présent, mais ce n'est aussi, assurément, qu'une possibilité. Il serait en effet dogmatique d'orienter exclusivement vers la nouvelle la structure du contenu des films. Il y a toute une série de bons films dont le texte ne peut être mis en relation avec aucune forme littéraire.

Cette indépendance très large du texte cinématographique à l'égard des genres littéraires a incité Balázs à considérer le scénario comme un genre littéraire particulier. [108] À tort, je crois. Le scénario ne donne que l'élan, l'occasion d'un développement cinématographique visuel et sonore, dans lequel réside la matérialisation proprement dite, définitive, la seul à prendre artistiquement en compte. L'analogie avec le texte du drame et le théâtre (ou avec le poème ou le chant) nous paraît être trompeuse. Le drame (ou le poème) ont une existence esthétique autonome, achevée en soi, indépendante de leur mise en scène ou de leur composition et de leur déclamation. Du fait qu'il y a des coopérations de toutes sortes entre les différents arts, il ne faut pas, en ce qui concerne la vie esthétique propre aux parties singulières, tirer des conclusions égalisatrices ; lors de notre étude de la musique, nous avons par exemple souligné les grandes qualités du texte de Boito pour l'*Otello* de Verdi. [109] Mais il est clair que ces qualités se limitent à avoir permis de grandes possibilités d'expression

[108] Béla Balázs, Le cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau, op. cit., p. 297.

[109] *Otello* (1887), opéra de Giuseppe Verdi (1813-1901), sur un livret d'Arrigo Boito (1842-1918) d'après *Othello* de Shakespeare. NdT.

pour la musique dramatique de Verdi, tandis que la tragédie de Shakespeare est une grande œuvre d'art autonome. C'est de ce point de vue qu'il faut considérer les caractéristiques esthétiques du scénario cinématographique. Tandis que le drame est un reflet autonome de la réalité, le scénario n'est qu'un tremplin pour cette double mimèsis que réalise le film : Seuls l'auteur du scénario, les acteurs, le régisseur, l'opérateur etc. en étroite coopération, produisent la mise en forme définitive, seule esthétiquement pertinente, du film. Cela ne signifie évidemment pas que les qualités intellectuelles et esthétiques du scénario soient indifférentes pour cette mise en forme seule légitime ; nous savons au contraire combien il arrive souvent que par exemple des performances grandioses d'acteurs échouent parce que le scénario est banal ou de mauvais goût, combien il arrive souvent qu'un bon scénario dope les énergies de tous les collaborateurs nécessaires. Tout ceci ne fait cependant encore du scénario rien de plus qu'une composante importante, indispensable du film, mais en aucune façon un type d'art particulier. Car ses qualités littéraires, dans la mesure où elles ne sont pas des incitations et des indications pour la création du film lui-même, n'entrent pas en ligne de compte dans leur être pour soi. Le scénario peut par exemple comporter de belles images de la nature dont les qualités évocatrices disparaissent cependant après les prises de vue réelles, elles vont être, si ces dernières sont réussies, totalement superflues et, de ce fait, indifférentes. En tant que reflet direct littéraire de la réalité, le scénario ne peut être qu'un élément parfaitement dépassé par l'ensemble de l'œuvre globale.

Ceci apparait encore plus clairement si nous pensons au rôle de l'acteur dans le drame et au cinéma. Comme on l'a montré à maintes reprises, le drame a un milieu homogène propre qui repose sur la composition de ses dialogues. Lorsque l'acteur donne une incarnation vivante à cette mimèsis, cela fait naître

une double mimèsis, mais avec une nuance claire : elle est une interprétation d'une mimèsis déjà autonome, achevée en soi. (Analogue est la fonction des chefs d'orchestres, des différents musiciens et chanteurs en musique.) Les grands types de théâtre restés vivants au cours de l'histoire ont été créés par les dramaturges et ont été incarnés – de manière différente aux différentes époques – par les acteurs ; l'immortalité en matière d'interprétation consiste à être un maillon important dans la chaîne des interprétations, par exemple d'Hamlet ou de Falstaff. (Il en va tout à fait de même en musique.)

Le cinéma représente ici quelque chose de radicalement nouveau : la performance des acteurs devient quelque chose de définitif, ce n'est plus l'interprétation d'un type littéraire existant, mais la création, à chaque fois autonome, d'un type que la personnalité de l'acteur révèle de manière sensible. C'est là que se manifeste sous un angle nouveau le caractère du cinéma comme art populaire, car celui-ci connaît à maints égards cette puissance prépondérante de l'acteur, créatrice immédiate de types. Il serait cependant fondamentalement faux d'en tirer par exemple mécaniquement une analogie avec la *commedia dell'arte.* Car dans celle-ci, il y avait des types établis d'avance que les acteurs incarnaient, tandis que pour le cinéma, il est caractéristique que certains acteurs individuels deviennent en tant que tels des types à l'échelle mondiale. Là-aussi, on voit aussi tout à fait nettement le double aspect du cinéma comme art populaire. Au degré le plus bas, nous trouvons des acteurs et des actrices qui, ne serait-ce que par leur être corporel donnent une vision sensible des rêves et des désirs du quotidien moyen les plus largement répandus. De tels types offrent un matériau extrêmement intéressant pour la sociologie, mais d'un point de vue esthétique, il faut absolument se borner à noter leur existence. Beaucoup plus important est, lorsque de bons, parfois même d'éminents acteurs sont capables d'élever

tout un ensemble de qualités à une typicité socialement valable, liée à leur personne ; c'est ainsi qu'apparaissent des idéaux populaires de beauté avec l'interprétation individuelle de Greta Garbo, de tragique féminin avec celle d'Asta Nielsen, de courage et de combativité avec celle de Gérard Philipe, de l'humour supérieur avec celle de Buster Keaton ; [110] chaque rôle n'est jamais qu'une occasion, souvent jamais qu'un prétexte pour faire s'exprimer une telle typicité populaire. De par nos développements antérieurs, il peut assurément paraître aller de soi que nous voyons en Chaplin l'apogée de cette tendance. Chaplin est certainement l'une des personnalités d'acteur les plus importantes de tous les temps. Mais–au contraire de la plupart des acteurs de théâtre authentiquement grands – il n'a pas eu ses succès en incarnant, comme Baumeister, Mitterwurzer ou Bassermann, [111] différents types littéraires, mais du fait que dans son existence corporelle, dans ses gestes et sa mimique, dans l'inépuisables variations, il a symboliquement rendu sensible un comportement typique du « petit homme », de l'homme de la foule à l'égard du capitalisme d'aujourd'hui. Il s'élève de la sorte dans l'expression de la situation sociohistorique à un niveau à ce point typique qu'il n'a été atteint que par très peu de contemporains dans d'autres arts. On ne doit pas oublier combien la sphère des émotions de ce qui est décrit par Chaplin de même que ses déclencheurs sociaux sont proches du monde de Kafka. Cependant, les frayeurs et les impuissances chez Chaplin ne sont pas rendues sensibles simplement de l'intérieur, mais de l'intérieur et de l'extérieur dans une unité indissociable. C'est ainsi que naît un humour à l'échelle de l'histoire

[110] Greta Garbo (1905-1990) actrice américaine d'origine suédoise, Asta Nielsen (1881-1972), actrice danoise du cinéma muet, Gérard Philipe (1922-1959), acteur français, Buster Keaton (1895-1966). NdT.

[111] Bernhardt Baumeister (1828-1917), Friedrich Mitterwurzer (1844-1897) Albert Bassermann (1867-1952), acteurs allemands. NdT.

universelle, triomphant de l'horreur, dont la profondeur – un approfondissement objectivant de la problématique de Kafka – se manifeste précisément en ce qu'elle confère à l'ésotérique, d'une manière populaire, une efficacité exotérique.

Si nous résumons donc, brièvement, le principe moteur central des effets du cinéma, nous débouchons forcément sur l'unité d'ambiance. En littérature ainsi que dans les arts figuratifs, l'ambiance est une des conséquences nécessaires qui résultent de la représentation de configurations humaines en dernière instance. Le caractère de réalité mimétique du cinéma, son authenticité déjà décrite, ont pour conséquence que chaque image, chaque série d'images, soit irradie de manière primaire une certaine et forte unité d'ambiance, soit n'existe absolument pas au plan esthétique. Ce n'est qu'à partir de là que deviennent compréhensibles le choix, l'arrangement que régisseur et opérateur effectuent dans les performances des acteurs, dans l'ensemble en question des objets représentés : cela dépend de la valeur en termes d'ambiance des images, accompagnées par le son, mais principalement visuelles, et de leur succession. C'est pourquoi dans *Le cuirassé Potemkine*, [112] sur l'escalier monumental qui mène au port d'Odessa, nous ne voyons que les pieds, les bottes des cosaques, et pas ceux-ci même. C'est pourquoi dans le film *Tchapaiev*, [113] l'adieu du héros titre à son ami et conseiller Fourmanov est représenté de telle sorte que la voiture de ce dernier s'éloigne lentement et disparaît peu à peu. C'est pourquoi dans le film *Les derniers jours de Saint-Pétersbourg*, [114] nous voyons une salle abandonnée dans le Palais d'Hiver avec un lustre gigantesque ; celui-ci commence

[112] *Le Cuirassé Potemkine* (1925), film soviétique muet de Sergueï Eisenstein. NdT.

[113] *Tchapaïev,* (1934) film soviétique de Sergueï et Gueorgui Vassiliev. NdT.

[114] *Les Derniers Jours de Saint-Pétersbourg* (1927), film soviétique muet de Vsevolod Poudovkine. NdT.

à trembler doucement, à se balancer, pour finalement s'effondrer etc. Tous les moyens techniques de la prise de vue (gros plans, fondu enchaîné, etc.) ne prennent un sens esthétique que comme moyens d'expression de l'unité d'ambiance, du passage d'une ambiance à l'autre, des contrastes d'ambiance ; de même les coupures, le montage, le tempo, le rythme etc. ne sont rien que des moyens pour guider le récepteur d'une ambiance à une autre au sein de l'unité d'ambiance ultime de l'ensemble.

Le vecteur principal de la réceptivité est donc l'ambiance. Toutes ces innovations techniques où les empiristes et les positivistes cherchent et pensent trouver la nouveauté et la spécificité esthétique du cinéma ne sont que des moyens pour synthétiser en un guidage esthétique de la réceptivité des ambiances, leurs passages les unes aux autres, leur succession, leurs contrastes. Je prends comme exemple la couleur au cinéma ; les progrès techniques ou les imperfections de la prise de vue en couleur n'entrent pas en ligne de compte ici ; esthétiquement parlant, ici comme partout, la perfection de la solution technique est une condition préalable, et en cas d'insuccès, c'est une question secondaire de savoir si la cause de l'échec était un défaut technique ou une utilisation inappropriée de possibilités techniques existantes. Esthétiquement, la seule question décisive est celle-ci : est-ce que l'usage de la couleur exprime en l'occurrence ou non l'ambiance de l'instant donné, la préparation du suivant, l'unité d'ambiance de tout le film, est-ce qu'elle fusionne ou non en une unité organique avec les autres éléments du film, visuels, sonores, ou de contenu ? Le film *Moulin-Rouge* [115] a ainsi exprimé visuellement et émotionnellement l'atmosphère de la vie et de la création de Toulouse-Lautrec. Ainsi dans

[115] Film anglo-américain de John Huston (1952). Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), peintre français. NdT.

Henri V, [116] Olivier parvient tout au long du film à immerger dans l'ambiance de la fin du Moyen-âge un rappel pictural des tonalités de la peinture flamande. Des cas comme ceux-là ne sont évoqués que comme exemples méthodologiques. Ce qui est dit ici vaut pour l'ensemble des composantes du film. Pour compléter cet exposé par un exemple négatif : l'environnement scénique dans le *Hamlet* d'Olivier [117] insiste par trop au niveau de l'ambiance sur le « primitif », et entre ainsi en opposition avec le caractère Renaissance de l'action et du texte parlé.

Les possibilités et les limites que rencontre ici le cinéma reposent en premier lieu sur la valeur d'ambiance particulière que l'authenticité de la reproduction photographique peut susciter chez le récepteur. Chaque image du film va être vécue comme la mimèsis d'une réalité qui est crédibilisée d'emblée comme réalité par le fait qu'elle est photographiée : comme elle a pu être photographiée, il a bien fallu qu'elle ait aussi existé réellement, – précisément sous cette forme. Nous avons vu qu'une telle authenticité fait obligatoirement défaut dans tous les autres arts. Pensons par exemple comment différents narrateurs imaginent leurs propres moyens épiques et doivent élaborer des formes pour légitimer aux yeux du lecteur comme factuellement vrai leur contenu tel qu'il est. Même le genre de reproduction des arts figuratifs n'a rien à voir avec cette manifestation immédiate du modèle naturel concret et réel. Là où la proximité est apparemment la plus grande – avec la ressemblance du portrait –, un examen plus approfondi du problème montre précisément le contraire : il y reste toujours – indépendamment de la valeur artistique – en tant que reproduction en peinture ou en sculpture d'un homme déterminé la question de savoir si c'est vraiment ressemblant, ou même ce que l'on doit en général entendre par ressemblance.

[116] Film anglais de Laurence Olivier, d'après Shakespeare (1944). NdT.
[117] Film anglais de Laurence Olivier, d'après Shakespeare (1948). NdT.

Cette relation à la réalité détermine aussi le caractère et la qualité spécifique de l'ambiance prédominante dans les œuvres d'art. Tous les autres arts ont en commun que l'ambiance en règle générale n'est qu'un élément des sentiments suscités par l'évocation, et n'est pas forcément celle qui prédomine ; en tout cas, elle est toujours le résultat du mode de figuration qui met en forme les objets, ainsi que des relations entre eux qui naissent de la figuration. Au cinéma en revanche, l'être des objets (de leur reproduction nécessairement vécue comme authentique) irradie directement, spontanément, l'ambiance ; le fait que cette spontanéité naisse comme produit d'une collaboration artistique complexe, raffinée même, de facteurs multiples ne change rien à leurs caractéristiques catégorielles, à leur caractère de réalité. On voit là nettement que l'authenticité ne produit que la possibilité d'une figuration artistique, et dans le cas où cela se réalise, une nuance particulière à l'ambiance, mais en soi et pour soi ne donne jamais une transformation esthétique de ce qui est vu. Le récepteur éprouve donc le film comme la médiation d'une réalité qui l'impressionne comme réalité immédiate de la vie. Le caractère mimétique du cinéma connaît par là un renforcement et se trouve en même temps rabaissé à un simple élément, avec une tendance à la disparition : chaque détail « vu tel qu'il est » est donc légitimé comme réel par l'objectif de l'appareil d'enregistrement ; il manque néanmoins ce qu'au théâtre nous avons l'habitude d'appeler la présence de l'acteur, qui repose sur sa réalité physique immédiatement opérante. Elle serait aussi inconciliable avec l'omniprésence que le cinéma produit nécessairement : au théâtre, il se crée en effet une double réalité, hiérarchiquement structurée, dans la mesure où l'acteur est vécu en tant que réalité d'une manière qualitativement toute différente du décor, des accessoires, du costume aussi, tandis qu'au cinéma, tout ce qui est représenté a

obligatoirement un caractère de réalité totalement égal, puisque tout est de la même façon l'image d'une réalité enregistrée avec exactitude par la technique. Cette égalité est la conséquence nécessaire de la double mimèsis du cinéma, elle ne peut donc pas être éliminée.

C'est sur cette base que l'ambiance se développe comme catégorie universelle et dominante de l'efficience du cinéma. Son universalité s'exprime à nouveau sur une échelle énorme : du kitsch le plus visqueux jusqu'aux sommets tragiques d'un authentique universel de l'humanité socialement fondé, jusqu'au ridicule amer et cependant gai de la situation de l'homme dans la société d'aujourd'hui. Ce n'est pas la moindre des bases sur lesquelles repose l'efficacité idéologique extraordinaire du cinéma que l'ambiance qu'il figure imprègne toutes les questions de vision du monde, toutes les prises de position à l'égard des événements sociaux, et même que celles-ci ne trouvent que dans l'ambiance, par sa médiation, le chemin vers le cœur du récepteur. C'est justement cette indissociabilité de l'ambiance et du contenu idéologique dans l'expérience vécue du spectateur qui fait du cinéma l'art le plus populaire de notre époque, qui en fait la forme d'expression le plus efficace des tendances les plus diverses, les plus opposées. En l'occurrence, l'authenticité de la reproduction que nous avons maintes fois décrite donne à l'idéologie exposée par le film une nuance particulière : les portions de réalité regroupées et accolées selon l'ambiance semblent faire découler l'idéologie de la nature des choses elle-même, de la réalité même, elles lui donne une force de frappe immédiate, opérant souvent de manière inconsciente, par les voies détournées des émotions. Que le cinéma ne puisse donc pas représenter la spiritualité la plus élevée et la plus riche est de ce point de vue pour lui davantage un élément de force que de faiblesse, puisque dans le cadre de l'émotion, de la perceptibilité sensible immédiate,

toute idéologie ou tendance peut avoir une physionomie très densément délimitée. Le cinéma est donc un des symptômes les plus caractéristiques de ce qui, à un instant donné, émeut intérieurement les larges masses populaires, de la manière dont ils prennent spontanément position par rapport aux problèmes sociaux qui surgissent à cette occasion. [118] (C'est là à nouveau un problème du matérialisme historique. Nous n'y faisons référence que pour signifier au moins son étroite connexion avec les caractéristiques formelles du cinéma.)

La base photographique du cinéma, que nous avons déjà observée sous différents aspects en ce qui concerne les effets artistiques qui en découlent, implique indubitablement pour le cinéma le danger d'un pur naturalisme ; le cinéma est en effet dans sa nature immédiate un compte-rendu visuel exact d'une portion de la réalité, un assemblage – un montage – de ces fragments de réalité précisément reproduits. Pour bien mettre en lumière cette possibilité de danger artistique, rappelons en premier lieu que pour toutes les écoles littéraires naturalistes ou tout au moins penchant vers le naturalisme de l'époque d'après la première guerre mondiale, le modèle du cinéma a joué théoriquement et pratiquement un rôle important, et le joue même encore aujourd'hui à maints égards. Il suffit sans doute de mentionner les efforts stylistiques de la « nouvelle objectivité », l'intégration de séquences de film dans des représentations dramatiques, par exemple du théâtre de Piscator, [119] le penchant de nombreux narrateurs à dissoudre l'ampleur et la continuité épique dans une succession de scènes

[118] Pour le cinéma allemand entre la fin de la première guerre mondiale et la prise du pouvoir par Hitler, cette question a été bien exposée par Kracauer : Siegfried Kracauer (1889-1966), *De Caligari à Hitler*, trad. Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009.

[119] Erwin Piscator (1893-1966), metteur en scène de théâtre allemand, créateur du théâtre prolétarien. NdT.

courtes, le plus souvent de teneur naturaliste, l'insertion – esthétiquement arbitraire – de « documents réels » dans les œuvres littéraires etc. Naturellement, il y a déjà eu auparavant une frontière souvent floue entre représentation artistique et « documentation » directe, par exemple dans l'école de Zola ou chez Upton Sinclair. [120] Mais le cinéma donne à ces orientations une nouvelle base, une légitimation convaincante en apparence. Car dans les faits, compte-rendu, document, information, article de journal etc. peuvent y passer dans la figuration esthétique de manière tellement inaperçue, tellement imperceptible, qu'il ne semble pas que l'on puisse déterminer entre eux de frontière nette. Le travail extrêmement complexe sur les documents originaux de la réalité va même, comme nous avons pu le voir dans les observations pleines de fine sensibilité de Benjamin, souvent être ressenti comme une violence mécanique faite à la reproduction authentique. En l'occurrence, c'est uniquement ce travail et seulement lui sur les prises de vue isolées et leur succession qui peut sortir le cinéma de la stagnation au niveau de la perception de la réalité du quotidien et le porter à la hauteur de l'art.

Nous avons cherché à définir ce niveau par la catégorie générale d'ambiance, et indiqué en même temps combien celle-ci peut aussi posséder d'un point de vue idéologique d'ampleur et de profondeur puissantes, de variabilité étendue. Cette ampleur et cette profondeur existent également en ce qui concerne la figuration artistique. L'éloignement du niveau du quotidien, l'élévation au-dessus de ce niveau peuvent en effet, comme cela se produit aussi souvent, être purement formels, c'est-à-dire que la productivité esthétique dans la représentation filmique utilise par exemple le montage, non

[120] Upton **Sinclair** (1878-1968) écrivain et journaliste américain, socialiste, auteur notamment de *la Jungle* (1906) qui décrit la condition ouvrière dans les abattoirs de Chicago, et *Pétrole !* (1927). Le Livre de Poche. NdT.

seulement comme moyen technique d'expression, mais elle le porte au niveau de la vision esthétique du monde au niveau d'un principe d'organisation créatrice. Dans de tels cas naissent ces films qui correspondent largement aux courants dominants de la littérature et de l'art bourgeois d'aujourd'hui, et qui de ce fait peuvent se trouver avec eux dans un rapport intime d'influence réciproque. Le travail esthétique sur les séquences photographiques et sur leur raccordement peut cependant aussi peut aussi être scrupuleux, réaliste, tourné vers l'essence : appréhender de manière vraiment créatrice un aspect radicalement nouveau de la réalité, la transformer en un sens authentiquement esthétique. L'ensemble des problèmes de la mimèsis surgissent nécessairement à cette occasion, évidemment sur la base spécifique du milieu homogène particulier qui caractérise le cinéma. Les problèmes concrets dont il faudrait parler ici appartiennent naturellement à une dramaturgie du cinéma et ne peuvent pas être traités ici, pas plus que des problèmes analogues dans d'autres espèces d'art. L'auteur constate simplement avec satisfaction qu'un spécialiste du cinéma aussi important que Guido Aristarco, lors de son analyse du film de Fellini *La dolce vita,* s'est vu obligé de reprendre sa vieille distinction entre raconter et décrire, c'est-à-dire d'appréhender les objectivités et leurs liaisons de l'intérieur ou de l'extérieur. [121] Nous pensons que seul l'usage de catégories esthétiques générales adaptées aux spécificités du cinéma permet de dégager en détail le caractère authentiquement artistique, vraiment réaliste du cinéma, et peut ainsi libérer sa théorie et sa pratique d'une métaphysique techniciste et positiviste du montage.

