

Georg Lukács

*La spécificité de
la sphère esthétique.*

Quinzième Chapitre :
Les problèmes de la beauté naturelle.

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Version mise en ligne le 4 juin 2021,
cinquantième anniversaire de la disparition de Georg Lukacs



Georg Lukacs

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

Il occupe les pages 575 à 674 du tome II, 12^{ème} volume des *Georg Lukács Werke*, Luchterhand, Neuwied & Berlin, 1963, ainsi que les pages 552 à 647 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 *.

Quinzième chapitre.

Les problèmes de la beauté naturelle.

Les problèmes à traiter dans ce chapitre sont, en raison de leur signification matérielle, moins importants pour l'essence de l'esthétique qu'en raison du rôle qu'ils ont joué dans l'histoire de l'esthétique, et dont, en tant que problématiques traditionnelles, les répercussions se font encore plus ou moins sentir aujourd'hui. Déjà par la place que nous avons choisie pour traiter cet ensemble de problèmes, on voit notre attitude de rejet à l'égard de cette convergence, méthodologiquement unitaire malgré toutes les divergences et même prises de position opposées. Tandis que l'esthétique a, en règle générale, l'habitude de commencer par l'analyse de l'unité et de la différence du beau dans la nature et en art, nous avons développé les questions de principe de l'esthétique de manière tout à fait indépendante de cela, et nous venons à en parler seulement après avoir cherché à clarifier le rapport de l'agréable à l'esthétique. Le résultat de cette recherche, et surtout la fonction de l'agréable comme force stimulante de la vie, son universalité, et même sa présence illimitée dans la vie quotidienne des hommes, sa subjectivité immédiate, sa liaison indissoluble à la personnalité individuelle de l'homme total, seront toujours présumées connues dans les considérations à venir ; et ce même dans les cas où la spécificité de l'objet concret et celle des relations à lui requièrent de soumettre certaines réactions affectives à des modifications partielles.

Dans l'histoire de l'esthétique, ce problème a pour centre la question de savoir s'il peut y avoir une beauté en dehors de l'art, et quelles sont les caractéristiques du rapport entre les deux types de beauté. De ce fait, le concept de beauté naturelle chez

la plupart des auteurs va bien au-delà de la nature au sens propre, il s'étend aussi à l'homme, et à vrai dire pas seulement en tant qu'être de nature (corps humain), mais aussi à son intériorité, à ses relations sociales, aux institutions, aux événements sociaux, à l'histoire, etc. De telles extensions du concept de beauté présupposent en lui un double flou et indétermination ; de ce sujet aussi, nous avons déjà parlé dans d'autres contextes, il ne peut donc s'agir ici que de l'application de ces résultats à la question à traiter maintenant. Répétons donc seulement, très brièvement, que l'indétermination du beau se manifeste d'un côté « vers le haut », et donc dans les relations à l'éthique, à la gnoséologie, à la religion etc., de l'autre côté « vers le bas », dont nous avons déjà parlé en détail lors du traitement de l'agréable. Dans un mode d'approche comme celui-là, le flou des concepts fondamentaux et l'universalité illimitée du monde objectif considéré sont étroitement liés. En réalité, le passage l'un dans l'autre du beau et du bon d'un côté, et la conception de phénomènes sociaux primaires comme faisant partie de la nature, et même comme opposés au social de l'autre, sont très différents l'un de l'autre et doivent être renvoyés ici à leurs caractéristiques objectives, véritables; il faut en l'occurrence – au contraire des conceptions traditionnelles de l'esthétique – décomposer l'unité apparente de cet ensemble objectif complexe. Ainsi, ce qui était le plus souvent traité comme unité dans l'histoire de l'esthétique va exiger des analyses séparées, précisément pour clarifier le fait que les problèmes philosophiques sous-jacents aux deux ensembles sont de natures qualitativement différentes. Comme les problèmes qui sont liés à la « beauté » de l'homme sont plus intimement liés au flou du concept de beauté « vers le haut » et comme leur clarification est – relativement – plus simple, c'est par eux que nous commencerons.

1. Entre éthique et esthétique.

L'irruption de principes esthétiques en éthique, voire même une esthétisation de l'éthique, sont des faits anciens. Elles ne peuvent étonner que ceux qui confondent la séparation nette, méthodologiquement nécessaire, des sphères singulières avec la réalité de la vie même, qui ignorent combien d'abstraction se cache dans de telles formes « pures », et comment la vie outrepassa d'habitude des limites tracées avec tant de rigueur. Certes – et nous avons pu déjà en faire l'expérience à l'occasion de la distinction entre agréable et esthétique – l'abstraction dans de tels cas ne signifie pas du tout une simple universalisation étrangère à la réalité, une séparation qui n'a lieu que dans le monde des idées. L'éthique et l'esthétique sont aussi, dans leur « pureté » théorique, des abstractions rationnelles, des synthèses conceptuelles de forces réelles de la vie, de tendances réellement à l'œuvre, dont la séparation, voire même parfois l'opposition violente, peuvent se présenter comme une exigence de l'être social. Comme nous avons pu le voir dans le cas examiné plus haut, cela n'exclut absolument pas la compénétration réciproque des deux sphères ; la seule chose importante, c'est ce qui, dans cette perspective, se produit à chaque fois concrètement dans la situation concrète : un brouillage des définitions des limites nécessaire, provoqué par la vie ; qui ne supprime pas l'existence des limites, ou une exploitation théoriquement inadmissible de ces transitions floues pour affirmer philosophiquement des égalités, des identités, là où en réalité existent pourtant – en dernière instance – des objets et des orientations relativement autonomes et à maints égards dialectiquement contradictoires entre eux. Nous pensons et nous espérons pouvoir montrer dans les considérations suivantes ce qui en réalité se déroule ici.