[121] Guido **Aristarco** (1918-1996), critique cinématographique marxiste italien, fondateur de la revue *Cinema Nuovo*. NdT. *Devant le dernier film de Fellini*, Les lettres françaises, n° 814 du 03/03/1960. Voir G. Lukács, *Raconter ou décrire* (1936) in, *Problèmes du réalisme*, trad. Claude Prévost et Jean Guégan, Paris, L'Arche, 1975, pp. 130-175.

De telles distinctions esthétiques de principe sont extrêmement importantes pour le cinéma, ne serait-ce que parce que sinon, on ne peut absolument pas comprendre théoriquement – et, de ce fait, pas non plus pratiquement – les transitions de son « langage » d'un côté vers l'art, et de l'autre vers la science (journalisme, compte-rendu, etc.) Si nous soulevons à ce propos les problèmes du « langage » du cinéma, nous le faisons consciemment parce que les problèmes prédominants ici sont, malgré tous les traits spécifiques de l'expression filmique, très étroitement apparentés à ceux que pose l'usage du langage (sans guillemets). L'emploi purement scientifique ne produit pas de problèmes particuliers ; il s'agit en l'occurrence de rendre perceptibles des objets qui sinon, par suite de raisons ou circonstances subjectives et objectives, seraient inaccessibles à la sensibilité humaine. Que de tels films recourent très souvent aussi à des moyens d'expression artistiques ne prouve, en principe, absolument rien ; très souvent, le langage (sans guillemets) d'œuvres scientifiques est « artistiquement » expressif et suscite des intuitions, et même des expériences vécues, sans pour cela que soit aboli, ni même perturbé le caractère désanthropomorphisant fondamental des exposés. En ce qui concerne l'usage journalistique du cinéma, dont fait naturellement partie l'information, il résulte forcément de nos exposés précédents que l'authenticité de la prise de vue contribue essentiellement à provoquer un effet renforcé de vérité et de réalité. Cela fait très facilement naître cette impression immédiate : un compte-rendu verbal pourrait mentir sans difficultés, tandis qu'à ce qui est photographié correspond obligatoirement, inconditionnellement, une réalité. De tels préjugés accroissent le rayon et l'intensité de l'influence d'une propagande de ce genre. Mais il ne faut jamais oublier que les mêmes moyens techniques qui peuvent porter la simple crédibilité du cinéma au quotidien au niveau

d'une évocation authentiquement esthétique sont pareillement en mesure de transformer la vérité photographiée en une contre-vérité directe, en un mensonge. Balázs mentionne quelque part que sans même une quelconque prise de vue supplémentaire, par le simple regroupement, coupure etc. on pourrait donner au film *Potemkine* une ambiance au contenu déprimant, contre-révolutionnaire. [122] Les événements du jour dans les informations peuvent naturellement encore plus facilement donner lieu à des « remontages », sans pour autant perdre obligatoirement leur impact immédiat, authentique. Le « langage » du cinéma, malgré tous les traits spécifiques qui lui sont propres, présente donc les mêmes problèmes de vérité et de contre-vérité inhérents à tout usage de la langue dans la vie humaine.

Répétons-le : ce rapide tour d'horizon des aspects mimétiques les plus essentiels du cinéma ne peut absolument pas aborder ses problèmes dramaturgiques concrets. Seule une question de principe doit être abordée pour compléter nos explications : le rôle et la fonction de la parole au cinéma. Pour bien répondre à cette question, il faut revenir au cinéma muet ; celui-ci d'un côté ne pouvait pas se dispenser de la parole dans la mesure où des inscriptions constantes devaient tenir le spectateur au courant des faits indispensables à la compréhension de l'action, et nous savons par ailleurs que pour la compréhension et l'explicitation émotionnelle de l'ambiance, il fallait sans cesse recourir à la musique comme accompagnement sonore évocateur des événements. Des fonctions que la parole doit remplir dans le cinéma parlant, il y a deux prolongements – directs et indirects – des nécessités de la figuration déjà soulevées par le cinéma muet. Ce n'est qu'en complément de ces deux éléments que passe, au premier plan le troisième, la

[122] Béla Balázs, *Le cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau*, op. cit., pp. 137-138. NdT.

parole comme monologue, dialogue, discours, etc., c'est-à-dire comme élément de ce qui est la tâche du cinéma, montrer de l'action, donner directement vie aux destinées humaines. La première question, faire connaître les faits indispensables, impose déjà des tâches essentiellement nouvelles. Tandis que dans la poésie épique, cette information constitue une part essentielle de la tension narrative elle-même, tandis que dans le drame par exemple, l'exposition forme une unité organique avec la structure du développement dialogué des destins, il faut dans chaque film, pour résoudre cette question, que soient trouvées de nouvelles voies. Comme la parole parlée n'est pas au centre du milieu homogène, et ne peut en conséquence surgir que comme complément des données exposées par l'image et le son, c'est à chaque fois une question de composition dramaturgique particulière que de savoir comment on peut concilier le maximum nécessaire d'information et le minimum de perturbation prosaïque de l'ambiance. C'est dans le deuxième élément que le saut esthétique entre cinéma muet et cinéma sonore apparaît le plus nettement : la parole parlée y devient une partie de ces bruits qui forment l'accompagnement et le renforcement sonore des ambiances évoquées visuellement. Là aussi, il est impossible de fixer des règles générales. Seules des analyses concrètes de succès ou d'insuccès peuvent déterminer les possibilités et les limites qui se présentent là. Du développement du cinéma sonore jusqu'à présent, il procède sans ambiguïté que la restitution réaliste des bruits – y compris la parole humaine – n'est pas à même de fournir un accompagnement sonore continu et suffisant à l'évocation visuelle de l'ambiance, et que même le film sonore est contraint d'insérer cette audibilité sous forme de musique. Sans pouvoir aborder ici cette question en détail, il faut remarquer que cette nécessité est étroitement liée à cette spécificité qu'est l'objectivité indéterminée du cinéma, à la

tendance à la minimiser, à son caractère fondamental d'ambiance. La musique comme double mimèsis des émotions, qui exprime directement celles-ci comme ambiance, est particulièrement appropriée pour minimiser une telle objectivité indéterminée, qui requiert un complément en termes d'émotions et d'ambiance à sa réalité extérieure authentique.

C'est finalement en troisième lieu que le cinéma sonore connaît la parole parlée comme élément dramatique de l'action ; le rapport de deux hommes se déroule devant nous dans son caractère mensonger, et celui-ci se décharge dans une scène pleine de contrastes psychologiques exacerbés ; dans le tels cas les acteurs doivent en quelques mots concis tirer les conséquences ultimes de leurs comportements. Bien qu'il y ait là une certaine proximité avec l'art dramatique, il ne faut cependant pas oublier que de telles conversations dans le drame découlent d'une continuité de dialogues, tandis qu'ici, elle peuvent être simplement préparées, dans l'ambiance, par l'image et le son. Elles doivent donc d'un côté amener une clarification libératrice des tensions vécues, mais elles ne peuvent cependant pas de l'autre détruire le cadre d'ambiance unitaire créé par l'image et le son. Il en résulte la nécessité, dans le cadre de l'ambiance, d'une préparation très méticuleuse de ces scènes de crise, de leur densité et de leur brièveté relative ; il faut aussi à ce propos, remarquer que ces déterminations, correspondantes aux conditions concrètes, exigent dans chaque cas singulier, un traitement spécifique. Là aussi, un rapport organique avec l'ambiance visuelle et sonore est indispensable. Pensons au grand discours humaniste et pacifiste que tient Chaplin à la fin du *Dictateur*. [123] Son sens pourrait certainement être exprimé plus brièvement. Mais sa durée, son ton etc. sont conditionnés par l'ambiance de fond de tout le

[123] *Le Dictateur* (1940), film américain satirique de Charlie Chaplin dont c'est le premier film parlant. NdT.

film : comme résonnance du cauchemar que nous avons vécu avec la guerre et l'hitlérisme ; ce n'est pas non plus un hasard qu'avec la représentation filmique des effets de ce discours, on intègre à nouveau un accompagnement musical. Bien que Chaplin ait certainement prévu aussi un règlement de compte intellectuel avec l'inhumanité du fascisme, celle-ci passe subrepticement – et objectivement sûrement pas par hasard – dans de l'émotionnel pur.

Toutes ces corrélations mènent à ce que le principe décisif de la composition cinématographique soit de s'en tenir à l'unité d'ambiance. *Ambiance* doit naturellement être entendu dans ce sens universel tel que nous l'avons déjà expliqué auparavant, et il va de même de soi qu'une telle unité est compatible avec les contrastes les plus violents. Ceux-ci doivent assurément, malgré toutes les contradictions, posséder une unité solide, car sinon le film se disloquerait facilement en des morceaux hétérogènes, comme dans *Miracle à Milan*, de De Sica, [124] où l'on néglige de donner à l'habitat des pauvres, qui vivent ensemble dans l'amitié et l'amour, l'atmosphère d'un conte irréel, de sorte que les miracles qui, dans les faits, se produisent ultérieurement ont l'effet d'une rupture, d'un passage soudain dans un autre monde. Cela fait en l'occurrence essentiellement partie du cinéma que – par suite de l'authenticité dont nous avons parlé à maintes reprises – il soit bien moins sensible que la littérature aux invraisemblances dans les présupposés (pensons à la comédie attachante de De Sica avec l'éléphant que le pauvre maître d'école reçoit en cadeau), [125] car le cinéma autorise une marge de manœuvre beaucoup plus large aux épisodes comiques ou émouvants devenus autonomes, il leur demande bien moins de justification que dans les autres arts (je

[124] *Miracle à Milan* (1951), film italien de Vittorio De Sica. NdT.

[125] *Bonjour éléphant !* (1952), film italien de Gianni Franciolini avec Vittorio De Sica. NdT.

renvoie seulement à l'épisode du *Dictateur*, où Chaplin rase un homme sur la mélodie et le rythme des *Danses Hongroises* de Brahms) – à condition que soit préservé cette unité d'ambiance ultime. La grande majorité des films ne tirent leur unité que des besoins sociaux grossiers que leur réalisation vise à satisfaire, et de manière prépondérante, leur public réagit purement selon le sujet, ou selon les moments de tension purement extérieurs. Dans cet antagonisme se manifestent à nouveau les dérapages que nous avons déjà soulignés entre élasticité et instabilité du milieu homogène par suite de la grande proximité avec les modes d'expérience du quotidien. Qu'en pratique, par le glissement de l'élasticité à l'instabilité, il y ait rarement de bons films a surtout sa cause dans les possibilités de réalisation du cinéma, dans le besoin d'un capital important pour sa fabrication, dans les caractéristiques aujourd'hui socialement nécessaires d'organisations bureaucratiques concentrées fortement capitalisées. L'examen du fait qu'un type d'art prédestiné à être un art populaire typique dégénère presque toujours en du simple agréable, voire même en kitsch, est donc un problème du matérialisme historique. La seule chose importante pour nous était de découvrir ces éléments internes de forme, ces genres de mimèsis, qui en raison de l'essence artistique spécifique du cinéma, favorisent justement de telles influences sociales.

6. La problématique de l'agréable.

Nous avons dans les considérations précédentes employé à maintes reprises l'expression *pseudo-esthétique*, et à vrai dire dans un sens essentiellement provisoire, pour désigner certaines productions et réactions émotionnelles qui, dans leur manifestation immédiate, s'approchent extraordinairement, à maints égards, de l'esthétique, bien que dans leur nature, elles n'aient rien à voir avec les déterminations décisives de l'art.

Cette délimitation provisoire devait être faite purement d'un point de vue négatif, afin de rendre évidente la déchéance, hors du niveau de l'esthétique, de certains phénomènes par ailleurs étroitement liés à la sphère de l'art. En soi et pour soi pourtant, cela exprime bien peu, quasiment rien, sur son essence propre et particulière. Beaucoup en effet – on y a fait allusion à maintes reprises en différentes occasions – de ce qui, considéré comme œuvre d'art, comme prestation artistique, etc. semble extrêmement problématique, voire même totalement négatif, prend dans le contexte immédiat de la vie une tonalité souvent totalement différente ; cela peut, d'un point de vue esthétique, être totalement sans valeur sans perdre pour autant sa capacité à stimuler la vie d'individus, voire même de groupes entiers d'hommes. Et même si cela doit, d'un point de vue purement social, être également sévèrement critiqué, voire même parfois radicalement rejeté, son rôle dans la vie quotidienne des hommes n'en est aucunement aboli. Nous revenons donc ainsi à notre point de départ, au traitement de la vie quotidienne. Nous avons certes entretemps fait connaissance de plus près avec les modes de reflet différenciés de la réalité objective qui découlent de celle-ci, celui désanthropomorphisant de la science et celui, anthropomorphisant de manière résolue et homogène, de l'art dans sa structure, dans son essence, dans ses fonctions etc. Les délimitations qui doivent maintenant être opérées, les considérations sur la vie quotidienne elle-même, prennent de ce fait une concrétude de beaucoup supérieure à ce qui était atteignable au début. Naturellement, il entre tout aussi peu qu'autrefois dans notre intention de tracer une image globale des caractéristiques du quotidien ; aussi ces considérations visent-elles une définition plus précise de la sphère esthétique : nous pensons seulement que son essence apparaîtra plus riche de contenu et en même temps avec des contours plus nets si ce rapport au quotidien est bien décrit.

La littérature concernant l'esthétique souffre de ce point de vue d'une insuffisance à deux niveaux opposés. Ou bien, comme c'est surtout le cas d'habitude dans les explications de l'idéalisme philosophique, le beau et l'art conçu comme étant sa matérialisation sont soustraits sans transition à toute vie avec une rudesse toute métaphysique ; la vie apparait de ce point de vue, dans ce cas, comme un matériau (modèle etc.) – toujours imparfait, nécessitant toujours des corrections – pour l'activité artistique. À l'extrémité opposée que représentent – certes de manière très différente – le matérialisme mécaniste et le positivisme, la sphère esthétique se dissout complétement dans la vie, dans la vie quotidienne des hommes. La vérité selon laquelle l'art est un phénomène social est transformée en erreur par l'exagération selon laquelle elle le serait parfaitement et totalement. Le traitement de cet ensemble de problèmes qui déjà a sans cesse été présent dans nos exposés précédents, doit par rapport à ces deux errements servir à établir les justes relations, dans leurs proportions véridiques, entre l'art et la vie quotidienne. Assurément, si l'on peut pour un instant, à titre d'illustration, avoir recours à l'image de la hiérarchie idéaliste, les limites de l'esthétique vers « le haut » sont aussi peu tracées nettement que vers « le bas ». Le vague et la polysémie irrémédiable du concept de *beauté,* qui sont au cœur de la plupart des esthétiques historiquement influentes, ne font pas non plus valoir d'une manière satisfaisante son rapport réel au *vrai* et au *bon*. Nous avons déjà à maintes reprises abordé ce problème, mais nous avons en même temps mentionné que l'analyse concrète du contenu et de la structure de l'œuvre d'art (dans la deuxième partie du présent ouvrage) est le lieu méthodologique pour répondre à cette question d'une manière convenable. Nous nous contenterons d'indiquer ici que la décomposition de la beauté en ses « éléments » (le sublime, le comique) et sa réunification prétendument concrétisante ne

peuvent pas représenter un pas essentiel vers la clarification. Nous pensons plutôt que Tchernychevski a tout à fait raison dans son attitude de rejet de cette théorie, qu'il critique surtout chez Vischer, et lorsqu'il est d'avis « que la sphère de l'art… englobe tout ce qui dans la réalité… intéresse l'homme… simplement [en tant qu']homme ; tout ce qu'il y a d'intéressant dans la vie – voilà le contenu de l'art. Le beau, le tragique, le comique, ne sont que les trois éléments les plus déterminés parmi les milliers d'éléments dont dépend l'intérêt de la vie ; les énumérer reviendrait à énumérer tous les sentiments, toutes les aspirations, qui émeuvent le cœur de l'homme. » [126] Sans entrer ici dans une discussion de sa conception globale, sur laquelle nous reviendrons en détail dans le prochain chapitre à propos du problème de la beauté de la nature, il suffit d'une définition de ce genre de l'universalité humaine du contenu artistique pour tenter de déterminer les limites authentiques de l'esthétique vers « le bas » (au sens donné plus haut).

La délimitation qui doit désormais être opérée est triple. Premièrement, ces déterminations qui, bien qu'elles semblent à première vue appartenir à l'esthétique, s'en séparent cependant dans leur essence, et doivent être appréhendées selon leurs véritables caractéristiques. Deuxièmement, lors de cette délimitation, leur pleine légitimation doit rester reconnue en tant qu'éléments de la vie. Troisièmement, il faut montrer comment, malgré ce caractère de valeur autonome, issu de la vie, elles sont – en stimulant d'autres secteurs de la vie, et recevant et élaborant leurs stimuli – liées à l'existence esthétique, à l'efficience de l'art. Il serait en soi et pour soi compréhensible, de par la méthodologie de l'esthétique, que celle-ci se focalise sur le premier ensemble de problèmes, sur

[126] N. Tchernychevski, *Rapports esthétiques entre l'art et la réalité*, in *Textes philosophiques choisis*, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1957, p. 415-416.

la pure délimitation. Mais il est inévitable pour une conception idéaliste de ces questions qu'en l'occurrence, le côté de la vie de ce qui est de cette manière exclu de l'esthétique – ce qui est justifié au plan purement méthodologique – non seulement reste inconnu dans sa spécificité, mais connaisse au travers de la classification hiérarchique idéaliste une évaluation plus ou moins dépréciative, ouverte ou dissimulée. On peut voir cela de la manière la plus typique chez Kant, dans les chapitres introductifs, décisifs pour sa théorie esthétique, sur l'agréable et le beau. [127] D'un point de vue général abstrait, ses réflexions comportent peu de choses originales. L'esthétique médiévale a en effet déjà recherché une délimitation dans ce domaine. Scot Érigène [128] décrit un vase en or de forme élégante, orné de pierres précieuses. Il est regardé par un sage et par un homme vicieux. Le premier se contente de la contemplation de sa beauté, le deuxième est obnubilé par le désir de le posséder. Cette opposition continue de jouer un rôle considérable dans l'esthétique médiévale. Chez Thomas d'Aquin, elle prend déjà la formulation selon laquelle le plaisir esthétique est une joie de l'harmonie des formes, abstraction faite de toute utilité biologique ; on en déduit ensuite que les simples sensations de goût et d'odeur ne conduisent pas à une expérience vécue de la beauté, pour résumer finalement l'essence de l'esthétique sur ce point de la façon suivante : elle serait la représentation de ce qui plaît par soi-même, abstraction faite de toutes les nécessités pratiques qui excitent les envies. [129]

L'originalité de la problématique kantienne consiste donc simplement en ce qu'il fait résolument de l'esthétique un domaine intermédiaire qui, par le désintérêt qui y règne, est

[127] Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., §§ 2-4, pp. 182-187.

[128] Jean **Scot Érigène** clerc et philosophe irlandais du IXème siècle. NdT.

[129] E. de Bruyne, *L'esthétique du moyen-âge*, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie, Louvain, 1947, p. 145 s.

différent tant vers « le bas » de l'agréable, que vers « le haut » de la morale, qui tous les deux sont placés sous la domination de l'intérêt. Le fait que le manque parfait d'intérêt ne peut en aucune façon être une caractéristique véritable de l'esthétique ne mérite pas une discussion détaillée. Certes, nous avons à maintes reprises parlé de la suspension de l'intérêt pratique instantané dans le comportement esthétique (et scientifique), mais nous avons en même temps souligné que cette suspension constitue aussi une composante indispensable de la pensée du quotidien. Du test d'un instrument de travail avant l'emploi jusqu'à l'analyse d'une situation embrouillée au jeu d'échec, il doit y avoir partout, précisément dans l'intérêt du succès de l'action, une suspension temporaire de l'intérêt immédiat. Et il est en l'occurrence important qu'il s'agisse d'une suspension, et pas d'une disparition de l'intérêt. Le joueur d'échec reste passionnément intéressé à gagner sa partie ; malgré cela, ou justement pour cela, il analyse la situation donnée des pièces objectivement, comme s'il n'était pas partie prenante, car ce n'est que par cette démarche, en reconnaissant ses propres faiblesses et les possibilités de l'adversaire, qu'il peut trouver ce coup juste qui garantit sa victoire, la réalisation de son intérêt. Plus l'intérêt, avec les affects qu'il éveille, intervient dans ces étapes inévitables de la pratique quotidienne, et plus en règle générale l'atteinte de l'objectif est invraisemblable. En science, il s'agit d'une suspension d'une portée beaucoup plus vaste, qualitativement différente, mais bien d'une suspension. Point n'a du tout été besoin d'évoquer ici les sciences appliquées ; il est tellement évident qu'il y a toujours en eux un intérêt, qui influence en vérité tout le cours de la recherche ; il va par exemple de soi qu'avec le diagnostic a lieu une suspension de l'intérêt pour la guérison, mais là aussi, c'est une suspension, et pas une disparition.

Néanmoins, en ce qui concerne l'esthétique, la théorie kantienne du désintérêt total ne résiste pas à une analyse sérieuse. Que le comportement créateur représente un passage incessant l'une dans l'autre de la pratique et de la suspension est sans aller plus loin éclairant ; c'est justement cette union indissociable de la fixation d'objectif – qui serait impossible sans l'intérêt – et le contrôle « désintéressé » de la vision, de sa matérialisation aux différents stades de la réalisation de l'œuvre, qui crée cette harmonie contradictoire du processus créatif menant à d'authentiques créations artistiques. (Cette question elle-aussi ne peut être traitée à fond que dans la deuxième partie de l'esthétique, dans les recherches sur le comportement créatif. Remarquons seulement ici que les confessions d'artistes importants, chacun selon la situation de l'art, chacun selon sa personnalité etc. mettent d'habitude tout particulièrement l'accent sur l'un des éléments de cette corrélation complexe, et c'est la tâche de la théorie philosophique de l'art d'exposer en vérité, dans leurs proportions objectives, les véritables déterminations catégorielles décisives de ce processus global.)

L'immédiateté de la simple expérience réceptrice semble à première vue plaider pour Kant. Car l'abandon immédiat à l'effet d'une œuvre d'art authentique semble dans les faits réduire au silence tous les centres d'intérêt de la vie quotidienne. La puissance évocatrice de son milieu homogène qui fait irruption dans le monde psychologique de l'homme total, le fait s'abandonner à la réception, le transforme en homme dans sa plénitude, tourné vers ce « monde » particulier, unique, de l'œuvre, semble en effet écarter du domaine de cette expérience tous les objectifs de la vie quotidienne. Cette apparence est en réalité plus qu'une simple apparence, car un tel comportement du récepteur est véritablement la base incontournable pour que l'homme parvienne à une véritable relation à l'art. Cependant,

ce type de comportement lui-aussi, observé plus précisément, n'est pas non plus une suppression, mais seulement une suspension temporaire de l'intérêt. Et à vrai dire pas seulement parce qu'on en arrive à une disparition temporaire de l'intérêt de la vie de l'homme total concerné, devenu récepteur, mais surtout parce que la relation de l'homme à l'art ne peut pas se limiter à cet acte, aussi indispensable soit-il. Nous avons dans des considérations précédentes beaucoup parlé de l'*avant* et de l'*après* de l'expérience esthétique, au sens le plus propre, le plus étroit et le plus strict. Si nous résumons les points de vue auxquels nous sommes parvenus là sur notre problème actuel, il faut d'un côté souligner que l'effet de transformation par la catharsis de l'œuvre d'art, qui ne peut être écarté de sa nature esthétique que d'une manière vulgarisante – justement au plan esthétique – simplificatrice de façon inadmissible, se rapporte en dernière instance à l'homme total, avec tous ses désirs, aspirations, objectifs, intérêts etc. Toute grande œuvre d'art exprime – finalement – un « memento vivere » comme la salle du passé dans le *Wilhelm Meister* de Goethe. [130] Le but de l'effet cathartique des grandes œuvres d'art ne vise en aucune façon à étouffer ces tendances vitales, bien au contraire, la purification des passions recherchée par-là s'exerce comme un changement de leurs contenus, leurs orientations ou leurs objets, et non comme leur déconnexion de la vie de l'homme, elle peut même, par la confirmation que lui donne le monde artistiquement figuré, les renforcer tant extensivement qu'intensivement. On voit déjà là que même l'expérience esthétique immédiate dans l'abandon le plus complet à l'effet de l'œuvre ne provoque qu'une suspension des intérêts et pas leur disparition.

[130] *Souviens-toi de vivre*. Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, Trad. B. Briod et B. Lortholary, Paris, Folio Gallimard, 1999, livre VIII, chap. V, p. 659. NdT.

Il résulte par ailleurs de tout cela que dans l'*avant* et l'*après* de l'expérience esthétique, il faut voir ses composantes organiques, étroitement liées à son essence, et pas de simples faits de la vie qui ne leurs sont corrélés dans la vie intime de chaque homme que par la continuité psychologique, ce qu'en outre nos considérations précédentes ont déjà démontré. L'*avant* et l'*après* sont donc autant de stades dans le cours de la vie de chaque homme qu'en même temps aussi ces étapes de sa relation à l'art par laquelle il se tourne vers lui, puis, enrichi par lui, revient au quotidien. Que dans l'*après*, par suite de la catharsis, il puisse se produire un changement des intérêts, c'est évident ; certes seulement : *puisse*, en aucune façon : *doive*. Et cet événement n'est pas non plus un critère de la puissance de l'œuvre, et pas du tout non plus de la profondeur de la catharsis. La purification peut même, en effet, comme on vient de le montrer, être une confirmation des aspirations et des passions déjà à l'œuvre auparavant. Ce qui est spécifique des influences cathartiques consiste justement en ce qu'elles portent sur la personnalité globale des hommes et, en règle générale, par l'intermédiaire d'un effet sur celle-ci, peuvent produire des modifications dans les intérêts singuliers. Mais en tout cas, il existe un rapport organique entre la suspension des intérêts dans l'expérience esthétique immédiate et leur résurgence dans l'*après*.

La démonstration d'un tel rapport semble plus difficile pour l'*avant*, et il s'agit indubitablement, dans de nombreux cas, simplement de ce que la rencontre avec l'œuvre, la transformation de l'homme total en homme dans sa plénitude réalise justement une suspension des intérêts. Mais on ne doit pas oublier qu'aussi, dans des cas qui ne sont pas rares, les hommes – plus ou moins consciemment – recherchent des effets cathartiques de l'art bien définis, se sentent attirés par certains types, etc. De telles inclinations et aversions, qui

jouent un rôle non-négligeable dans l'*avant* des effets esthétiques, peuvent certes se rapporter à des éléments isolés de l'effet global, à la thématique, au style etc., mais elles peuvent aussi en soi constituer une totalité plus ou moins close. En tout cas, elles ont leur base dans certains intérêts vitaux, très souvent fondamentaux, de la personnalité concernée. Les expériences esthétiques réelles ne sont naturellement pas de simples satisfactions linéaires des attirances nées ainsi dans l'*avant*, mais les plus grandes surprises, déceptions, un dépassement violent des attentes etc. ne sont pas du tout des cas exceptionnels. Pour autant, on peut néanmoins voir clairement que les approches de l'art par les hommes ne montrent en aucune façon un caractère désintéressé. Tout le domaine de la réceptivité esthétique est donc de part en part étroitement lié aux intérêts humains ; sauf que ceux-ci ne doivent pas être compris en un sens simplificateur comme cela a lieu dans l'esthétique idéaliste depuis Scot Érigène et encore chez Kant.

Tout aussi peu soutenable est l'autre critère de Kant pour délimiter l'agréable de l'esthétique, à savoir la réalité pour le premier, et l'abstraction de celle-ci pour la seconde. Nous avons, à propos d'un art aussi authentique que l'architecture, pu voir que la réalité comme catégorie de sa figuration n'est par principe pas séparable de son objectivité esthétique, de son effet en tant qu'art. Et on ne peut d'autre part pas non plus nier qu'il y a des expériences de l'agréable qui ne se tournent en aucune façon vers la réalité d'un objet ou d'un ensemble d'objets, mais qui restent au contraire, de manière consciente, purement subjectives. Il suffit d'évoquer l'aspect agréable des souvenirs, des rêves éveillés, des fantasmes, où l'irréalité de l'objet est totalement indifférente pour l'expérience agréable et constitue même parfois sa base psychologique. La réalité des objets de l'agréable et l'abstraction de la réalité chez ceux de l'esthétique peut donc tout aussi peu que l'intérêt et le

désintérêt constituer un critère pour tracer une frontière entre les deux. Ces deux faux critères sont, comme notre recherche l'a montré, étroitement corrélés. Le mépris idéaliste pour la grossièreté de l'intérêt – qui certes chez Kant a pour complément nécessaire diamétralement opposé l'exaltation, également idéaliste, du sublime de l'intérêt éthique – découle d'une dépréciation spiritualiste de tous les phénomènes qui n'appartiennent qu'à la sphère de la vie, qui ne la dépassent pas, et même le plus souvent ne nous indiquent pas comment aller au-delà. L'art, qui est radicalement rejeté par le spiritualisme conséquent de Platon comme par trop étroitement lié à la vie réelle, comme imitation de l'imitation, (les objets terrestres, réels, sont conçus comme des imitations du monde des idées), prend au moins chez Kant la tonalité digne d'approbation d'un domaine intermédiaire, qui certes se sépare radicalement, sans transition, de la réalité empirique, même s'il ne peut pas atteindre la spiritualité pure, la liaison avec la transcendance, le nouménal en opposition aux simples phénomènes des choses terrestres.

Un tel mépris spiritualiste de la vie matérielle est la base de la conception du rapport entre l'agréable et le beau dans l'esthétique idéaliste. Aristote qui, assurément, n'est pas dans sa nature un pur idéaliste, dont souvent l'idéalisme objectif penche plutôt très fortement vers le matérialisme, est là aussi un cas exceptionnel, en faisant même parfois de l'agréable un signe distinctif du beau. [131] Sinon, le spiritualisme idéaliste conditionne une délimitation dogmatiquement stricte de la beauté par rapport à la vie terrestre. Certes, Plotin et Schelling cherchent, au sein d'une théorie des idées, à amnistier l'art du jugement de Platon qui le condamne. Mais un tel sauvetage n'est possible que si l'art est conçu comme une reproduction

[131] Aristote, *Rhétorique*, Livre I, chap. XI, trad. Norbert Bonafous, Paris, Durand, 1856, p. 103.

immédiate du monde des idées, ce qui fait que, par rapport à Platon, sa distance du quotidien terrestre s'en trouve accrue plutôt que diminuée. C'est Solger qui exprime de la façon la plus extrême cette position philosophique spiritualiste idéaliste, chez qui le rapport de la beauté avec la vie terrestre devient la cause d'une tragédie métaphysique transcendante de l'idée esthétique elle-même. Il dit du beau : « Tandis qu'au milieu de la foule des autres objets apparents, il est sublimé par la magnificence, qui lui est immanente, de l'être divin, il ne peut cependant pas se libérer de son enchaînement à la terre, mais sombre devant Dieu dans la nullité, avec tout ce qui est par ailleurs apparent. Cette rude contradiction, ô mes amis, submerge chacun, même inconsciemment, d'une douleur non seulement intérieure, mais toute puissante, impossible à soigner par d'autres biens, mais éternelle et indestructible ; car cette douleur n'est pas suscitée en nous par la ruine de la chose singulière, ni même par le simple caractère éphémère de tout ce qui est terrestre, mais par la nullité de l'idée même, qui avec son incarnation est aussitôt soumise au destin de tout ce qui est mortel, mais avec laquelle meurt à chaque fois tout un monde animé par Dieu. Tel est le sort véridique du beau dans le monde ». [132] Il s'agit là d'une ascension brutale de l'esthétique dans les nuées du monde de idées telle qu'à la lumière de cette dissonance tragique, tout ce qui est terrestre tombe obligatoirement dans la même nullité. Le beau terrestre ne se distingue donc des autres phénomènes de la vie que par ce destin tragique.

Mais même Hegel qui d'habitude critique cette nature extrême de l'esthétique de Solger, dont la conception de l'idée comporte, dans la mesure où c'est possible dans le cadre de l'idéalisme,

[132] Karl Wilhelm Ferdinand **Solger** (1780-1819), philosophe allemand, *Erwin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*. [Quatre conversations sur le beau et l'Art] Berlin, Realschulbuchhandlung, 1815, pp. 256-257

une tendance à se détourner de Platon, voit parfois dans le simple rapprochement de l'art de l'agréable le commencement de sa dégradation esthétique. Ainsi, traitant de l'idéal dans l'art classique, il dit de cette chute de plus en plus bas par suite d'évolutions « de plus en plus humaines » dans la conception et l'élaboration : « L'art classique se trouve ainsi entraîné, par son fond, au dernier terme de l'*individualisation*, et, par sa forme, à l'*agréable* et au gracieux. » Comme presque toujours chez Hegel, on aborde à cette occasion, en même temps, des éléments essentiels et justes. Nous allons voir en effet – et nous avons pu déjà l'observer à propos de certains problèmes de ce chapitre – que la séparation de l'esthétique de ce qui est seulement agréable dépend de ceci : se produit-il une élévation au-dessus de l'individualité donnée immédiate, ou bien les productions et les effets en restent-ils à ce niveau d'individualité. Dans cette mesure, Hegel exprime bien cet état de fait quand il indique que l'évolution à laquelle il pense « au lieu de frapper l'homme… et de l'élever au-dessus du sentiment de son individualité le laisse tranquille spectateur, et n'a d'autre ambition que de lui plaire. » On voit chez lui des survivances des représentations transcendantes spiritualistes en ce que cet antagonisme, ici et dans d'autres passages, dynamite cette immanence au sein du terrestre, dont l'expression conceptuelle est la dialectique comme méthode, et que l'on met en équivalence le dépassement de l'individualité avec une transcendance et même souvent, de manière explicite, avec la religion. L'art en tant que tel devient ainsi un élément avilissant. Déjà, « l'imagination en général, lorsqu'elle s'empare des conceptions religieuses et les façonne librement dans la sens de la beauté, commence à faire disparaître le sérieux de la méditation, et corrompt sous ce rapport la religion comme telle… » [133] Mais cela ne délimite pas l'agréable de l'esthétique,

[133] Hegel, *Esthétique*, op. cit., tome 1, p. 627.

ne développe pas la dialectique de l'individualité dans la globalité des phénomènes de la vie, mais fonde le rapport hiérarchique, spiritualiste idéaliste du système hégélien – en opposition à sa méthode dialectique – à savoir le passage de l'esprit au-delà du stade de l'art dans le stade de la religion.

Si nous considérons maintenant cet ensemble de problèmes du point de vue de nos conceptions de l'esthétique, alors – tout en sachant bien qu'une image statique ne peut absolument pas rendre compte du véritable état de fait – nous voyons la globalité des phénomènes de la vie comme un paysage vallonné d'où les œuvres d'art émergeraient comme des sommets ou des chaînes de montagnes. Qu'entre colline et montagne, on puisse voir d'innombrables intermédiaires ne change rien à l'écart qualitatif qui sépare les deux l'un de l'autre, malgré tous les termes intermédiaires. L'art, dans toutes ses œuvres – et c'est d'autant plus visible dans les plus significatives – est donc un phénomène de la vie, de l'évolution sociohistorique de l'humanité ; ce serait falsifier sa nature la plus intime, sa grandeur la plus authentique, que de le représenter, comme l'idéalisme philosophique le fait toujours, comme étant de manière exclusive contraire à la vie. Comme nous venons de le souligner, une telle image statique n'exprime naturellement les rapports réellement existants, essentiellement dynamiques, que de manière extrêmement imparfaite, voire même déformante. Car lorsque précédemment, nous avons analysé l'*avant* et l'*après* de l'attitude esthétique proprement dite à l'égard de l'art, nous n'y avons vu dès lors aucun caractère statique, mais un courant qui coule de la vie vers l'attitude esthétique et qui revient de celle-ci vers la vie. En l'occurrence, et c'était totalement justifié du point de vue d'une méthodologie de l'esthétique, la relation humaine aux œuvres d'art avait été abstraitement soustraite de la totalité dynamique de la vie. Qu'il s'agisse là d'une abstraction rationnelle et de ce fait

féconde ne supprime pas ce caractère qui est le sien, car c'est clair : la vie n'apparaît dans cette totalité intensive dynamique que comme domaine marginal, duquel le comportement esthétique s'élève et dans lequel il débouche finalement. C'est pourquoi nos considérations ne peuvent pas non plus en rester à cette dynamique esthétique. Elle-même doit – tout en préservant son autonomie – s'intégrer dans une dynamique plus globale de la vie, c'est-à-dire dans ces courants de la vie que nous avons déjà à maintes reprises décrit dans des contextes précédents. L'un d'entre eux, dans la vie même, émergeant de son flux global, contribue à former ces besoins qu'elle alimente et qui se condensent dans les commandes sociales adressées aux différents arts. Un autre d'entre eux, par la médiation de l'*après* des effets artistiques, se réunit à nouveau au courant global, dont il enrichit, approfondit, raffine etc. les contenus et les formes. Et il est très important d'affirmer qu'il ne s'agit pas seulement, à chaque fois, d'actes et de tendances isolés, mais d'un mouvement ininterrompu : d'un point de vue social, la dérivation et l'afflux se déroulent de manière continue, même s'ils constituent dans la conscience des actes séparés. Il en résulte également que le mouvement décrit en dernier est obligatoirement le plus global, aussi indispensable que puisse être à chaque fois pour ses caractéristiques la dynamique au sens strict née de la réception des œuvres d'art.

Mais naturellement, ce champ de forces de la vie ne constitue lui-aussi que l'un de ses éléments. La vie même, la vie quotidienne des hommes est quelque chose d'incomparablement plus vaste que le domaine dont nous venons d'indiquer les contours. Un exposé philosophiquement exhaustif serait donc tout simplement impossible s'il se focalisait résolument sur cet ensemble global qu'est la vie, du quotidien tel qu'il est, et si les formes supérieures d'objectivation (art, science, mais

aussi éthique, droit, etc.) étaient tout aussi résolument appréhendées exclusivement dans leurs fonctions qui servent à la vie. En l'occurrence, les deux courants que nous avons mentionnés, d'un côté du point de vue de l'art, de l'autre de celui du quotidien, jouent naturellement, dans leur unité et leur diversité, un rôle considérable. Et la structure que nous avons indiquée, à savoir que les expériences, les besoins, les exigences, les questions etc. de la vie quotidienne affluent dans les sphères des objectivations supérieures et que leurs résultats y débouchent, devrait être à la base de la recherche, avec assurément toutes les interactions complexes qui caractérisent ces tendances dans leur influence réciproques les unes sur les autres. Il va de soi qu'un tel type de recherche excéderait la cadre de ce travail. Bien que nous ayons, naturellement, – maintenant comme auparavant – dû sans cesse prendre en compte les influences des différents domaines (science, religion, éthique etc.), bien que nous devions toujours prendre en considération leurs parallélismes et leurs divergences par rapport à l'art, bien que nous essayions – ne serait-ce qu'allusivement – de clarifier toute la sphère du quotidien, nos considérations restent focalisées sur la relation du quotidien à l'art. Ce qui nous intéresse, c'est comment l'art, en tant que sommet, comme seule objectivation adéquate des besoins et aspirations anthropomorphisantes qui naissent dans la vie, qui y surgissent, où s'épanouit, certes sous forme de saut qualitatif, la commande sociale qui les résument. Si en l'occurrence, là où c'est nécessaire, nous faisons aussi référence à des phénomènes plus éloignés, nous le faisons toujours dans la perspective ce cet objectif.

Ainsi, l'environnement naturel, celui qui existe en soi, de notre objet est beaucoup plus grand que celui-ci même. Ce que l'on a l'habitude d'appeler *agréable* ne constitue même, sans aucun doute, qu'une partie, qu'un élément de ce processus vital. On

peut déjà dire, par anticipation, que l'homme du quotidien rapporte aussi à lui-même, avec une nécessité vitale tout ce qu'il fait, tout ce qui lui arrive, tout ce à quoi il est confronté, etc. ; que cette relation, dans un très grand nombre de cas, ne se limite pas à la constatation d'un résultat, d'une nouvelle tâche, d'un succès ou d'un échec, mais est accompagné d'émotions que suscitent en lui les événements même, leurs conséquences, les attentes qu'ils déclenchent, en un sens favorable ou défavorable etc. Dans la mesure où ces émotions ont un caractère approbateur, plus précisément : pour autant que l'homme est en mesure, dans cette relation d'objets ou de groupes d'objets à sa propre personne, de s'approuver lui-même, d'approuver sa situation actuelle – directement ou indirectement – nous parlons de l'émotion de l'agréable. On voit déjà, avec cette définition aussi abstraite, le rapport étroit de l'agréable à l'utile, avec certes en même temps les déterminations importantes qui les distinguent l'un de l'autre. Aussi cette séparation va-t-elle souvent être conçue d'une manière métaphysiquement rigide, mais même si nous nous sommes efforcés d'élaborer les transitions dialectiques et les points de retournement, il reste comme base relativement justifiée d'une forte séparation le fait que l'utile, dans sa nature, est une catégorie objective, l'agréable une catégorie subjective.