Il faut assurément tout de suite ajouter : si, dans la pensée humaine, des conceptions objectivement fausses ont une vitalité tenace, une tendance toujours réémergente à se renouveler, c'est que leur source n'est que très très rarement la simple erreur d'une individualité perturbée ; une erreur comme celle-là, même si, parmi les contemporains, elle suscite une impression éphémère, tomberait tôt ou tard inmanquablement dans l'oubli. S'il faut donc réfuter des théories qui se reproduisent toujours, il faut faire précéder la critique proprement dite de la tentative de mettre en évidence les sources de ces erreurs de raisonnement dans la vie même, dans la structure de la sphère même dont elles proviennent. (Cela ne concerne naturellement que les stades les plus évolués de la pensée humaine. Bien que des reflets déformés de la réalité objective soient sous-jacentes aussi aux formes de la « vision du monde » magique, par exemple, il serait erroné de leur appliquer la méthode indiquée ici.) Comment des éléments esthétiques, des catégories esthétiques s'introduisent-ils donc dans des raisonnements à caractère principalement éthique – métaphysique ou religieux aussi – y compris tout particulièrement, ce qui doit être montré, chez des penseurs dont l'attitude de base face à l'esthétique, face en particulier à ses formes pures, est plutôt de défiance que d'approbation confiante ? Nous pensons que certains motifs, décisifs, peuvent être sans difficulté compris à partir de la structure la plus générale du comportement éthique. Cela fait donc partie de l'essence de l'éthique que la personne privée du quotidien y soit confrontée à des commandements. Plus la moralité ou l'éthique poussent – et se développent justement par là en tant que moralité ou éthique en opposition au droit, à la coutume, aux conventions etc. – à ce que l'individu reconnaisse leurs commandements comme des obligations internes, personnelles, plus nettement se crée dans de tels actes un certain

dédoublément de la personnalité : le comportement moral ou éthique intériorisé doit se matérialiser par la propre volonté, la force propre de l'homme concerné, en surmontant les résistances que lui opposent les affects, préjugés etc. du même homme. Une telle dualité peut naturellement aussi apparaître pour des commandements du droit ou de la coutume, mais la contradiction se situe ici le plus souvent entre l'individu agissant et le système objectif de prescriptions. (Point n'est besoin que nous nous préoccupions ici de ce que les deux phénomènes puissent – objectivement – être à la base des mêmes antagonismes sociaux.) On peut observer la contradiction née de la sorte entre dualité et unité de la personnalité dans chaque vision ascétique du monde ; l'éthique kantienne est un exemple frappant de la situation qui en résulte.

Il est donc indubitable qu'il est d'autant plus avantageux du point de vue de cette classe sociale dont les intérêts – au sens le plus large – sont représentés par une certaine moralité ou éthique que leurs commandements provoquent chez les individus moins de tensions internes, de conflits etc. et que leur action est plus fortement l'expression organique non refoulée, venue de l'intérieur, des personnes concernées. Et par ailleurs s'épanouit naturellement aussi chez de nombreux individus le désir d'une telle configuration de leur propre vie morale. Comme toute classe sociale est composée d'individus, les deux motifs mentionnés ici ne sont naturellement que deux aspects du même état de fait social, et cela ne change rien à leur affinité interne que dans la plupart des témoignages dont nous disposons pour le connaître, le deuxième aspect soit le plus souvent et le plus souvent énergiquement placé au premier plan. Elle découle donc de l'essence de la moralité même, cette aspiration des hommes à une conduite de vie morale dans laquelle le commandement éthique fait s'exprimer le noyau le plus intime de la personnalité et domine à partir de là toute la