Cette opposition s'approfondit encore du fait que l'objectivité de l'utile possède obligatoirement un caractère principalement désanthropomorphisant. Que quelque chose soit utile ou nuisible, cela ne peut être déterminé que par un reflet purement objectif des circonstances de l'action, et les hommes qui y participent doivent être conçus tout aussi objectivement que les situations, objets ou instruments matériels pris en considération. L'agréable est en revanche le reflet subjectif d'un élément du monde extérieur sur un individu déterminé. Alors, tandis que le fait qu'une chose (un type déterminé d'action dans certaines

circonstances) soit utile ou non peut toujours et encore faire l'objet d'une discussion, tandis qu'il est tout à fait possible de convaincre celui qui était au début réticent si l'on peut s'élever jusqu'à une analyse scientifique, l'expérience de l'agréable, dans sa subjectivité insupprimable, dans sa liaison indissoluble au *hic et nunc* d'une situation unique dans laquelle se trouve un individu déterminé est quelque chose de définitif – justement dans sa singularité unique – quelque chose qui ne peut donner lieu à aucune discussion, à aucun processus de conviction. Naturellement, il y a toujours et encore des collisions entre l'utile et l'agréable ; mais celles-ci sont justement le mieux à même de mettre en évidence cette opposition. Car même dans des cas où ce qui est vécu comme agréable se révèle nuisible – pour prendre un exemple tout à fait banal : un excès de nourriture ou de boisson – la conviction ne peut se tourner que vers une tempérance future ; que la nourriture ait été bonne, que la boisson ait procuré un relâchement plaisant des inhibitions, en un mot, que cela ait été agréable, à cela, des réflexions *a posteriori* ne peuvent rien changer. Il est même typique que des expériences agréables du passé, même si l'homme concerné réprouve son comportement d'avant et agit aujourd'hui d'une manière opposée, gardent d'habitude souvent, dans le souvenir, leur caractère agréable.

Mais une telle distinction précise, dans une certaine mesure gnoséologique, de l'utile et de l'agréable ne supprime cependant pas leurs interactions réelles. Celles-ci ne sont cependant absolument pas réversibles. De l'agréable à l'utile, il n'y a pas en règle générale de chemin praticable direct ; au contraire, l'homme du quotidien ne peut souvent réaliser l'utile que si, dès les préparatifs de sa réalisation, il élimine de son plan d'action toutes les motivations et possibilités subjectivistes et tourne uniquement son attention vers l'objectivité de la situation, des moyens, etc. ; la volonté de

joindre l'agréable à l'utile peut très facilement conduire à manquer le but. D'autant plus importantes et fécondes sont ces interactions qui vont au-delà de l'utile et provoquent des expériences de l'agréable. Cela se produit dans la grande majorité des actions – réussies – de la vie quotidienne. C'est donc un processus typique que des actions qui, dans leur nature, visent l'utile, soient accompagnées d'expériences de l'agréable, ou aboutissent à de telles émotions après l'accomplissement de l'action. L'échelle de ces sentiments est extrêmement grande ; elle va de la joie immédiate dans le travail, de l'attachement qui lui est étroitement lié aux instruments de travail, aux collaborateurs du travail (ainsi par exemple la relation du chasseur ou du berger avec son chien) jusqu'à l'émotion généralement agréable qui est suscitée pas sa propre habileté – souvent purement routinière – dans la maîtrise des tâches quotidiennes. Les contenus et les formes de ces phénomènes sont extrêmement variés. Ils peuvent conduite à certaines objectivations, parfois de grande valeur, comme l'était autrefois la décoration des ustensiles, mais ils peuvent aussi rester totalement à l'intérieur du sujet, en tant que sentiments qui accompagnent la pratique, ou qui sont à chaque fois suscités par son accomplissement. Évidemment, ceci est bien loin d'épuiser la multiplicité qui se présente là. Prenons seulement les orientations d'évolution qui se font jour en l'occurrence. Pour des orientations, comme la décoration des ustensiles, ou pour celles qui lui sont apparentées, on voit une tendance nette à influencer l'art lui-même ou tout au moins la commande sociale qui détermine son apparition et sa transformation ; pensons à nos considérations sur la genèse de l'architecture. Avec des forces productives hautement développées, et en conséquence dans des sociétés fortement organisées socio-économiquement, ces tendances ont la plupart du temps une orientation opposée : elles partent de l'optimum scientifique et

technique du moment, et la forme des instruments est, dans de tels cas, déterminée par des forces sociales qui se manifestent anonymement, comme par exemple la mode.

Ces quelques indications montrent déjà que la sphère affective de l'agréable est certes en soi déterminée par les forces sociohistoriques internes du niveau de développement du moment, même si de ce fait, dans l'expérience de l'agréable – en soi – il n'est en aucune façon obligatoire qu'elle implique une référence à l'esthétique, mais que néanmoins, la genèse et le mouvement ultérieur des différents arts vont être très largement influencés – favorablement ou défavorablement – par les tendances apparues ici. La clarification de ces corrélations, de leurs convergences sociohistoriques, de leurs différenciations selon les classes sociales etc. est à nouveau un problème de la partie matérialiste-historique de l'esthétique. Il est cependant nécessaire, comme bien souvent déjà dans ces considérations, d'aborder d'un peu plus près ces relations réciproques qui relient entre elles et séparent en général l'agréable de l'esthétique comme produits du reflet de la réalité, comme modes de réaction à son égard. S'il est question ici de liaisons, on n'entend évidemment pas l'expérience de l'agréable et de ses objets comme objet de l'art ; de ce point de vue, l'agréable se place au même rang que l'ensemble des autres phénomènes de la vie qui – chacun selon les différentes possibilités des différents arts – peuvent fournir des objets à la représentation artistique. Les points de contact évoqués ici entre les deux sphères affectives sont avant tout et directement dus à leur caractère anthropocentré : les deux sont des ensembles d'émotions qui naissent de ce que des objets, des événements de la vie, leurs combinaisons ou leurs successions, sont spontanément rapportés à eux-mêmes par les hommes qui les éprouvent. Cela veut dire que ce qui agit de manière décisive, ce ne sont pas leurs caractéristiques existantes en soi,

bien que celles-ci ne puissent pas être éliminées du contenu et de la forme de l'expérience, et qu'elles sont à l'œuvre, comme cause de déclenchement, même dans les cas les plus extrêmes, mais bien ce qui, dans le sujet lui-même, naît comme sa réaction – élevée au rang d'objet spécifique – à cet élément du monde extérieur. Seul un tel fonds d'expériences, très large et intérieurement souvent très profond rend possible que d'un côté, l'agréable – en influençant l'*avant* esthétique – exerce sans cesse ses effets, dès le début, sur la genèse et le développement de l'art, qu'il soit de l'autre côté, dans la vie quotidienne, dans son contenu et dans sa forme, continuellement pénétré du rayonnement de la réceptivité artistique ; l'*après* de la réceptivité esthétique joue – la plupart du temps inconsciemment, mais très souvent avec une conscience plus ou moins nette – un très grand rôle dans ce que les hommes ressentent comme agréable et comment ils le font.

Il semble donc qu'il ait entre l'agréable et l'esthétique une limite totalement fluctuante. Et du point de vue de la vie elle-même, il est aussi nécessaire qu'elle fluctue. Si les produits de l'art n'étaient pas propres à devenir des objets du quotidien approuvés et désirés, leur effet sur ceux qui les reçoivent ne serait pas une joie immédiate, pas l'occasion d'approuver spontanément, affectivement, sa propre existence de sujet, l'art n'aurait jamais pris cette importance sociale, il ne serait jamais devenu, dans l'histoire de l'évolution de l'humanité, cette puissance qu'il a acquise au cours de l'histoire. Cette vérité se transformerait cependant en contre-vérité si on l'exprimait de manière directe et absolue. Le vague des limites, si fréquent, souvent inévitable, entre l'agréable et l'esthétique comporte en soi son revers, son opposé. Et seule la connaissance de ce qu'est l'agréable dans sa forme pure, dans son être en soi originel, peut montrer la voie qui mène à une démarcation entre lui et l'esthétique, sans faire violence aux déterminations

dialectiques intermédiaires, sans rendre l'agréable méprisable d'une manière ascétique transcendante, mais qui soit cependant nette.

Si l'on veut bien saisir cette déterminité immanente de l'agréable, on doit, pensons-nous, partir de deux signes distinctifs essentiels. L'agréable a d'un côté un caractère général presqu'illimité en apparence ; il peut être suscité par un nombre énorme de stimuli d'expériences, externes comme internes, ce qui fait qu'il est certes possible de désigner comme typiques certains rapports sujet-objet, mais ceux-ci n'ont pourtant pour l'individu aucun caractère contraignant ; avec une certaine exagération, on pourrait dire : tout peut être agréable, mais la même chose que l'un trouve agréable peut être désagréable à l'autre, voire même répugnant. La maxime « *des goûts et des couleurs, on ne discute pas* » trouve ici une validité sans limites. Aucun domaine de la vie humaine n'est de ce fait aussi fortement régi par le hasard que celui-ci. Mais cette affirmation doit elle-aussi être quelque peu concrétisée afin de ne pas se transformer en erreur par suite d'une exagération mécaniste. Comme tout hasard en effet, celui-ci n'est pas exempt d'un conditionnement causal. C'est justement là que s'exercent directement les dispositions physiologiques de chaque individu, plus fortement et plus directement qu'ailleurs : il suffit de penser à l'utilité qui dans de très nombreux cas ne peut s'imposer que comme dépassement de ces dispositions, comme adaptation aux conditions objectives de la pratique. Il y a là de même d'innombrables séries causales qui s'exercent fortement : pensons simplement à la mode. Néanmoins, même si l'on prend tout cela en ligne de compte, le hasard reste prépondérant. Car la relation d'un événement de la vie à un homme concrètement défini dans une situation concrètement définie implique toujours, obligatoirement, du point de vue des rapports matériels objectifs, une part de hasard

relativement importante, d'autant plus que le contact entre sujet et objet dépend, précisément là, très largement, des caractéristiques instantanées du sujet. Naturellement, pour chaque homme, ce qu'il trouve agréable est extrêmement significatif, mais précisément là, il est intérieurement comme extérieurement poussé par la vie même à un minimum de cohérence ; il peut sans le moindre problème rejeter aujourd'hui ce qu'hier il trouvait extrêmement agréable. De ce point de vue, il n'a pas non plus besoin de discuter avec lui-même de ses goûts.

Une telle définition de l'agréable produit alors ses autres signes distinctifs. Nous avons déjà mentionné que chaque expérience de l'agréable a un caractère définitif. Cette dépendance-là de l'instant, ce manque-là, résidant dans la nature des choses, d'une contrainte à être conséquent, rend indépassable dans son instantanéité chaque expérience de l'agréable. Le fait que par exemple, sous la forme de l'habitude, de la dépendance à la tradition, aux mœurs ou à la mode, les modes de réaction par lesquels l'homme extrait l'agréable du monde objectif, puissent même se condenser en une certaine uniformité ne contredit pas cette structure. Car là-aussi, le *hic et nunc* le plus immédiat de chaque homme reste l'instance décisive ultime et pour le moment définitive pour dire si quelque chose est ressenti comme agréable. Précisément là, le fait que l'homme soit influencé par des forces sociales n'occasionne aucun changement à cette réaction immédiate qui rend l'agréable agréable. Il y a naturellement des cas, assez nombreux, où la mode ou la convention contraignent l'homme à une décision contraire à son penchant ; il s'est alors simplement soumis à la mode, et l'habillement, l'aménagement qu'il se procure en conséquence ne va pas lui être agréable. Ce n'est que lorsque la mode est à même de déterminer ses réactions immédiates que ce qu'elle lui prescrit devient agréable : un tel acte – du point

de vue de l'objectivité de l'agréable – ne se distingue cependant pas pour l'essentiel d'un acte où cette immédiateté paraît être déterminée de manière purement interne. La question complexe de savoir dans quelle mesure les expériences ultimes sont éventuellement, elles-aussi, déterminées par des relations sociales faisant l'objet de larges médiations ne fait pas, en fonction de son contenu concret, partie de notre sujet, mais comme ses manifestations concrètes sont sociohistoriquement soumises à des changements incessants, de la partie matérialiste historique du traitement de ces questions ; pour nous, la compréhension de la structure générale de la déterminité sociale de l'agréable, indiquée ci-dessus, est tout à fait suffisante.

De telles causes de l'agréable, directes ou socialement médiées, enrichissent cependant son image par d'autres traits essentiels. Nous avons jusqu'à maintenant mis l'accent principal sur son immanence subjective, et en elle sur son caractère définitif. Sans vouloir aller au-delà de ces caractéristiques de l'agréable, il faut cependant que notre attention se tourne maintenant sur le fait que tout homme, même dans l'immédiateté subjective de son existence purement individuelle, est toujours membre d'une classe sociale, d'une nation à un niveau à chaque fois concret de développement, et que de ce fait, ses manifestations vitales les plus spontanées – donc en premier lieu : ce qui a sur lui un effet agréable – ont un caractère sociohistorique concret. Les propriétés constatables de l'agréable chez l'individu isolé considéré ne vont donc en aucune façon être supprimées du fait qu'elles se présentent en même temps, dans de nombreux cas, comme des phénomènes de masse. Bien au contraire. La socialité originelle et élémentaire de l'homme vient justement à cette occasion en pleine lumière, de la manière la plus expressive, et montre nettement combien les phénomènes les plus spontanés, les plus incontrôlés, les plus déréglés du

quotidien des individus sont profondément, dans leur contenu et dans leur forme, sociohistoriquement déterminés. Si donc ce que nous avons auparavant principalement considéré « de l'intérieur » est maintenant presque exclusivement illustré « de l'extérieur », c'est que justement l'unité interne des deux points de vue, opposés en apparence, est seule à produire les justes signes essentiels de l'agréable.

On peut, par anticipation, formuler ainsi, en résumé, notre pensée : pour la civilisation d'une période, d'une classe sociale, d'une nation etc., ce qui y est vécu comme agréable est caractéristique au plus haut point. C'est justement là qu'il est extrêmement important de séparer précisément l'agréable de l'esthétique, car on ne peut en faire apparaître un tableau historique authentique que si sur un point spatio-temporel concret nous avons en même temps une vue globale des corrélations et oppositions entre les œuvres d'art importantes produites et les expériences de l'agréable les plus larges et les plus typiques. Certes, du point de vue de la civilisation dans son ensemble, cela aussi n'est qu'un aspect partiel ; cet aspect ne peut devenir une totalité que s'il se complète par des synthèses dialectiques analogues, par exemple des normes éthiques en vigueur et de l'agréable originaire de leur domaine etc. Chaque composante sociale, seule, pourrait conduire à une appréciation surestimée ou sous-estimée de l'état concret de la civilisation considérée. Comme on l'a déjà souligné : la connaissance de cet ensemble de questions relève dans sa nature interne du matérialisme historique. Ce n'est que sur la base du degré de développement des forces productives, des rapports de productions, des stratifications de classes qu'elles provoquent etc. que l'on peut rapporter les états de fait rendus visibles par une juste description – pour le moment, de telles descriptions sont extrêmement rares – à leurs véritables causes sociohistoriques, que l'on peut vraiment éclairer leurs rapports,

leurs contradictions. Au plan théorique général, c'est-à-dire du point de vue du matérialisme dialectique, il se produit une mise en ordre qui, jusqu'à maintenant, a surgi à différents endroits, mais qui est ici notre centre d'intérêt : à savoir la constatation que le sujet dans l'expérience duquel l'agréable devient une composante de la vie quotidienne est, par nécessité interne, l'individualité de l'homme en question ; que sa déterminité sociohistorique ne supprime par ce caractère de sa personne, ne la modifie pas le moins du monde pour l'essentiel, mais le montre tout au plus sous un autre aspect. En revanche, il y a de ce point de vue un signe essentiel, tout aussi nécessaire, commun à toutes les sphères que nous avons définies comme objectivations supérieures, à savoir qu'elles contraignent l'homme à aller au-delà de son individualité innée et acquise dans la vie. Contenu, forme, orientation de ce mouvement vers le haut sont qualitativement différents dans les différents domaines ; nous nous contentons de mentionner l'opposition, traitée par nous, entre désanthropomorphisation scientifique et anthropomorphisation esthétique. Jusqu'à maintenant, nous avons accepté ce mouvement comme un fait et seulement analysé ses conséquences – principalement les esthétiques. Alors, le problème matérialiste dialectique qui est soulevé par la volonté de comprendre l'agréable est l'essence générale de la relation de l'individualité chez l'homme au caractère – humain – d'un dépassement de ce niveau de son existence en tant qu'homme.

Les affinités et contradictions de l'individualité chez l'homme, et de son dépassement forcé sont des faits élémentaires de la vie dont doit se préoccuper toute réflexion à ce sujet, peu importe comment l'on répond aux problèmes que cela soulève. Au sein de cet ensemble surgit tout de suite la question : par individualité, faut-il entendre l'être inné de chaque homme, ces qualités physio-psychologiques propres qu'il porte en soi dès

sa naissance, ou faut-il également inclure ces modifications qu'accomplissent l'éducation, et plus tard les expériences de la vie. C'est sans aucun doute le premier élément qui constitue obligatoirement le point de départ, car dans ses dispositions innées, chaque homme possède une base qualitativement déterminée pour toutes ses relations ultérieures à son environnement, à ses concitoyens, à lui-même, dont les éléments essentiels persistent, inchangés à maints égards, pendant toute sa vie. Dans son cycle poétique profond sur la structure intime de la vie humaine (*paroles primitives, poésie orphique*) Goethe définit cette caractéristique originaire de l'individualité humaine comme le *Daimon* [Génie] : « Ici, le Δαιμων signifie l'individualité de la personne, individualité bornée, nécessaire, qui se prononce immédiatement à l'heure de la naissance ; c'est le caractère par lequel un homme se distingue de tout autre, si grandes que soient d'ailleurs les ressemblances… De là devait découler aussi le sort futur de l'homme, et… on pourrait bien avouer que, plus que tout le reste, la force et l'individualité natives fixent la destinée de l'homme. » [134] À cela se rattache tout de suite chez Goethe la dialectique complexe qui indique comment les circonstances extérieures et les événements de la vie, « le hasard », les passions qui s'éveillent en l'homme (Éros) produisent ces complications dialectiques dynamiques de la vie à partie desquelles se forment définitivement le caractère et le destin d'un homme. Et le déploiement le plus universel de toutes ces forces de la vie, comprises au sens poétique général, confirme aux yeux de Goethe la donnée inébranlable de l'inné originel comme base de la personnalité humaine.

[134] Goethe, *Commentaires sur les paroles primitives*, in *Poésies Diverses, Pensées*, trad. Jacques Porchat, Paris, Hachette, 1861, pp. 523-524.

Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt. [135]

Goethe concevait alors cet exposé à partir de la vaste perspective d'une vision de la personnalité humaine et de son destin issue, pourrait-on dire, de la philosophie de la nature. Là où il observe ces phénomènes de près, en prenant donc en compte le social, les relations des hommes entre eux, sa position sur notre problème se présente encore plus concrètement. Dans la lettre didactique de *Wilhelm Meister*, cela donne : « Seul l'ensemble de tous les hommes constitue l'humanité, et l'ensemble de toutes les forces, le monde. Celles-ci sont souvent en conflit les unes avec les autres, et tandis qu'elles cherchent à se détruire, la nature les maintient et les recrée. » [136] Il est en l'occurrence extrêmement caractéristique de sa conception globale que la priorité dans l'atteinte du but éducatif consiste à favoriser consciemment la spécificité humaine de l'homme, telle qu'elle est exprimée ici. Non seulement des succès extérieurs dans la vie, la capacité dans son propre métier – qu'il s'agisse de Werner dans le commerce, qu'il s'agisse de Serlo sur la scène – se placent à un niveau inférieur en comparaison de Lothario, Natalie, de l'abbé, mais aussi les perfections immanentes de la pure intériorité comme pour la « belle âme » du roman. Sans même parler de personnages comme Mignon et le joueur de harpe, chez qui l'enfermement dans l'individualité personnelle tourne au pathologique. Cela définit déjà notre problème de plus près. La position d'un homme dans cette hiérarchie – et l'« éducation » se fixe ici le but de porter dans ce sens l'homme à un degré

[135] Goethe, *Paroles primitives* (poésie orphique) Δαιμων, in ibidem, p. 312.
Aucun temps, aucune puissance, ne brise
La forme empreinte, qui se développe au cours de la vie.

[136] Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, op. cit., livre VIII, chap. V p. 673. NdT.

supérieur – se décide en effet selon que l'homme se contente de développer ses dispositions innées jusqu'à leur utilité maximale et transforme les résultats de ce travail en jouissance personnelle, ou qu'il est mis en situation de collaborer activement et consciemment à la vie de l'humanité, ce qui implique de devoir naturellement rejeter maintes tendances « innées » erronées, pour dégager de l'espace pour ce qui chez l'homme s'est formé par lui-même. La position de Lothario sur la liquidation pacifique des reliquats du féodalisme montre nettement combien il faut de nombreuses médiations pour que l'homme aille avec conséquence – dialectique – jusqu'au bout d'un chemin qui lui soit véritablement propre, et matérialise sa propre personnalité, qui ne soit désormais plus au simple niveau de l'individualité de la personne. Les mots de conclusion du roman de Saul qui cherchait les ânesses de son père et trouva un royaume [137] illustrent très clairement cette conception de Goethe. De cela fait assurément partie qu'il n'est disposé à comprendre le juste développement humain que comme un pur épanouissement des forces internes de l'homme ; aussi, là où s'exercent des influences extérieures, elle ne jouent qu'un rôle d'occasion stimulante qui libère des forces présentes de manière latente. Un véritable éducateur est celui qui est capable de réaliser cela consciemment. Goethe prolonge ici de manière originale la théorie qui nous est déjà bien connue de Spinoza selon laquelle une affection de l'homme ne peut être surmontée ou modifiée que par une affection plus forte [138] en faisant dire à la lettre didactique : « Une force gouverne l'autre, mais aucune ne peut en développer une autre ; c'est dans chaque aptitude que réside la seule force capable de la

[137] Ibidem, p. 740, et Bible 1 S **9-10.** NdT**.**

[138] Baruch **Spinoza**, *Éthique*, partie IV, proposition VII, trad. Ch. Appuhn, Paris, GF Flammarion, 1992, p. 226. NdT.

perfectionner ». [139] Si occasionnellement transparaît à ce propos le penchant de Goethe de rapprocher par trop les relations dialectiques des relations organiques, cela ne change pas grand-chose au sens fondamental de son orientation principale : déduire la personnalité individuelle de l'homme des conditions matérielles de son existence, son élévation au-delà de l'individualité des forces purement humaines de l'homme lui-même.

Goethe énonce ainsi en paroles, tant conceptuellement que poétiquement, un état de fait d'une importance fondamentale pour toute la vie humaine. À savoir que d'un côté l'homme, par les conditions naturelles et sociales de son existence, est et doit rester une personne individuelle, mais que d'un autre côté, sa vie sociale le conduit sans cesse à aller au-delà de l'individualité. Les faits les plus élémentaires de la vie sociale montrent l'unité contradictoire de ces deux déterminations indispensables pour la vie humaine. Là-aussi, il est surtout important de comprendre l'unité dialectique concrète de l'individualité et de son dépassement dans la concrétude nécessaire ; d'un côté, mettre clairement et suffisamment en lumière les différences, les transitions et les sauts, et d'un autre côté ne pas admettre que les oppositions se figent métaphysiquement, qu'en conséquence, l'unité dynamique organique de l'individualité soit fétichisée en deux sujets opposés – voire même parfois antagonistes – autonomes l'un envers l'autre (on pense à l'opposition kantienne de l'*homo phaenomenon* et le l'*homo noumenon*). [140] Naturellement, les véritables transitions sont souvent extrêmement brusques, ainsi pour des décisions morales, ainsi dans la catharsis esthétique ;

---

[139] Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, op. cit., livre VIII, chap. V p. 674. NdT.

[140] Kant, *Doctrine de la vertu*, trad. Jules Barni, Paris, Auguste Durand, 1855, art. III, § 11, p. 96. NdT

elles peuvent même parfois faire passer une vie sur des bases qualitativement nouvelles, mais même dans de tels cas, la liaison contradictoire spécifique entre l'individualité et son dépassement ne se supprime pas. La difficulté à la comprendre dans ses caractéristiques authentiques réside avant tout dans nos habitudes de pensée, qui tant en éthique qu'en psychologie s'écarte toujours et encore d'une prise en considération de la continuité de la vie psychique, de la totalité de la conduite de vie. Il s'agit là pourtant, justement, de ce problème de la continuité dans la totalité. Il est relativement facile, lors de son examen, d'écarter les catégories idéalistes et théologiques du type de la position de Kant citée à l'instant. Mais il faut aussi être bien au clair sur le fait que ni la dichotomie psychologique entre conscient et inconscient, ni les analyses éthiques des décisions humaines ne sont à même de nous rapprocher véritablement du problème proprement dit. Certes, Hegel a tracé dans des contours abstraits le cadre réel des mouvements qui se produisent de la sorte, sans pourtant avoir la volonté de s'avancer jusqu'à la dynamique de l'individualité. L'éthique grecque a été la seule à concentrer son intérêt sur la totalité du cours de la vie humaine, sur le rôle et la fonction en lui des catégories éthiques. Aristote a placé l'attitude morale fondamentale au cœur de son éthique, il a montré la voie par laquelle on peut s'approcher du problème qui nous intéresse.

Il ne nous incombe évidemment pas de discuter ici son éthique, pas même allusivement ; il importe seulement d'exploiter les incitations que sa méthode nous propose pour notre question. L'attitude fondamentale d'un homme s'exprime en effet, précisément, dans cette dynamique des proportions dans lesquelles se manifestent la manière et le degré du dépassement de son individualité propre, l'alternance constante dans les hauts et les bas des tendances antagonistes, et l'orientation de cette alternance. Considéré de ce point de vue, les crises et les

conflits les plus bouleversants dans la vie d'un homme, les décisions les plus fatidiques à ses points d'inflexion, ne sont que des moments de ce tout dynamique, que des forces internes et externes qui consolident, ébranlent ou même détruisent cette attitude fondamentale, cette ligne directrice de sa vie. L'ensemble du processus qui constitue donc cette attitude fondamentale doit reconnaître son individualité comme base constante et indépassable dans sa totalité, mais néanmoins essayer en même temps, non seulement d'aller au-delà dans des cas réels de conflit, mais aussi, dans une certaine mesure pour le quotidien, élaborer une disposition permanente qui prépare ce dépassement, même là où il n'est pas d'actualité. Il faut en l'occurrence tout de suite souligner, comme détermination par la négation, que cette disposition n'a rien à voir avec les transformations que nous avons traitées par ailleurs de modes de comportement conscients en réflexes conditionnés fermement intégrés. Des choses analogues se produisent certes souvent lors d'exercices d'ascèse (pratique du yoga, exercices spirituels jésuites etc.) mais il s'élabore alors un mode de réaction du sujet strictement spécifié qui fixe son comportement dans une large indépendance de la mutation de son environnement, tandis qu'il s'agit ici de quelque chose tout à fait opposé : d'une capacité de réaction du sujet entier – le plus possible dans ses pleines largeur et profondeur – à la totalité de la réalité objective qui le concerne. Il s'agit donc d'une interaction de la personnalité individuelle de l'homme avec la totalité des tendances internes au dépassement de celle-ci, extrêmement variées, multilatérales et multiples. Il va de soi qu'à cette occasion, les résultats de ces efforts vont souvent être ensuite retransformés en attributs individuels, mais aussi que les potentialités de l'individualité peuvent être au service de leur autodépassement. L'essentiel qui reste conservé dans ce va-et-vient incessant des transformations internes, c'est

l'interaction vivante définie à l'instant entre l'individualité et son dépassement dans la personnalité unitaire de l'homme total, un ensemble de mobilités dans lequel les deux composantes du mouvement sont constamment supprimés et restent conservés.

Le traitement détaillé de tels problèmes fait partie de l'éthique. Nous ne pouvions indiquer ici brièvement que les principes les plus généraux, afin qu'aucune incompréhension fétichisante ne se glisse dans les analyses suivantes de la vie quotidienne, qui de même ne visent assurément rien d'exhaustif, mais ont exclusivement mission d'éclairer le problème de l'agréable. Partons tout d'abord des faits fondamentaux de la vie quotidienne. Pensons seulement au travail et au langage. Tout travail, même le plus primitif, comporte en soi une série de généralisations qui renvoient au-delà de l'individualité, et même d'autant plus résolument que le travail est plus développé. Ce concept est factuellement pris en considération dès l'économie classique anglaise ; le jeune Hegel lui donne une formulation philosophique claire, quand il dit par exemple sur le rôle de l'outil dans la vie de l'homme, sur sa fonction transformatrice des caractéristiques de son sujet : « le travail cesse aussitôt d'être quelque chose d'isolé ; la subjectivité du travail est porté dans l'outil à un niveau universel ; chacun peut le refaire, et travailler de la même façon ; c'est dans cette mesure la règle constante du travail. » [141] Cette définition que Hegel fait se développer ensuite en en tirant des conclusions largement ramifiées, ne trouve sa juste place que chez Marx et Engels, dans le système des activités humaines. Ce qui est en l'occurrence important pour nous, c'est qu'une activité élémentaire comme celle-là, faisant partie de l'essence de l'homme en tant qu'homme comme le travail, en vertu de la

[141] Hegel, *System der Sittlichkeit* [Système de la vie éthique] in *Sämtliche Werke* t. VII, Leipzig, Verlag Felix Meiner, 1913. Il existe une traduction française de Jacques Taminiaux, Paris, Payot 1976, mais elle est épuisée.

dialectique immanente qui le fait naître entre sujet et objet, fasse sortir l'homme de son individualité innée dans certaines directions et le contraigne – tout d'abord certainement sans aucune conscience, et même plus tard, la plupart du temps avec une fausse conscience – à s'universaliser, c'est-à-dire à prendre activement part à ces activités de l'homme par lesquelles les sociétés, les nations, l'humanité se constituent objectivement et pratiquement, indépendamment de la conscience des hommes et pourtant – par principe – peuvent être vécues en commun et reconnues par ceux-ci.

Le travail montre ainsi, dès le début, le double visage de Janus : il fait évidemment partie intégrante de la vie humaine, accompagné d'émotions élémentaires de toutes sortes, que lui-même et ses conséquences déclenchent, et c'est en même temps quelque chose d'invraisemblable, un « miracle » qui fait irruption « de l'extérieur » dans la vie ordinaire, la remodèle de la manière la plus surprenante et la plus foudroyante. Le premier pôle de cette tension antagoniste est attesté par des millions d'exemples tirés de l'expérience la plus quotidienne ; le deuxième ne constitue pas seulement l'un des fondements les plus décisifs de l'image magique du monde, il ne continue pas seulement à vivre dans la légende de Prométhée, dans celle du Démiurge et dans d'innombrables autres mythes, mais il surgit aussi – certes sous des formes radicalement modifiées – au cœur de la civilisation. Des destructeurs de machines jusqu'aux « philosophes » de l'époque la plus récente qui voient dans le développement de la science et de la technique une sédition contre la civilisation et l'humanité, cette mythisation du rapport de l'homme à son propre travail se poursuit jusqu'à nos jours. (Les vraies causes qui se modifient souvent au cours de l'histoire, mais qui sont en dernière instance à rapporter aux contradictions entre forces productives et rapports de

production, ne font pas partie de la sphère de ces considérations, pour lesquelles il suffit de constater cette contradiction.)

La situation se présente de manière tout à fait analogue si nous pensons à un phénomène tout aussi élémentaire de la vie quotidienne que le langage. Celui-ci est lui-aussi une partie intégrante indispensable, spontanément active de la vie humaine, un élément de l'existence humaine qu'il ne faut pas écarter par la pensée et qui semble de la même manière indissociable de cette fonction qui est la sienne comme force transcendante au-delà de l'homme. Là non plus, il n'est nul besoin de preuve pour le premier élément de cette donnée contradictoire du langage pour les hommes. Le deuxième apparaît en pleine clarté dès la période magique, comme effet magique de la dénomination etc., mais ses répercussions sont également perceptibles à des stades plus évolués. Encore au 18ème siècle la plupart des penseurs étaient d'avis que l'origine de la langue était une révélation divine. Le fait que ces tendances se soient, avec la civilisation, de plus en plus atténuées, qu'elles ne survivent massivement, la plupart du temps, que comme superstition, et que même ces reliquats ne suscitent pas de formes drastiques du genre de celles que nous avons pu observer à propos du phénomène du travail, réside dans le fait que les transformations dans le domaine du langage n'interviennent pas aussi profondément dans les questions existentielles de la vie quotidienne que les transformations correspondantes dans le travail ont coutume de le faire. Cette atténuation de ces effets foudroyants ne signifie aucunement une disparition totale de ce pôle. L'éclaircissement inattendu d'un phénomène par un mot bien choisi, par une formulation pertinente, peut dans la vie, même aujourd'hui, susciter les effets de choc ; nous laissons ici consciemment à part le langage poétique.

Il est naturellement impossible ici de suivre ces contradictions dialectiques de la vie quotidienne, même dans les domaines les plus importants de la pratique humaine. Pour rendre cette structure nettement visible, nous renvoyons simplement à certaines propriétés de l'agréable. À première vue, il semble que l'agréable et ses contraires réels se placent l'un envers les autres dans une opposition tout à fait radicale. Chaque homme décide, d'un point de vue psychologique subjectif, avec une souveraineté illimitée, s'il reconnait quelque chose agréable, ou s'il cherche à l'écarter de sa sphère de vie comme désagréable. (Nous l'avons vu, ce rapport subjectif subsiste, même si l'on peut objectivement prouver, sans nul doute, que cet acte « souverain » est socialement déterminé.) Mais à y regarder de plus près, cette apparence se révèle cependant trompeuse. Il n'existe pas de vie quotidienne de l'homme où ne surgiraient pas des événements que l'on ne doive désigner que par les mots *négatifs, problématiques, contradictoires*, voire même *tragiques*, et qui non seulement ne peuvent pas être éliminés par la pensée de l'évolution de l'homme en question, mais qui constituent aussi pour le sujet lui-même des parties intégrantes de son existence telles qu'il ne voudrait en aucun cas les effacer du cours de sa vie, même si c'était possible. Il est sans aller plus loin évident que des antagonismes, des crises etc. nés de la sorte ne peuvent être à chaque fois résolus, surmontés, voire même seulement endurés, que par une élévation du sujet par-delà son individualité étroite, immédiate. Il est à ce propos, de notre point de vue, totalement indifférent que cette insertion de phénomènes négatifs de la vie comme éléments positifs dans le développement de l'individualité ait eu comme base originelle un comportement éthique conscient ou une réaction spontanée aux événements. Ils deviennent le patrimoine de la personnalité individuelle, et la manière dont ils survivent en elle ne va pas très souvent au-delà des émotions de l'agréable. Une analyse

de ces phénomènes extrêmement multiples et complexes ne fait pas partie de notre sujet. Nous nous y sommes référés uniquement parce que là-aussi, la dialectique de l'individuel et de son dépassement subjectif humain s'y affirme comme un fait fondamental de la vie quotidienne. Avec tout cela, le but est seulement de démontrer que la polarité de l'individuel et de son dépassement est un fait élémentaire de la vie quotidienne, démontrable partout. Il n'est que trop compréhensible qu'aux stades initiaux du développement de l'humanité, tout ce qui semblait aller au-delà de l'individualité immédiate était impliqué dans le « système » des rapports magiques. La transition de la magie à la religion n'a pas atténué le mouvement vers la transcendance pour l'explication de tous les phénomènes qui n'en restent pas à l'individualité, mais elle l'a au contraire accru, extensivement comme intensivement. La disparition du nivellement et de l'homogénéisation magiques de tous les phénomènes de la vie, leur séparation entre créature d'ici-bas et au-delà insère la contradiction du quotidien entre individualité et tendance aux universalisations spécifiquement humaines dans un système théologique. La première apparaît comme le principe du terrestre pur, du monde de la créature, tandis que ces dernières vont être subordonnées à la transcendance religieuse, le dépassement de l'individualité qu'elles indiquent est interprété et valorisé comme une référence à la divinité de la religion concernée ; c'est-à-dire que selon qu'elle s'insère ou non dans ce système, on en fait l'expression du bien ou du mal. (Les vices brillants des païens chez Saint-Augustin.) On parlera en détail dans le dernier chapitre des problèmes concrets qui en résultent pour l'esthétique ; nous pouvons ici nous contenter de la constatation que le pur mode de manifestation de l'individuel dans la vie quotidienne, par rapport au seul vrai être divin, va obligatoirement être discrédité comme relevant du monde de la

créature. Cela ne signifie pas obligatoirement qu'il soit qualifié de *mal*, bien que l'histoire des religions connaisse d'assez nombreux cas où l'ascèse conséquente comme seule voie vers Dieu conduit aussi à de telles condamnations. L'histoire religieuse montre en tous cas que des conceptions qui attribuent aux propres forces de l'homme un rôle positif, autonome, dans l'atteinte du salut sont combattues comme des hérésies (pélagianisme). Cependant, même si toute cette sphère apparaît du point de vue du salut comme indifférente, neutre, comme une sorte d'adiaphoron, [142] une certaine différenciation est cependant inévitable. Et les formes sous lesquelles l'homme s'élève au-delà de son individualité (la science, l'art, l'éthique) ne peuvent obtenir une reconnaissance authentique que comme chemin vers la divinité. Si non, elles doivent, soit être rejetées comme outrecuidance de la créature, ou être renvoyées, en même temps que tout ce que nous appelons le quotidien, l'individuel, dans le domaine de la simple créature, elle vont être – dans le meilleur des cas – traitées avec une indifférence bienveillante. Par la transcendance référée à Dieu se crée donc un règne de la créature dans lequel ces problèmes qui nous préoccupent apparaissent dans leur nature comme sans importance, tout au plus comme secondaires. Si l'homme est créé par Dieu, si ses plus hautes capacités sont là pour rendre possible un chemin vers Lui, l'existence physique, anthropologique, sociale de l'homme cesse de former la base réelle de ses réalisations les plus hautes, il devient – dans le meilleur des cas – le champ de bataille entre les forces transcendantes du bien et du mal, et très souvent même l'incarnation de ce dernier.

---

[142] *Pélagianisme* : doctrine de l'ascète breton Pélage (fin IVème siècle) caractérisée par l'insistance sur le libre arbitre de l'homme

Adiaphoron : concept stoïcien utilisé pour indiquer les choses moralement neutres. NdT.

Pour quiconque ne se place pas sur le terrain d'une religion positive, il n'y a, dans tout ce que nous venons de décrire, qu'une interprétation, et pas le phénomène même que nous avons à étudier. Une interprétation, assurément, dont les effets historiques ont connu et connaissent une telle généralité, un si large rayonnement, qu'elle est très à même d'obscurcir le phénomène lui-même. Pensons aux différentes formes de réglementation de l'activité humaine. Il va de soi que dans la période magique, tour commandement ou interdiction tenait de cette sphère son fondement, son explication, et sa sanction (tabou). Et lorsqu'après la décomposition du communisme primitif sont nées ces formes de réglementation comme l'État et le droit, comme la moralité et l'éthique, il fut tout d'abord évident que celles-ci ne pouvaient apparaître que comme parties intégrantes de la vie ordonnée par le religieux, de sa systématisation théologique. Que ce *tout d'abord* ait duré des siècles, voire souvent des millénaires, ne change rien à la question de principe selon laquelle les systèmes et normes de réglementation de l'action humaine ont obligatoirement été de plus en plus sécularisées, que leur fondement, tant théorique que pratique a toujours plus résolument été cherché et trouvé dans l'homme comme être social. Cette tendance commence à se former dès l'antiquité grecque ; aussi divers qu'aient été les mouvements prescrits aux penseurs et écoles isolés par l'évolution sociohistorique, il y a indubitablement de ce point de vue une ligne claire ascendante qui, à commencer par les présocratiques va, par les sophistes et Socrate, jusqu'à Aristote. Dans sa théorie éthique du « juste milieu », de la juste proportion des affects comme base de l'éthique, Aristote prend philosophiquement au sérieux l'exigence de Protagoras selon laquelle l'homme fournit la mesure de toute chose (de toutes les activités humaines). Il ne peut naturellement pas nous incomber, ne serait-ce qu'allusivement, de décrire cette

évolution, d'indiquer le devenir terrestre, immanent et humain de l'éthique, les contributions d'Épicure et de Spinoza, des matérialistes français, et de Goethe (sans même parler de Marx, Engels, et Lénine).

Nous considérons leur position exclusivement du point de vue de notre problème, de la dialectique de l'individualité et de son dépassement dans la vie des hommes. Cette dialectique prend chez les différents penseurs de ces tendances des formes extrêmement diverses. Mais partout s'exprime le fait fondamental pour toute moralité et toute éthique que le comportement proprement éthique signifie une élévation résolue au-delà de l'individualité immédiate de l'homme du quotidien. Cela peut bien prendre une forme à demi mythologique comme dans le *daïmonion* [143] de Socrate (qui est une phénomène intermédiaire entre les deux orientations principales de l'éthique), cela peut apparaître comme une forme simplement humaine, mais s'élevant au-dessus de la spontanéité du quotidien, comme l'idéal du sage chez Épicure, [144] il peut être le résultat d'une œuvre éducative comme dans *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* : toujours dans cette dialectique se reflètent ces contradictions fondamentales de la vie quotidienne qui constituent précisément l'objet de notre intérêt actuel. Par-là apparaît justement un antagonisme inconciliable entre de telles conceptions de la vie, les réactions psychologiques à ses exigences et le type d'explication religieuse de la dualité insurmontable qui – prétendument – y prévaut. Cet antagonisme n'est évidemment pas seulement celui des conceptions philosophiques et religieuses de l'éthique. La

[143] Le *Daïmonion* est, chez Socrate, un génie personnel, une divinité intérieure qui inspire le jugement, un intermédiaire entre les dieux et les mortels. NdT.

[144] Le sage selon Épicure est celui qui vit dans l'autosuffisance et se contente des plaisirs simples de l'existence. NdT.

structure transcendante dans la conception du monde et de l'homme imprègne la plus grande part de l'éthique idéaliste ; on peut dire qu'à l'inverse de la ligne décrite ci-dessus, de Platon à Kant, l'éthique idéaliste se place de ce point de vue sur le terrain de la religion. Cela n'est naturellement pas à prendre à la lettre ; Kant veut donner à l'éthique un fondement totalement autonome et la religion ne lui fournit, sous la forme des « postulats de la raison pratique », [145] que la perspective ultime de l'accomplissement réel. Sans pouvoir aborder les questions méthodologiques très complexes qui, de plus, sont encore de types différents dans chaque système, on peut dire que Kant, dans son opposition exclusive *a priori*, sans aucune transition ni médiation, du sujet de l'éthique, l'*homo noumenon*, à celui de la vie ordinaire, l'*homo phenomenon*, transpose ainsi en langage philosophique, même si c'est sous d'autres formes, l'au-delà de la religion, tout comme Platon avec son monde des idées et sa théorie de l'Eros. La controverse qui ressurgit toujours au cours de l'histoire sur le point de savoir si un athée peut parvenir à une perfection éthique humaine, si une société d'athées peut réaliser la moralité, qui, depuis les procès en impiété (*asabeia*) d'Athènes jusqu'à nos jours, surgit sous des formes toujours renouvelées, tourne – du point de vue philosophique – autour de la question de savoir si toute élévation du sujet humain au-delà de sa propre individualité peut être réalisée par les propres forces immanentes de l'homme ou si de plus il faut au moins une aide d'« en haut », une disposition de l'homme qui le transcende.

Il va de soi que cette contradiction de la vie quotidienne intervient aussi dans le comportement désanthropomorphisant à l'égard de la réalité, dans le développement ascendant du

[145] Ils sont au nombre de 3 selon la Dialectique de *la Critique de la raison pure* : La liberté (postulat cosmologique); l'immortalité de l'âme (postulat psychologique) ; l'existence de Dieu (postulat théologique). NdT.

travail jusqu'à la science, en contribuant à le déterminer, de même que ses formes de manifestation sont qualitativement différentes de celles traitées jusqu'à présent. Mais il est ici d'autant moins nécessaire de regarder ces formes de plus près que les analyses menées jusqu'ici ont déjà donné une image claire de ce que les contradictions de la vie quotidienne mises en évidence par nous entre l'individualité de l'homme et son élévation au-delà de celle-ci dans les diverses objectivations supérieures produites par l'évolution sociale prennent, objectivement comme subjectivement, des formes très diverses. L'examen du reflet scientifique de la réalité ne produit ici aucun thème totalement nouveau, même si sa spécificité peut présenter des nuances intéressantes. Objectivement, la religion (sans même parler de la magie) se distingue des autres objectivations en ce qu'elle résout toujours cette contradiction en faisant appel à une puissance transcendante. Même là où ses formes de manifestation s'imposent à maints égards avec des composantes immanentes terrestres, la transcendance reste en dernière instance décisive ; pensons à l'« ascétisme séculier » [*innerweltliche Askese*] du protestantisme puritain fortement mis en relief par Max Weber, [146] qui n'aurait aucun sens, justement du point de vue religieux sans une croyance, totalement tournée vers l'au-delà, en une prédestination transcendante extrême. Il en va tout autrement avec l'éthique et la science. Leur corrélation et cohésion internes, intrinsèques et structurelles, sont objectivement, cela ne fait pas question, de caractère immanent terrestre. Mais au cours de l'évolution sociohistorique, des éléments transcendants vont y être importés – subjectivement, même si c'est par suite d'une nécessité sociale réelle –, leurs faits fondamentaux – objectivement, en soi – immanents terrestres vont être

[146] Max Weber, *l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. Jacques Chavy, Paris, Plon, 1969, p. 109. NdT.

interprétés dans le sens de la transcendance. Un traitement, même seulement allusif, des luttes qui en découlent, de la déformation de leurs caractéristiques organiques, n'est naturellement pas possible ici.

Toutes nos explications jusqu'ici ont clairement montré que l'art fait objectivement partie de ce groupe. Nous avons également très souvent abordé le fait qu'il y a toujours et encore eu des tendances subjectives à donner à sa dialectique une apparence transcendante, et nous reviendrons en détail dans le dernier chapitre sur l'aspect de principe de cette question. Il suffit ici, du point de vue de notre problème actuel, de récapituler brièvement ce que nous avons déjà exposé. Quand nous avons vu l'essence de l'œuvre d'art dans le fait qu'à l'homme, elle confronte un « monde », évoquant des expériences, nous avons à chaque fois mis en évidence les solutions des contradictions entre l'individualité et son dépassement, et même précisément et exclusivement celles où le mouvement ultime des forces immanentes de l'ensemble donné contenu-forme est accompli, où aucune force extérieure (sans même parler d'une force transcendante), ne peut ni ne doit être prise en compte sous peine de délabrement de ce mode précis d'activité qui rend en général possible de telles productions. À cause de cette immanence des plus strictes, toute œuvre d'art authentique a un caractère d'une conformation, pourrait-on dire, « naturelle » ; elle est là et son existence, son être tel qu'il est, se « démontre » de lui-même, et ne révèle directement aucune genèse. Mais la contradiction sous-jacente, examinée ici, est de même incluse dans les caractéristiques évoquant les mêmes expériences : car justement cette « conformation », cette existence « naturelle » a en même temps une nuance d'invraisemblance, de merveilleux qui en est inséparable. C'est à la fois et de manière indissociable, un sang du sang de la vie quotidienne et une

production qui en est en même temps séparée par un abîme insurmontable. La remarque de Lénine sur l'*Appassionata* de Beethoven, des hommes « qui vivent dans un enfer malpropre et sont néanmoins capables de créer une telle beauté » [147] délimite tout à fait nettement les extrémités de cette échelle affective.

Néanmoins, pour comprendre le caractère unique du dépassement de cette contradiction, on ne doit pas s'arrêter à cet aspect extrêmement général des œuvres d'art authentiques ; l'analyse plus approfondie des catégories les plus importantes de reflet y renverrait immanquablement. Il suffit probablement de se souvenir du typique. Dans toute figuration vraiment typique, cette contradiction justement est vivante, on ne pourrait même jamais sans celle-ci en arriver à une représentation concrète du typique, sans parler même de sa matérialisation. Tout typique en effet qui ne se fonde par dans l'individualité, qui n'élève pas certains de ses éléments essentiels à sa propre hauteur, reste une simple abstraction de l'humain qui erre sans consistance ni foyer entre la possibilité d'être pensée et celle d'être vécue, trop confuse pour la première, trop indéterminée pour la seconde. Il est trop connu pour qu'il soit besoin d'en discuter qu'en rester à l'individualité, même avec le plus grand raffinement technique artistique, reste un simple naturalisme, et pas de l'art authentique. La particularité, justement, comme catégorie centrale de l'esthétique, dont le mode de manifestation le plus marqué est le typique, indique déjà, d'un simple point de vue positionnel, l'unification décrite ici des contradictions. Cependant, le type de synthèse qui est réalisé dans le typique, l'intervention parfaite de puissances radicalement opposées, nous ramène à notre point de départ : le singulier qui est esthétiquement

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

dépassé dans la particularité est, dans le cas du typique, justement l'individualité, et le dépassement crée une unité avec l'universel de l'humanité (qui là-aussi apparaît sous la forme de la particularité), dans laquelle l'individualité s'unit indissociablement à ce dernier, dans laquelle sa tension polaire, réciproque, devient le principe vivifiant du typique.

Ceci n'est qu'un exemple vulgarisateur pour illustrer la structure fondamentale de l'esthétique. Le rôle central d'organisation que justement joue la particularité dans son domaine conduit à ce que chaque rapport d'universalisation, qui sinon pourrait facilement déboucher sur une simple suppression de l'individualité, prend la vivacité décrite ci-dessus, chargée de tensions, et à ce que par ailleurs, aucune approche du singulier ne doit se figer en simple individualité, pour ne refléter celle-ci qu'en tant que telle. Cette fonction de la particularité se voit dans la régulation du postulat d'après la totalité intensive des déterminations décisives pour chaque genre et œuvre d'art. Comme celles-ci ne peuvent jamais se constituer selon les principes théoriques d'une totalité générale, mais vont toujours être figurées sous une forme concrète unique, à chaque fois selon le genre, à chaque fois selon les œuvres singulières – tout en conservant leur justesse comme déterminations universalisantes – il y a un « reste terrestre » de l'individualité, dépassée et conservée dans le dépassement, qui fait partie, de manière insupprimable, de leurs caractéristiques essentielles. Mais ce « reste terrestre » n'est pas « pénible à porter », [148] comme pour toute approche platonisante de l'art ; mais c'est bien au contraire l'humus fertile qui confère aux éléments les plus intimes et les plus universalisants leur vivacité et leur vitalité. Ce double caractère de la particularité

[148] Goethe: *Faust II*, vers 11954 et 11955 Paris, Bartillat, 2009 p. 770.
Uns bleibt ein Erdenrest
Zu tragen peinlich, NdT.

dans laquelle la contradiction examinée actuellement est une force motrice décisive caractérise naturellement toutes les manifestations des déterminations fondamentales dans chaque œuvre d'art. Le fait déjà que le tout, comme toutes ses parties, comme on l'a souvent montré, doit être figuré de manière évidente sensible, renvoie au problème du dépassement de l'individualité, car il n'est pas d'objectivité donnée sensible qui ne s'épanouisse pas sur le terreau de l'individualité, et celle-ci doit à chaque fois jusqu'à un certain point, être préservée comme forme évidente dans l'universalisation sensible, si l'on ne veut pas détruire – justement au sens esthétique – l'immédiateté sensible du tout et de ses parties. Mais même si nous considérons la production esthétique du point de vue d'une universalisation supérieure, par exemple au sens où chaque œuvre d'art authentique doit organiquement insérer dans son système d'impact clos l'instant historique de sa genèse, nous devons voir que même un *hic et nunc* sociohistorique aussi artistiquement bien formé soit-il, et même poétisé serait impensable sans une certaine participation de l'individuel, certes dépassé.

Il n'est que trop compréhensible que cette structure soit décisive aussi pour la genèse et l'impact des œuvres d'art, et à vrai dire déterminée par leur objectivité. Nous savons que ce que nous avons appelé mondanéité des œuvres d'art d'un côté confère à un reflet de la réalité le caractère de quelque chose d'existant, mais que d'un autre côté, l'existence d'une mimèsis obtenue ainsi ne peut jamais être le moindre être-en-soi que l'homme peut aborder de n'importe quel point de vue subjectif ; l'être spécifique de l'œuvre comporte plutôt en soi, sous un certain angle, la possibilité propre d'être perçu et vécu, il a déjà sous cet angle examiné, mis en ordre et donné forme aux objets, aux relations qui s'y présentent. Cette spécificité de la mimèsis esthétique nous est déjà, elle-aussi, bien connue. La seule chose

importante ici, c'est de bien voir qu'aussi bien sous l'aspect sous-jacent à la structure objective de l'œuvre que sous l'aspect par lequel le processus de création aborde activement l'œuvre en tenant compte de la réceptivité, est inclus le processus que nous venons de décrire de dépassement de l'individualité dans la spécificité humaine. Ces processus, nous les avons eux-aussi déjà décrits. C'est justement l'aspect ordonnateur de l'œuvre qui montre le plus nettement le chemin qui mène de l'individuel au spécifique humain individualisé et concrétisé. Car le point de départ pour parvenir à un tel aspect doit nécessairement avoir un certain caractère individuel personnel, et il va même presque sans exception être provoqué par une expérience vécue individuelle ; son acquisition et son élaboration esthétiques sont en revanche toujours un processus d'épuration de ces éléments qui sont exclusivement enracinés dans cette individualité. Néanmoins – et c'est précisément cela qui différencie le reflet esthétique du reflet scientifique – cela n'a pas du tout lieu dans le sens d'une simple universalisation, qui exclurait la production de la possibilité d'une expérience évocatrice ; il se produit plutôt une recherche de cette abstraction sensible, qui annule la simple individualité ou tout au moins la remodèle pour parvenir à une forme concrète dans laquelle la spécificité humaine apparaît comme existence humaine immédiate. Dans la deuxième partie de cet ouvrage, il faudra montrer comment ce processus d'épuration de la subjectivité créatrice – et avec lui et par lui surtout celle de l'œuvre – constitue un moment décisif du processus de création lui-même. L'œuvre créée de la sorte, qui condense ces efforts en une forme, peut de ce fait exercer l'effet cathartique également décrit par nous, dans lequel l'individualité devenue le cœur des rayonnements évocateurs, dépassée dans la spécificité humaine, éveille chez le récepteur l'expérience bouleversante : à savoir combien peut être variée, différente,

nouvelle – à la fois individuelle et globale, mondanisée – une réalité dans laquelle cet aspect est la dominante ordonnatrice, et qui cependant, justement de ce fait, est la seule réalité adaptée à l'homme.

Nous voyons donc combien les caractéristiques de l'œuvre d'art authentique en tant que « monde » sont intimement, indissociablement liées au dépassement de l'individualité et par conséquent à son élévation au-delà de la vie quotidienne. Ce serait cependant unilatéral, ce serait une description inadéquate du caractère circulaire (de la mondanéité) de l'œuvre d'art authentique et de son impact, que de considérer ce moment de soustraction à la vie quotidienne et à son individualité comme son unique signe distinctif. Pour clarifier notre problème, nous avons tout d'abord dû souligner fortement l'importance de cet aspect, mais rappelons-nous qu'au début de ces considérations, nous avons évoqué le caractère double de l'œuvre comme en même temps évident et invraisemblablement miraculeux. Maintenant – pour faire toute la vérité sur l'unité réelle – il faut aussi mettre en lumière l'importance des autres composantes. C'est d'autant plus important que se trouve à ce propos légitimé ce caractère terrestre anthropomorphisant, tourné vers le juste milieu humain, du reflet anthropomorphisant. Car précisément au sens esthétique, l'universel de l'humanité, la spécificité humaine, ne doit jamais être entendu comme un opposé contradictoire à l'individu isolé. L'universel de l'humanité s'épanouit à partir des activités dispersées, partiellement unitaire, des individus ; c'est leur résultante, modifiée à chaque fois par leurs nouvelles activités, ce n'est jamais une substance fixée une fois pour toutes, ou un niveau fixé qui posséderait une existence séparée dans une indépendance complète, métaphysique à leur égard. Non, ce n'est pas n'importe quelle individualité qui peut faire partie intégrante de cet universel de l'humanité ; bien au contraire, l'individu dans le quotidien

même, poussé par la nécessité de la vie, doit toujours et encore aller au-delà de sa propre individualité, et c'est seulement ainsi – certes sans en avoir l'intention – qu'il est éventuellement en mesure d'enrichir d'un trait nouveau le tableau de l'humanité. Ces faits ne sont pas une réfutation, mais au contraire une confirmation de ce rapport entre espèce humaine et individu, entre universel de l'humanité et particulier. La mondanéité d'une œuvre d'art authentique se manifeste justement en ce qu'elle reflète – différemment selon chaque type d'art – ce processus et ses résultats.

Si donc nous ajoutons à ce qui est énoncé maintenant notre affirmation précédente selon laquelle dans l'expérience de l'agréable, subjectivement, la vitalité innée de chaque individu trouve une satisfaction instantanée, il devient alors possible d'établir conceptuellement la relation de l'agréable à l'esthétique. On voit que la mondanéité des œuvres d'art authentiques, dont le corrélat subjectif est le dépassement des modes de comportement créateur et récepteur des hommes au-delà de leur propre individualité, fournit le seul critère selon lequel on peut tracer avec certitude des limites entre l'esthétique et l'agréable. Vue abstraitement, cette limite est à la fois nette et vague, tout comme c'est le cas dans la vie même pour cette élévation, car l'identité de l'homme avec lui-même reste conservée dans l'autodépassement de son individualité. La sphère de l'art se différencie cependant qualitativement de celle de la vie en ce que ce dépassement dans l'œuvre se concrétise en une production esthétique, en un « monde », dans lequel les déterminations qui naissent lorsqu'on va au-delà de l'individualité sont systématisées et pérennisées d'une manière évidente sensible. Dans les modes de comportement subjectifs correspondants à l'égard de l'œuvre, cela produit également des différences par rapport à la vie, que nous avons déjà examinées comme transformation de l'homme total en homme

dans sa plénitude, mais qui ne pourront être analysées en détail qu'à leur place (dans la deuxième partie de cet ouvrage). Ainsi, l'esthétique, comme forme déterminée de dépassement de l'agréable, est qualitativement différent de celui-ci ; ses catégories décisives ne peuvent absolument pas y apparaître. Cependant, cet antagonisme, cette démarcation tranchée ne coupe pas les liens qui les relient : l'agréable – qui occupe en soi un domaine bien plus étendu que l'esthétique – est un de ses fondements vitaux. Il ne serait pas exagéré de dire : si les hommes n'étaient pas faits de telle sorte que l'agréable soit obligatoirement un constituant vital et social important, et même indispensable de leur vie, l'art ne serait probablement jamais apparu. L'habitude de réagir positivement ou négativement à des phénomènes déterminés de la vie dans le cadre de l'agréable est un élément décisif dans la genèse de tout art, et à vrai dire non seulement au sens de s'élever au-delà de la multiplicité désordonnée des expériences quotidiennes, mais aussi dans l'apparition, à chaque fois, de la commande sociale qui influe – en bien ou en mal – sur le développement ultérieur de l'art. Cette affirmation serait assurément une demi-vérité, et donc quelque chose de faux, si nous n'ajoutions pas aussitôt : si la vie intime des hommes, leur réaction à leur environnement, à leurs relations aux autres hommes etc. n'étaient pas faits de telle sorte que cette masse d'expériences reste simplement cantonnée entre les deux extrêmes *agréable-désagréable* (subjectivement, de nombreux hommes croient qu'il en est ainsi), alors également jamais un art ne serait apparu.

Le vague des limites entre agréable et esthétique est donc fondé sur la nature des choses – dans la vie même. Malgré tout, cette limite existe, et même avec une clarté limpide, au-delà de tout doute, à savoir dans les œuvres d'art elles-mêmes et dans les réactions adéquates à leur égard. Seulement, naturellement, si l'on cherche et si l'on trouve dans la mondanéité, comme nous

le faisons ici, le critère décisif en dernière instance de l'esthétique authentique. Lors du traitement de la spécificité de la mimèsis esthétique, nous avons expliqué en détail cette caractéristique, cette structure, sous les angles les plus divers. Il faut maintenant montrer – en posant au préalable comme base solide les résultats des exposés précédents – que c'est là l'unique critère possible pour séparer conceptuellement de manière précise l'agréable de l'esthétique. Ni le contenu, ni la forme ne peuvent – pris en soi – fournir ces principes de distinction. En ce qui concerne le contenu, nous renvoyons à notre citation ci-dessus de l'*Esthétique* de Hegel, dans laquelle il se plaint que le contenu le plus sublime puisse devenir l'objet de l'expérience de l'agréable. Abstraction fait de l'orientation idéaliste, et même spiritualiste de telles affirmations, Hegel aurait tout à fait raison s'il y voyait le caractère universel de l'agréable sous l'aspect du contenu. Celui-ci est véritablement un fait de la vie, de même aussi que son reflet esthétique (et pseudo-esthétique). Si nous en tenons aux phénomènes de la vie, il suffit de mentionner les combats de gladiateurs et les corridas etc. pour corroborer l'exactitude de cette thèse. Dans le domaine du reflet, les romans et les films policiers, les *comics*, peuvent montrer qu'aucune limite de contenu n'est posée à ce qui est ressenti comme agréable à certaines périodes, pour certaines couches sociales. On peut tout aussi peu tracer cette limite en se référant à la forme. Point n'est du tout besoin de penser à l'autonomisation et à la surévaluation acritique de la technique par le néopositivisme. C'est dans un nouveau domaine artistique, celui du cinéma, que l'on peut le plus aisément percevoir que souvent, les produits les plus médiocres sont techniquement supérieurs à ceux qui sont véritablement conçus de manière artistique. Mais même dans les arts traditionnels, il n'est pas rare de rencontrer des exemples de romans, de drames ou de tableaux à demi ou totalement kitsch,

qui surpassent « techniquement » les œuvres profondes et authentiques. Naturellement, nous évoluions dans les dernières remarques sur le terrain des préjugés néopositivistes. Mais même si nous nous délaissons ce niveau esthétiquement inacceptable pour nous tourner vers les problèmes de forme, nous allons toujours et encore voir que même des solutions formelles extrêmement correctes ou même extrêmement osées et originales ne disent encore en aucune façon si nous nous trouvons face à de véritables œuvres d'art. Il nous faut naturellement ici insister sur les deux extrêmes, bien qu'aujourd'hui, nombreux sont ceux qui acceptent cette affirmation pour Geibel ou Heyse, mais qui la contesteraient avec acharnement pour Beckett ou Ionesco. [149] C'est aussi facile à comprendre, car toutes les périodes, tous les courants artistiques ont l'habitude de confondre précisément l'individualité d'apparence actuelle avec la véritable spécificité humaine, et seule une certaine distanciation dans le temps donne à de plus larges cercles la possibilité de distinguer exactement les deux – et ainsi de simples expérimentations de forme et d'authentiques œuvres d'art. Point n'est besoin de penser aux types mentionnés plus haut ; souvenons-nous simplement que pour beaucoup, une distanciation de ce genre a été nécessaire pour retirer la figure de Gerhart Hauptmann du groupe des « naturalistes conséquents ».

Notre problème connait ainsi une extension et un approfondissement nouveaux. Nous avons déjà dans d'autres contextes abordé le problème de la littérature et du belle-

[149] Franz Emanuel August **Geibel** (1815-1884), poète allemand du romantisme et du classicisme. Paul Johann Ludwig von **Heyse** (1830-1914), écrivain allemand, poète lyrique et dramatique, auteur de romans et surtout de nouvelles, Prix Nobel de littérature en 1910. Samuel **Beckett**, (1906-1989), écrivain, poète et dramaturge irlandais d'expression principalement française et anglaise, prix Nobel de littérature en 1969. Eugène **Ionesco** (1909-1994), dramaturge et écrivain roumain d'expression française. NdT.

lettrisme, et nous avons indiqué, lors du traitement de la musique, qu'apparait de plus en plus une production qui n'a déjà absolument plus rien à voir avec la musique en tant qu'art, qui satisfait simplement un besoin d'émotions agréables à l'aide de la technique musicale, éventuellement avec des éléments formels habilement regroupés, sans le moins du monde effleurer la sphère de la musique en tant qu'art. Ainsi se confirme la toute-puissance de l'agréable, irrésistiblement dominante dans la vie quotidienne des hommes : nous avons précédemment observé ses effets en dehors de la sphère artistique, nous voyons maintenant qu'en résultent des objectivations qui semblent artistiques dans leur forme et qui non seulement pénètrent dans le domaine de l'esthétique, mais aussi, si nous considérons cela quantitativement, surpassent de beaucoup sa production. C'est pourquoi, si nous voulons apprécier de manière juste les phénomènes qui apparaissent ici, nous devons nous référer à la définition généralisée de l'agréable établie précédemment, ne pas l'entendre simplement dans ses manifestations banales, conventionnelles, mais aussi dans celles de l'exclusivité, de l'ésotérisme, de l'avant-gardisme. Les deux formes d'impact, aussi polarisées à l'extrême qu'elles puissent à première vue se présenter d'habitude, sont intimement liées entre elles – justement comme pôles du même groupe de phénomènes –, et c'est à nouveau un problème du matérialisme historique que d'expliquer pourquoi, à une certaine période, pour certaines couches sociales, etc. l'un ou l'autre pôle prend la prévalence. Pour notre problème, cette polarisation de l'individualité est intéressante dans la mesure où, lors du naufrage des moyens d'expression artistiques dans le belle-lettrisme, la banalité, le pur divertissement, il s'agit de la convergence vers l'individualité donnée naturelle, tandis qu'à l'autre extrémité apparaît sa déformation d'origine sociale. Le point de départ

pour cela peut même dans de nombreux cas être une haine de l'individualité normale, son mépris, la tentative de la discréditer. Mais comme le reflet de la société et la critique sociale qui y sont objectivement inclus – qui restent souvent inconscient, aspirant même à l'inconscience – ne sont pas en mesure de s'élever à chaque fois au-dessus de la destinée de la classe sociale, du destin national etc. et d'atteindre le niveau de l'universalité concrète de la spécificité humaine, ou tout au moins d'y tendre nettement, l'individualité reste conservée, indépassée, elle prend assurément la marque déformante de l'abstraction. Celle-ci ne découle assurément pas, en dernière instance, purement des intentions subjectives des producteurs, mais elle est au contraire produite par la structure sociale comme déformation de l'existence humain, et elle apparaît de ce fait dans cette « volonté artistique » comme la « tendance à remplacer le type concret par une individualité abstraite. » [150]

Si donc nous partons alors des connaissances acquises de la sorte pour, au sein d'un monde des œuvres, délimiter l'esthétique de l'agréable au sens le plus large, d'une variété importante de la pseudo-esthétique, il faut d'abord expliquer que le terrain sur lequel de telles délimitations doivent esthétiquement avoir lieu est beaucoup plus étendu que l'ensemble complexe de problèmes considéré ici. La comparaison entre ce qui est artistiquement réussi et raté ou problématique n'est pas, surtout dans le dernier cas, une délimitation de la sphère esthétique d'avec des tendances ou productions pseudo-esthétiques, mais une discussion au sein de l'esthétique qui, si elle est menée à bien de manière juste et conséquente, est tout à fait propre à approfondir les questions les plus essentielles de l'esthétique, celles qui touchent le plus les principes. L'opposition que nous devons traiter maintenant

[150] Georges Lukács, *La signification présente du réalisme critique*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960, p. 79. Trad. modifiée.

est en revanche une démarcation au sens strict du terme. Cela se rapporte aussi à ces catégories de production que nous avons désignées par belle-lettrisme, et même précisément à celles-ci, parce qu'en elles, vu de l'extérieur, toutes les catégories de l'esthétique paraissent être à l'œuvre comme forces façonnant les formes, bien que précisément dans la nature des choses, elles s'écartent de la grand-route que l'art authentique a empruntée depuis sa genèse. Il y a donc entre les deux une très grande proximité – et pas totalement trompeuse –, mais c'est justement pour cela une séparation tranchée sur les questions décisives de l'esthétique. Pratiquement, il ne semble absolument pas qu'existe une limite nettement perceptible, car il y a un nombre non négligeable d'auteurs qui appartiennent pour une part de leur œuvre à la littérature le plus authentique, cependant que dans l'autre, ils se situent au niveau du belle-lettrisme. Nous avons déjà, lors d'un traitement précédent de cette question, mentionné des auteurs comme Theodor Fontane, Joseph Conrad, Sinclair Lewis. [151] Si nous regardons leurs œuvres du point de vue de notre problème actuel, on voit tout de suite que ni la richesse et l'intérêt du contenu, ni la virtuosité de l'écriture, ne fournissent les critères selon lesquels par exemple *Lord Jim* ou *Effi Briest* [152] font partie du grand art, tandis que maintes autres œuvres du même auteur sont du simple belle-lettrisme. C'est toujours quelque chose dans l'agencement de l'action, dans celui des personnages, qui dans un cas permet cette ascension dans l'art authentique, et dans l'autre l'empêche. [153] Et même là, il n'est pas possible de

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

[152] *Lord Jim*, de Joseph Conrad, *Effi Briest*, de Theodor Fontane. NdT.

[153] En ce qui concerne Fontane, j'ai cherché à montrer ces rapports dans des analyses détaillées. Voir mon essai *Le vieux Fontane*, https://data.over-blog-kiwi.com/0/56/34/64/20200618/ob_6834c5_georg-lukacs-le-vieux-fontane.pdf

concevoir formellement ces critères. Ce ne sont pas par exemple des « erreurs » dans la caractérisation des personnages, car les œuvres belle-lettristes de ces auteurs sont souvent pleines de figures intéressantes et captivantes, elles comportent souvent des finesses psychologiques considérables, ce ne sont pas non plus des défauts dans la conduite de l'action, car celle-ci est souvent ingénieuse et passionnante, épuisant toutes ses possibilités propres etc. Seule la richesse intrinsèque des significations, la maturation de l'individu saisi dans sa vérité vivante en une figure de la spécificité humaine chez les hommes et leurs destins différencie la grande littérature authentique du belle-lettrisme. Et il en va de même dans tous les autres arts.

Qu'on ne croie pas que nous en sommes arrivés ainsi à un renouveau de l'agnosticisme esthétique d'un *je ne sais quoi.** Une véritable analyse formelle de ces œuvres qui doit toujours, assurément, concevoir la forme comme celle d'un contenu déterminé, elle peut dans chaque cas singulier établir avec la plus grande précision si une œuvre concrète appartient à la littérature supérieure ou simplement à un belle-lettrisme évolué. Mais c'est justement pour cela qu'aucune analyse de ce genre – peu importe qu'elle en soit consciente ou non – ne peut négliger le critère décisif ici, la distinction au sens de l'esthétique entre l'individualité totalement dépassée dans la spécificité humaine et sa conservation en tant que telle, son entrée sans élaboration dans un rapport qui empêche un tel dépassement. Si cette forme de dépassement de l'individualité n'est pas trouvée, alors l'universalisation authentiquement esthétique des personnages, situations, destins n'est pas possible, ou bien on en reste – d'un point de vue esthétique –à des détails devenus inutiles, ou bien on en arrive à des abstractions qui peuvent en soi refléter des vérités partielles de la vie, mais sans néanmoins pouvoir élever les objets figurés au

niveau d'une objectivité esthétique authentique. Il est néanmoins remarquable et significatif de la situation analysée ici que tout cela puisse manquer dans une œuvre sans qu'elle perde obligatoirement la « vérité vivante » de ses figures et destins, les aspects intéressants de son milieu, passionnants de son action etc. Bien au contraire. Tout cela peut directement y être présent tout autant que dans une œuvre d'art authentique, la différence consiste « simplement » en ce que l'effet nécessaire et adapté à l'œuvre aura un autre niveau : celui de l'agréable, de l'individualité.

L'abîme qui les sépare est infranchissable, mais en même temps, le rapport est indissoluble. De même que l'art dans sa genèse emprunte des contenus et des moyens d'expression à la vie, au quotidien des hommes, de même en se constituant, elle retourne toujours à nouveau à cette base qui est la sienne. Et le fait que ceci se produise sous la double forme exposée ici est la contradiction motrice de son existence et de son efficience sociale. C'est une utopie émotionnelle de certains artistes que de rêver qu'il ne pourrait y avoir que des œuvres d'art authentiques et grandes. Même pour la création des plus grands artistes, une telle prétention serait utopique. Leur chemin vers la perfection passe lui-aussi, forcément, au travers de phases problématiques, fragmentaires, ratées. Mais si l'art (et pas seulement un artiste isolé, aussi grand soit-il) doit opérer comme facteur vivant de la société humaine, il lui faut aller au-delà des besoins immédiats, et même si – ne s'atteignant à proprement parler lui-même que là – il ne les porte que dans des œuvres peu nombreuses au niveau invraisemblable de l'universel de l'humanité, cela ne veut pas dire que de telles réalisations, seules authentiques, de l'esthétique, sont possibles directement, sans médiations réelles, que serait pensable un état sociohistorique de l'humanité où les besoins les plus profonds du genre humain se réaliseraient exclusivement par des

satisfactions véritables, parfaites. À l'occasion de ces considérations, nous avons laissé de côté les artistes et les œuvres d'art authentiques, néanmoins problématiques, justement au sens esthétique, et nous n'avons que très brièvement fait allusion au rôle des problèmes, y compris dans l'œuvre chez l'artiste sans aucun problème. C'est en effet sous cet angle que l'on voit le caractère limité des talents, y compris les plus puissants et les plus polyvalents. Les racines proprement dites de la contradiction que cela comporte s'enfoncent encore plus profondément dans le sol de la vie humaine que l'on ne pouvait le voir, même parmi les personnalités les plus importantes, considérées isolément. Il serait même, nous semble-t-il, plus juste de dire que même les antagonismes qui surgissent ici ne sont qu'un élément partiel de cet ensemble plus global de contradictions que nous avons pu résumer sous la désignation : homme et genre humain. « Seul l'ensemble de tous les hommes constitue l'humanité. » dit ,comme nous le savons, la lettre didactique de Wilhelm Meister. [154] Cela veut dire en soi que potentiellement, il n'y a pas d'action, pas de décision, pas d'émotion ni de pensée possibles d'un individu qui, d'une manière ou d'une autre, ne débouchent pas sur le genre humain pour l'élargir ou l'affadir, l'enrichir ou le déformer, l'élever ou l'avilir.

Nous avons toujours rejeté la conception du genre humain comme une substance donnée une fois pour toutes, et nous l'avons toujours conçue comme la résultante de la totalité des aspirations et des besoins humains. C'est pourquoi ce concentré qu'elle forme dans la vie du genre humain est également double : en soi, chaque mouvement de chaque individu appartient aussi bien à lui-même qu'au genre humain ; la vie du genre humain, la poursuite de son évolution et de son

[154] Goethe, Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister, op. cit., p. 673. NdT.

développement peut cependant, pour la même raison, ne pas être la simple addition d'activités isolées. Puisque de son côté, le genre humain, comme réalité existante pour soi – certes au travers de multiples médiations – influe sans cesse sur la vie de chaque individu, se place avec eux dans un rapport réciproque fécond, à la simple addition mécanique fait obligatoirement place une sélection spontanée, une prédominance de certaines tendances, leur renforcement ou leur dépérissement. Cette sélection est accomplie avec une spontanéité objective par l'évolution sociohistorique, avec certes l'effet conjugué constant des activités humaines. La doctrine de Hegel et Marx, selon laquelle *les hommes font leur propre histoire,* [155] mais certes pas dans des circonstances choisies par eux, et avec des résultats qui s'écartent fondamentalement de ceux recherchés, trouve là aussi une pleine confirmation. Cela signifie avant tout pour notre problème une concrétisation de l'objectivité dans l'œuvre d'art et dans l'attitude à son égard. Il est évident que pour le reflet scientifique, l'approximation la plus précise possible des objets représentés et de leurs lois par rapport au monde existant indépendamment de la conscience constitue obligatoirement le critère de l'objectivité. Il est également clair que dans le reflet esthétique, ce critère est certes aussi inévitablement présent, mais il ne peut en aucun cas faire la décision à lui seul et en dernière instance. Celle-ci consiste bien davantage en ce que l'universalisation esthétique, l'élévation au-delà du singulier et de l'individuel originellement donné dans la particularité ne peut être réalisée qu'avec une intention objective tournée vers la spécificité humaine. La confrontation mentionnée ci-dessus des artistes singuliers avec ce qui est problématique dans leurs propres conceptions se réduit justement aux contradictions à l'œuvre ici de manière vivante :

[155] Karl Marx. *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte* (1851), Paris, Éditions Sociales, 1963, p. 13. NdT.

le contenu de l'universalisation esthétique consiste précisément à concevoir l'individualité, l'être tel qu'il est, de telle sorte que ceux-ci – en conservant, voire en intensifiant leurs modes de manifestation comme individualités – montrent un rapport immédiat et évocateur à ces éléments de la spécificité humaine qui sont déterminés comme durables par l'état du moment de l'évolution sociohistorique et des tendances qui la prolongent dans le futur. Autant est nécessaire une intention de ce genre du côté du créateur qui veut s'élever au-dessus du niveau du dilettante ou du malhabile, autant il est certain qu'il ne peut y avoir pour atteindre ou manquer cet objectif aucun contenu fixé *a priori*, ni aucun contenu approprié à l'individu avec une certitude infaillible (ni de forme les exprimant adéquatement). Tout œuvre d'art authentique présuppose assurément une solide connaissance de la réalité qu'elle doit reproduire, mais de ce point de vue, chaque processus de création implique que l'on se risque, que l'on se lance *à corps perdu.* *

Comme une époque a largement et profondément besoin de se connaître précisément elle-même, de bien connaître son présent, son chemin du passé vers l'avenir, et de rendre tout cela sensible à l'extrême, il va de soi que les tentatives de reflet esthétique chez les groupes et les individus les plus divers se présentent obligatoirement par les chemins les plus divers, avec les moyens les plus divers, et à des niveaux les plus divers etc. Le nouveau testament dit : « beaucoup sont appelés, mais peu sont élus » ; [156] si nous complétons cette formulation en disant que bien plus encore ne sont pas du tout appelés, nous obtenons un tableau qui illustre assez bien cette configuration sociale. Mais il faut de plus remarquer que d'un côté il est indispensable, esthétiquement, de tracer avec la plus extrême rigueur les limites entre non-appelés, appelés, et élus, mais qu'il est

[156] Mt **22** 14. NdT.

néanmoins tout aussi inévitable de reconnaître – y compris du point de vue de l'esthétique – ce qu'il y a de nécessaire et de légitime dans un large mouvement comme celui-là, qui n'atteint l'esthétique que dans des cas culminants exceptionnels.

Nous avons en effet précédemment, en nous appuyant sur une formulation importante de Goethe, mis en lumière le rapport de la perfection esthétique formelle avec la profondeur et l'univocité de la commande sociale. Cette force interne qui est la sienne doit cependant se matérialiser surtout, directement, dans l'ampleur de l'aspiration qu'elle suscite à être satisfaite. Ce n'est donc pas du tout un hasard que dans l'histoire de l'art, les réalisations les plus grandioses naissent la plupart du temps comme des couronnements d'une production massive suscitée par une commande sociale comme celle-là ; qu'on pense à Shakespeare et au drame élisabéthain, où, en commençant par des complaintes et des farces burlesques totalement inesthétiques, en passant par des pièces de théâtre suscitant des émotions (au sens le plus large du terme) rendues agréables par l'habileté, le chemin mène par des œuvres significatives plus problématiques à une réalisation isolée. Et ce serait un culte du génie déformant les faits véritables si cet écart esthétique insurmontable laissait dans l'ombre les liaisons profondes que crée la commande sociale commune. Ce qui a poussé Shakespeare à ses plus grandes créations, à *Hamlet* ou *le roi Lear*, *Macbeth* ou *Othello*, un connaisseur attentif de la période peut le retrouver, abondamment documenté à tous les niveaux mentionnés ci-dessus. L'histoire de la littérature dissimule les vrais rapports existants ici quand elle ne recherche que des « influences », s'imagine les confirmer ou les nier là où pourtant, objectivement, un besoin de l'époque éprouvé en commun est exprimé de manières qualitativement différentes à des niveaux d'émotion du monde qualitativement différents.

Les pulsions individuelles, les stimulations et les contraintes sociales produisent donc ensemble, à chaque fois, une avancée en direction de la spécificité humaine dans le contenu de laquelle le cours même du récit choisit celles qui ont exprimé son sens d'une manière globale et nouvelle, exhaustive et sensible. Nous n'avons à considérer ici ce processus, qui comprend en soi toutes les tendances artistiques ou pseudo-artistiques d'une période, que du point de vue du rapport de l'agréable à l'esthétique authentique. Déjà l'analyse du belle-lettrisme a montré qu'une figuration au niveau de l'agréable non seulement peut avec un certain succès mettre en mouvement toutes les catégories formelles de l'esthétique, mais qu'elle aussi en mesure, précisément à cause de cela, d'universaliser assez largement ce qui a été élaboré et de lui conférer ainsi une efficience au-delà du pur personnel individuel. (Elle se différencie en cela qualitativement du dilettantisme et de la maladresse dont les intentions ne peuvent pas s'universaliser en une efficience évocatrice.) Tandis donc que dans la vie quotidienne, l'expérience vécue de l'agréable reste totalement au niveau de l'individualité personnelle immédiate, l'évocation de telles expériences exige, avec les moyens formels de l'art, une certaine universalisation au-delà de ce niveau. La base objective de ces universalisations est constituée par la réalité quotidienne elle-même et par conséquent le mode de son reflet. Comme nous l'avons vu en effet, une très grande partie des individualités subjectives est, vu objectivement, socialement conditionnée, mais assurément sans perdre pour autant sa liaison directe à la subjectivité de la personne individuelle. Il semble que cette situation recèle une contradiction qui estompe la limite entre l'agréable et l'esthétique. Mais cette apparence repose simplement sur le fait que, par suite de la structure de l'individualité quotidienne mentionnée à l'instant, la communication de l'agréable exige

elle-aussi des moyens d'objectivation qui néanmoins, tout en faisant le détour par ces universalisations, renvoient cependant matériellement à son individualité. La conception de Kant conduit également à restreindre le problème, dans la mesure où l'agréable semble être chez lui enfermé dans la subjectivité purement individuelle. [157]

Ce n'est pourtant qu'un aspect du problème, l'élément de pure immédiateté en tant que telle. En revanche, objectivement, comme on l'a mentionné, chaque sujet de telles expériences est en même temps membre de communauté personnelles (famille etc.), d'une couche sociale, d'une classe sociale, d'une nation, et son intériorité qui, à toute première vue, semble autonome participe obligatoirement à ces ensembles de relations ; il peut néanmoins le faire, sans forcément, et même en règle générale, abandonner son individualité immédiate. Les niveaux les plus divers des relations sociales entre les hommes peuvent donc de cette manière se fondre avec l'individualité, elles peuvent même placer au premier plan ces formes d'individualité socialement communes, sans perdre pour autant leur immédiateté originelle, ou elles peuvent les reproduire sous différentes formes par le détour des universalisations. C'est précisément là que se met en place l'utilisation des formes esthétiques pour permettre l'expérience de l'agréable ; elle semble s'approcher là au plus près de la figuration artistique alors qu'elle en est dans sa nature le plus éloignée. Dès le niveau du pur dilettantisme, il est en effet possible de permettre à un cercle limité de personnes d'éprouver des émotions agréables en réveillant des souvenirs communs de ce cercle, par des allusions à des expériences communes etc. Et à partir de là, la montée va toujours plus haut, jusqu'à ce que se matérialisent dans le belle-lettrisme des œuvres d'apparence artistique

[157] Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., § 7, pp. 190-191.

trompeuse. Le point de séparation réside en effet en ce que l'art authentique ne peut absolument pas figurer l'universel de l'humanité sans rendre sensibles de manière évocatrice ces formes objectives de médiation qui le relient à l'individu du quotidien de la vie sociale. L'art se différencie « simplement » du belle-lettrisme en ce que dans ces médiations, tout en les préservant telles qu'elles sont, et même en les intensifiant, il expose en les mettant en lumière ces éléments concrets où se manifestent d'importants rapports à la spécificité humaine, tandis que le belle-lettrisme en reste aux signes distinctifs individuels de la classe sociale, de la nation, et l'utilisation souvent virtuose de la forme ne sert qu'à conférer à l'individualité abstraitement universalisante une efficience qui lui correspond. Aux débuts, on en reste à une individualité sociologique et seuls *Emilia Galotti*, *Cabale et Amour*, *Le mariage de Figaro*, [158] ont fait de la lutte de classe de la bourgeoisie émergente une cause de l'humanité, tandis que le 19ème siècle a à nouveau utilisé, avec peu d'exceptions comme Hebbel ou Ostrovski, [159] l'individualité sociale universalisée des hommes et des destins bourgeois pour transmettre au public du théâtre des expériences de l'agréable. Là aussi, ce n'est que là que l'on peut trouver le critère de distinction ; du point de vue de la mise en forme théâtrale, cette évolution est riche en productions impeccables.

Ces relations, extrêmement variées et complexes, de l'agréable à l'esthétique, confirment donc dans un cas concret important nos affirmations sur le rôle de l'esthétique, de l'art, dans la vie sociale des hommes : sur l'émergence de l'art à partir des

[158] *Emilia Galotti* (1772), drame bourgeois de Lessing (1729-1781), *Cabale et Amour* (1784), drame bourgeois de Schiller (1759-1805), *Le mariage de Figaro* (1778) comédie de Beaumarchais (1732-1799). NdT.

[159] Christian Friedrich **Hebbel** (1813-1863), poète et un dramaturge allemand. Alexandre Nikolaïevitch **Ostrovski** (1823-1886), dramaturge russe. NdT.

besoins et aspirations du quotidien d'un côté, et de l'autre sur son influence modificatrice, enrichissante sur ceux-ci au travers de l'impact de ce qui est figuré. L'agréable est un terrain extrêmement important sur lequel ces rayonnements réciproques manifestent leur fécondité, exercent leurs influences variées. Pour bien comprendre les phénomènes multiples qui se produisent là, il y a deux faits fondamentaux qu'il ne faut naturellement jamais négliger. Premièrement, le saut qualitatif qui sépare l'esthétique de l'agréable. Car c'est assurément un fait indubitable, empiriquement avéré, que des productions pseudo-esthétiques pénètrent fréquemment le quotidien des hommes avec beaucoup plus de puissance et de force extensive que les œuvres d'art, même les plus importantes, mais que cet effet– vu dans une perspective historique – est cependant éphémère et que la formation durable de la conscience du genre humain se produit au travers des œuvres authentiques et grandes. Deuxièmement, le fait que l'agréable lui-même n'est aucunement aussi simple et univoque que l'on a souvent l'habitude de se le représenter à première vue. À première vue, il semble en effet coïncider avec une exigence de la vie. Dans de très nombreux cas de la vie, cette apparence donne une indication juste de l'état de fait objectif : à côté de l'utile, l'agréable est indubitablement cette relation de l'homme au monde extérieur qui contribue le plus à l'éveil et à la formation de ses capacités vitales, de ses tendances à se préserver et à se développer. Mais l'agréable est dans sa nature un reflet subjectif et individuel du monde extérieur et une réaction qui lui correspond, et qui justement de ce fait peut être dans ses conséquences objectives aussi bien favorable que défavorable pour ces efforts. Déjà la philosophie morale grecque attirait avec insistance l'attention sur la dialectique qui opère ici. Cette dialectique imprègne toute la vie quotidienne, à commencer par un plat qui est au goût de l'un, et fait de ce

fait partie de l'agréable, bien qu'il puisse être dommageable pour la santé qui est également utile et agréable, jusqu'aux incidences de toutes sortes issues de la vie sociale, pour lesquelles on voit trop souvent une dialectique analogue de l'agréable immédiat et du dommageable sur la durée. Comment ces contradictions peuvent être résolues dans la vie par l'habitude, les mœurs, les conventions, le droit, la morale et l'éthique, ces questions ne font pas partie de notre sujet ; nous pouvons d'autant plus éviter un exposé, ne serait-ce qu'allusif, de ces problèmes que l'éthique grecque les a traités très à fond, et avec une grande compréhension. Mentionnons simplement en conclusion de nos observations précédentes qu'il est impossible de comprendre toute cette dialectique si l'on ne prend pas en compte les composantes sociales de l'individualité qui s'impose dans l'agréable, tant dans sa genèse que dans ses effets.

Si nous considérons maintenant ces mouvements du point de vue de l'ascension vers l'esthétique et de son débouché dans le quotidien, il est clair que ces problèmes relèvent principalement du matérialisme historique. Il est en effet évident, sans aller plus loin, qu'à chaque fois, la structure de la société, le sens de son évolution, déterminent le contenu, l'intensité, etc. de l'agréable ainsi que ses relations réciproques actives et passives à l'esthétique. Il y a assurément, en l'occurrence, des différences de types qui dans leur nature sont des différences de principe. C'est en effet une situation qualitativement différente si la vie fournit en grande quantité des produits auxquels est inhérente un net penchant vers l'art, comme l'artisanat antique ou des phénomènes analogues de formations sociales passées, ou si la production de l'agréable est effectuée de manière centralisée, qui élabore plus ou moins consciemment les éléments et thèmes en compétition avec l'art authentique, qui influe sur lui pour l'orienter vers l'abstraction

et l'individualisation, comme la plus grande part de ce qui est aujourd'hui proposé au public par la presse, le cinéma, la radio etc. Dans les deux cas, des relations réciproques s'établissent entre l'art et ces productions, et même dans les deux directions indiquées. Mais leur nature va être qualitativement différente, tout particulièrement en ce qui concerne l'évolution de l'art lui-même. L'« industrie » de l'agréable, devenue autonome pour l'essentiel, l'élaboration pour sa diffusion d'une technique et d'une maîtrise formelle propres influence l'art d'une double manière : d'un côté, la puissance croissante et devenue autonome du belle-lettrisme (évidemment dans tous les arts et pas seulement en littérature), tend fortement à faire disparaître les limites par rapport à l'esthétique, à obscurcir sa nature propre ; de l'autre côté, l'autodéfense de l'art contre de telles tendances pousse vers un ésotérisme artistiquement malsain, à un auto-enfermement volontairement contraint face aux contacts avec la vie.

Un traitement véritablement adapté des rapports générés à cette occasion pour l'art ne peut être effectué que dans la partie matérialiste historique de l'esthétique ; certes, son juste éclairage sociohistorique présuppose une clarté sur les rapports généraux matériels entre esthétique et agréable. Le problème très multiplement ramifié du dilettantisme occupe une place particulière dans cet ensemble de problèmes. Là aussi, il est naturellement impossible de décrire le phénomène dans son ensemble, ni son histoire, même sous la forme la plus abrégée. Du point de vue de l'esthétique, il est intéressant là-dedans que nous ayons affaire à une activité de l'homme dans la vie quotidienne, qui peut conduire à un accroissement, à une intensification de la réceptivité esthétique. On peut le voir de la manière la plus claire dans le dilettantisme musical : l'exercice reproductif de la musique de la part des dilettantes ne prétend pas dans les cas normaux ressembler un tant soit peu à de l'art.

Mais le jeu, aussi défectueux qu'il puisse être, considéré d'un point de vue artistique, forme un goût, une compréhension, une réceptivité pour les œuvres d'art musicales, qui ne peuvent normalement guère être atteints par une réception directe, une simple audition. Il s'agit assurément là de la forme la plus manifeste d'une activité dilettante puisqu'elle débouche sur un approfondissement et une intensification de la compréhension réceptive. Les dilettantismes dans les autres arts mènent beaucoup plus rarement à ce résultat ; cela fait partie des exceptions qu'un dilettantisme en écriture éveille ou favorise la compréhension de la littérature. Dans le dessin ou la peinture, cela peut être plus souvent le cas, bien que là aussi, ce ne soit pas et de loin aussi général qu'en musique. Ceci ne concerne assurément qu'une toute petite portion de la totalité du dilettantisme. Car déjà, en musique, une grande part en reste résolument au niveau de l'agréable, et si quelqu'un veut par exemple fixer par le dessin des souvenirs de voyages, de randonnées etc., cette activité ne doit pas obligatoirement avoir une orientation interne portée sur l'accroissement de la réceptivité artistique. Cela est cependant bien loin d'épuiser le trait positif du dilettantisme. Goethe souligne à juste titre dans ses notes sur cette question élaborées en commun avec Schiller : « Parce qu'il met en œuvre la force productive, le dilettante cultive quelque chose d'important chez l'homme. » [160] Comme toute activité humaine reliée au reflet de la réalité, originaire pour l'essentiel du domaine de l'agréable, elle englobe un champ beaucoup plus étendu que celui que peuvent combler le penchant vers l'art et ses répercussions. Il suffit de mentionner les éléments éducatifs qui sont contenus dans le dilettantisme de la danse ou du jeu théâtral. Goethe souligne à ce sujet : « Éducation du corps, stimulation du corps à toutes les

[160] Goethe, *Über den Dilettantismus*, in *Goethes Kunstschriften*, Band II, Leipzig, Im Insel-Verlag, p. 212.

habiletés physiques possibles… Mouvements mesurés, entre l'excès et l'économie ». [161] De même sur le dilettantisme en poésie : « Éducation des émotions et de leur expression verbale ; encadrement de la force d'imagination par la civilisation, tout particulièrement comme partie intégrante de la formation de l'entendement. Éducation du sens de la rythmique, idéalisation des représentations par des objets de la vie ordinaire. Éveil et stimulation de la force d'imagination productive aux fonctions les plus hautes de l'esprit, y compris dans les sciences et dans la vie pratique. » [162] Goethe a également énergiquement souligné que toutes ces orientations peuvent déboucher sur le vide et le néant, que lorsqu'elles prétendent ou semblent être de l'art, elles éloignent ceux qui les portent tant de l'art que de la vie. Point n'est besoin que nous regardions cela de plus près, parce que seules s'y manifestent les contradictions de l'agréable, dont nous avons déjà indiqué le caractère général. Quel que soit donc l'angle sous lequel on aborde le problème de la relation entre l'esthétique et l'agréable, on se heurte d'un côté à l'universalité de l'agréable dans la vie quotidienne des hommes, aux limites si souvent floues entre les deux, et de l'autre côté à la différence radicale dans l'attitude concernant le rapport entre l'individualité personnelle et le genre humain. Cette dernière question va assurément bien au-delà de l'esthétique, bien que s'y exprime, comme nous l'avons vu et le verrons encore, son critère fondamental. Toute la conduite de vie de l'homme dépend finalement de la manière dont il se comporte dans la réalisation pratique de son existence quant à la relation entre l'individualité et le genre. La religion et la philosophie idéaliste insistent consciemment et unilatéralement sur ce qui les distingue, et en viennent à les isoler tous deux radicalement l'un de l'autre. Toute éthique

[161] Ibidem p. 214.
[162] Ibidem p. 222.

matérialiste dans sa nature, située à un niveau philosophique authentique – on pense à Épicure ou à Spinoza ; mais Aristote lui-aussi est finalement de ce point de vue très proche du matérialisme philosophique – cherche à appréhender intellectuellement la dialectique objectivement à l'œuvre ici, et à en tirer des principes de l'action humaine. Malgré toutes les différences profondes de ces orientations entre elles, elles ont, surtout par rapport à la religion et à l'idéalisme, le trait commun qu'elles s'efforcent de dégager la spécificité humaine, en tant que ligne directrice de la pratique éthique, des caractéristiques de l'homme du quotidien, sans briser son unité ni son immanence humaine. Cela ne réduit en aucune façon l'écart qualitatif réellement existant entre la spécificité humaine et l'individualité immédiate – il suffit de penser à l'idéal du sage chez Épicure, à l' « amor dei intellectualis » de Spinoza –, [163] mais le saut qualitatif est par principe réalisé purement à partir des forces internes de l'homme, sans immixtion quelconque de puissances transcendantes ; la doctrine des affections de Spinoza que nous avons citée à maintes reprises dans d'autres contextes est probablement la formulation la plus conséquente de ce point de vue. [164] Il y est inclus, comme connaissance des conditions de vie, de la nature de l'homme, comme comportement qui résulte nécessairement de tout cela, l'unité dialectique vivante – unité de ce qui est contradictoire – de la personnalité individuelle et de la spécificité humaine. La doctrine du sage d'Épicure se différencie donc tout aussi nettement, en qualité et en niveau, de l'« hédonisme » vulgaire que l'art authentique du simple belle-lettrisme.

---

[163] Épicure, *Lettre à Ménécée*. Trad. Octave Hamelin (1910) Éd. électronique Les Échos du Maquis, 2011. *Amor intellectualis Dei* : l'amour intellectuel de Dieu. Spinoza, *Éthique*, Cinquième Partie, Prop. XXXII, op. cit., p. 331. NdT.

[164] Spinoza, *Éthique*, Troisième Partie, op. cit., p. 133. NdT.

Il y a sous-jacente au reflet esthétique de la réalité, à la figuration artistique authentique – peu importe comment l'artiste exprime en idées sa vision du monde – une image, analogue pour l'essentiel, du monde, de l'homme, et de l'humanité. Quand, dans nos considérations précédentes, nous avons vu dans l'opposition entre individualité et spécificité humaine le critère de la distinction juste entre esthétique et agréable, et en même temps attiré l'attention sur les phénomènes de transition tout à fait innombrables dans l'art et dans la vie, nous avons simplement, pour notre domaine spécial, tiré d'une situation tout à fait générale les conclusions nécessaires. La corrélation et la distinction de la spécificité humaine et de l'individualité en éthique (matérialiste) et en esthétique paraissent particulièrement frappantes. Cette forte affinité ne peut cependant pas conduire à une simple identification, et pas du tout nous plus à un rapprochement acritique. Le fait que le milieu de l'éthique soit la vie elle-même, la pratique humaine, tandis qu'on réalise en art un reflet de la réalité a de larges conséquences, aussi bien pour le sujet que pour l'objet des deux sphères. La prise en considération unilatérale des similitudes a parfois en éthique pour conséquence que les catégories esthétiques soit invoquées de manière inadmissible pour des états de fait éthiques. Les déformations qui en découlent seront traitées un peu plus en détail dans le prochain chapitre. Mentionnons seulement ici que pour une tendance à résoudre des problèmes éthiques de manière purement intérieure à l'homme, il est très tentant d'y voir une proximité de l'esthétique, tout particulièrement quand le rejet de postulats et d'impératifs transcendants abstraits sont mis en avant et soulignés de manière polémique, comme par exemple dans les lettres de Schiller à Goethe sur les problèmes

éthiques dans *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. [165]

Pour notre problème actuel, la différence des objets des deux sphères est cependant encore plus importante. Lorsque le sujet devenu éthique se hisse au niveau de la spécificité humaine, qu'il dirige vers elle son attitude et son action, il s'efforce naturellement à se confronter au monde tel qu'il est, et pas tel qu'il apparaît à première vue ; même un éventuel retrait hors du monde repose dans de tels cas sur un effort à bien évaluer sa totalité, sa véritable essence (Épicure). Mais il est décisif pour l'éthique que l'attitude et la pratique réelle puissent ne pas coïncider directement. D'un côté, cette dernière se déduit de la première, mais de l'autre côté, chaque action isolée doit aussi donner une réponse immédiate à chaque « exigence du jour » ; l'attitude éthique est donc ainsi la résultante des actions individuelles, l'outil de mesure de leur évaluation, sans cesser pour autant d'être leur présupposition subjective et objective. La dialectique vivante de l'individuel et du spécifiquement humain apparaît de ce fait aussi bien dans le sujet qu'également dans l'objet de la pratique éthique, et le monde proprement dit dans sa totalité devient pour l'acte éthique isolé un horizon universel et une perspective généralement déterminante. Cette structure résulte forcément du caractère réel pratique de cette sphère.

Mais dans sa nature, l'esthétique n'est pas la réalité elle-même, mais son reflet. Le monde prend par là pour la reproduction esthétique de la réalité une accentuation unique en son genre. Dans les expériences de l'agréable, à chaque fois, la portion

[165] Lettre de Schiller à Goethe du 9 juillet 1796, in *Correspondance entre Schiller et Goethe*, trad. Lucien Herr, Paris, Plon, 1923, tome 1, p. 263-269. C'est dans la critique passionnée de ce roman de la part de Novalis que l'on voit le plus nettement qu'il n'est pas question chez Goethe d'une « esthétisation » de l'éthique.

éprouvée du monde n'est jamais qu'individuelle. Nous venons de traiter l'aspect de l'éthique et nous savons, par des considérations précédentes, que le reflet scientifique porte sur l'essence du monde, sur ses lois. Le fait donc qu'un ensemble concret et réel d'objets du reflet ait l'importance d'un monde, qu'il puisse être vécu, non seulement comme ensemble concret d'objets, comme partie effective du monde devenue importante, mais aussi comme le monde même, constitue la spécificité, unique en son genre, de l'activité esthétique. Nous avons déjà dans d'autres contextes pris connaissance des conditions préalables les plus décisives de cette mondanéité du reflet esthétique. Il nous faut maintenant, d'un côté nous rendre compte que l'élévation esthétique de l'individu privé au niveau de la spécificité humaine ne peut être effectuée que par la médiation d'une expérience d'un « monde » objectif d'un ensemble complexe d'objets concrets, que la mondanéité du reflet esthétique trouve précisément dans cette élévation à la spécificité humaine le critère de son objectivité. Le « monde » et l'espèce humaine se placent donc dans un rapport étroit de corrélation ; ils expriment le même état de fait, une fois sous l'angle du sujet, l'autre fois sous celui de l'objet. Nous avons déjà traités ces deux aspects. Du point de vue subjectif, nous rappellerons seulement que les artistes les plus importants ont justement à maintes reprises mis en garde contre le fait de laisser intervenir la subjectivité (individuelle) dans le processus de création, car l'autonomie de ce « monde » précisément créé par la subjectivité artistique pourrait être sensiblement perturbée. La contradiction entre la subjectivité nécessaire comme base du « monde » figuré artistiquement et la stricte exclusion de son immixtion dans construction, son déroulement, son existence tel qu'il est etc. se résout d'elle-même si nous prenons en compte l'opposition et la liaison

étroite de l'individualité et de la spécificité humaine, conformément aux considérations précédentes.

En ce qui concerne la figuration du monde objectif, il apparaît des contradictions très semblables ; nous avons toujours et encore souligné que le reflet esthétique doit donner une reproduction fidèle de la réalité objective ; mais nous avons en même temps pu observer qu'une simple coïncidence de la réalité objective et de la reproduction artistique reste esthétiquement totalement insignifiante, qu'il n'est même pas rare que cela puisse conduire à une perturbation, et même une suppression de l'exactitude esthétique, et qu'il y a même – pour compléter sous un angle opposé –certains cas où justement s'écarter de la coïncidence immédiate devient la base de la vérité artistique (« mondes » fantastiques). Là-aussi, la contradiction se résout en ce que les objets figurés, leurs relations, etc. produisent obligatoirement des corrélations qui offrent à chaque fois un champ d'action adapté à la manifestation sociohistorique de la spécificité humaine. La fidélité dans la reproduction de la réalité objective trouve ici son critère décisif. Son fondement philosophique repose sur le fait que l'homme, même dans la réalité, ne peut atteindre la vraie spécificité humaine que dans une interaction constante avec la réalité objective, qu'une situation déterminée, des tendances d'évolution déterminées et leurs perspectives, constituent les présupposés et les conditions préalables indispensables, le champ de la matérialisation véritable de l'autoconscience spécifiquement humaine de l'humanité. Tandis que l'art crée un « monde » – avec dans chaque espèce d'art une sélection concrètement différente des composantes de cette interaction – qui permet dans la figuration l'expression maximale et la plus adéquate des déterminations de ces interactions décisives à l'œuvre positivement comme

négativement, il s'y génère la forme objectivée la plus haute de l'autoconscience de l'espèce humaine.

Il est visible de ce point de vue que les principes formels de l'art, en tant que formes à chaque fois de leur contenu unique, concret, et défini, ne peuvent que dans ce contexte atteindre leur véritable essentialité. Isolés de ce contenu, ils en restent au niveau de l'individualité et ce qu'ils façonnent perd obligatoirement son caractère de mondanéité ; cela devient un ensemble fortuit d'objets, qui se place dans une relation fortuite à certains états d'âmes des hommes. Toutes les catégories détachées de ce contenu décisif, y compris la nécessité causale, sont incapables d'abolir ce caractère fortuit. L'agréable – conçu au sens le plus large – est justement pour la conscience humaine une immobilisation à ce niveau ultime de fortuité, même si elle peut à première vue apparaître sous une forme obéissant à des contraintes physiologiques, psychologiques, ou sociales, aussi strictes soient-elles. Cette corrélation du hasard et de la nécessité, de l'objectivité totalement sans-sujet et de la réaction purement subjective à celle-ci, qui paraissent – à première vue – purement ancrées dans l'individualité singulière bien qu'elles soient déterminées de la manière nécessaire-fortuite mentionnée à l'instant, est précisément la caractéristique de la vie quotidienne, au contraire du reflet esthétique. Le paradoxe de ces productions pseudo-esthétiques au niveau de l'agréable consiste justement en ce qu'elles mettent en mouvement les moyens de reflet et d'expression de l'esthétique, obtiennent dans leur emploi, dans certaines circonstances, une habilité artistique notable, mais néanmoins maintiennent avec tout ce déploiement le sujet récepteur dans l'immédiateté de la vie quotidienne. Nous le savons : l'art authentique proclame lui-aussi l'immédiateté de la vie quotidienne, mais seulement pour représenter dans ses œuvres une seconde immédiateté, celle de l'autoconscience

spécifiquement humaine de l'humanité qui ne peut apparaître que là dans une objectivation adaptée. Là où en revanche l'évocation de l'agréable devient le principe dominant, la première et la deuxième immédiateté coïncident, la deuxième est absorbée par la première, ce qui veut dire que les forces formelles de la figuration esthétique ne vont être mises en mouvement que pour noter les réactions quotidiennes des hommes dans une netteté plus grande que cela n'est possible dans la vie même. Cela ne signifie pas du tout, obligatoirement, une reproduction purement mécanique semblable à celle d'une photographie. Bien au contraire, c'est précisément là que la subjectivité individuelle peut s'immiscer tout aussi puissamment que la spécificité humaine dans l'art authentique : de fausses émotions, aspirations et envies qui doivent à juste titre échouer avec la nécessité de l'évolution sociale, ou ne peuvent être exaucées que par le hasard, exceptionnellement, par des « embellissements » imaginaires du quotidien ou des descriptions terrifiantes de ses côtés obscurs etc. apparaissent d'habitude comme éléments de « correction » de l'objectivité immédiate. Mais avec toutes ces modifications, l'image reflétée en reste au niveau humain du quotidien, et c'est là – et pas en raison de principes formels – que l'esthétique se délimite nettement de l'agréable ; et cela à vrai dire – ce qui est important pour l'ensemble de nos considérations – sans perdre dans la vie quotidienne son importance qui, comme nous l'avons vu, peut aussi bien être négative que positive, sans renier son importance dans l'avant et l'après de l'esthétique même.

Table des matières

2. Architecture. 5
3. Arts appliqués. 85
4. Jardins. 106
5. Cinéma. 128
6. La problématique de l'agréable. 175