périphérie des affects et des sentiments, des désirs et des idées, mais pas d'une manière tyrannique dualiste, mais organique, comme manifestation mature de la personnalité globale. Quand cette aspiration lutte pour une expression adéquate, particulièrement à une époque où les idéaux éthiques eux-mêmes semblent déjà ou encore socialement problématiques, il est très tentant, et souvent presque historiquement inévitable qu'elle s'exprime aussi dans des catégories esthétiques. Le reflet esthétique de la réalité figure en effet toujours une unité évidente sensible de l'intérieur et de l'extérieur, du contenu et de la forme, du personnage et du destin etc. Même là où son objet est un conflit de la vie au sens indiqué à l'instant, celui-ci apparaît dans le reflet moins comme une déchirure dualiste, davantage centré sur les hommes que la plupart du temps dans la vie même. Et ce non pas en raison d'une minimisation des conflits de la vie par le reflet esthétique, mais au contraire par suite de sa mondanité par laquelle l'unité ultime de l'individualité humaine se manifeste, même dans les antagonismes les plus âpres, les plus insolubles que cela ne serait possible dans la vie elle-même. Cette nature du reflet esthétique peut, en ce qui concerne le besoin social décrit ci-dessus, très facilement servir de modèle et favoriser l'irruption de catégories esthétiques dans l'éthique. Cela peut, mais ce n'est assurément pas obligatoire.

Pour l'éthique grecque, dans laquelle cet entrelacs de problèmes entre éthique et esthétique s'est présenté en premier avec une pleine efficacité, il y a d'autres motifs à prendre en considération. Premièrement, dans la civilisation de l'antiquité, le mythe, toujours et encore réinterprété d'une manière relativement libre – indépendamment de la théologie – joue un rôle significatif. Il faut surtout prendre en compte à ce propos que des souvenirs forts et vivaces du communisme primitif (comme âge d'or) y étaient à l'œuvre. L'absorption de la vie

individuelle par celle de la communauté a pour conséquence pour notre problème que dans une période où le droit, la moralité et l'éthique n'étaient absolument pas encore présents, les hommes voyaient comme évidente la régulation de leur pratique par la coutume, parce que ce conflit dont nous parlions à l'instant n'existait absolument pas pour eux, lui non plus. En conséquence, les hommes de « l'âge d'or », bien connu de tous par le mythe et son adaptation par la poésie et l'art figuratif, ont très bien pu passer pour des incarnations de cet idéal d'unité organique de l'existence et de la pratique humaine. Cet « idéal esthétique » du comportement pratique trouve un renforcement ultérieur, qualitativement différent, dans l'idéologie de la kalokagathie¹ dans l'aristocratie régnante des cités-états. La nécessité de conserver et d'accroître la puissance par l'art militaire et la politique (donc : les capacités rhétoriques), le loisir comme fondement de la culture avec le mépris du travail « trivial », mais avec un culte profond des exercices physiques, crée les bases de cet idéal éthique. Ce qui est important ici, ce ne sont pas les conséquences esthétiques de cette forme de vie, car il est clair qu'il s'en dégage pour le développement de l'art une commande sociale parfaitement normale, qui ne se distingue d'autres, tant sociohistoriquement qu'esthétiquement, qu'en ce que l'immanence sous-jacente et l'harmonie corps-esprit fait s'épanouir un art auquel on peut appliquer, relativement sans problème, la beauté comme catégorie esthétique. En ce qui concerne les problèmes de ce mode de vie même, la polysémie changeante de la définition centrale – la signification du terme *beau* est indissociablement liée à *noble*, *bienséant* etc. – n'a pas de conséquence perturbant l'éthique tant que le comportement même dans la vie sociale ne se heurte pas aux contradictions internes qui découlent de l'être social. La problématique qui nous intéresse ne sera donc nettement

¹ Qualité de l'homme grec beau et bon. NdT.

perceptible qu'à l'époque de la décomposition de la démocratie de la cité, à l'époque de Socrate et de Platon.

Nous n'avons dénombré ici que quelques phénomènes de l'être social qui constituent les bases réelles de la genèse de notre problème. Il faut toutefois tout de suite ajouter que la compréhension historique la plus authentique de la genèse nécessaire d'un phénomène n'est en rien identique à la reconnaissance de sa justification philosophique objective. Car la convergence abstraite que l'on voit alors, quand les problèmes sont traités à des niveaux d'universalité supérieurs, les plus dilués, se dissout dès qu'est entreprise la moindre des tentatives de concrétisation des catégories. Prenons par exemple la relation de l'essence à l'apparence. Esthétiquement, l'apparence tire sa valeur de ce que, dans des cas particuliers sublimés en types, elle permet de manière adéquate, évocatrice sensible, l'expression de l'essence au niveau de la deuxième immédiateté, esthétiquement créée. Certes, au plan éthique, comme nous l'avons vu plus haut, on peut aspirer à un comportement où ce qui est visible dans l'action des hommes doit adéquatement révéler leur intériorité morale. Néanmoins, même dans le cas de l'approximation la plus forte qu'on puisse imaginer, il ne faut pas négliger les différences importantes et même les oppositions. Elles proviennent de ce que l'esthétique est un mode défini de reflet de la réalité, alors que l'éthique représente en revanche une réalité en elle-même, la matérialisation pratique de l'être humain dans ses relations réciproques à ses contemporains. C'est pourquoi la manifestation de l'essence a dans les deux cas des tendances et des significations totalement divergentes. En esthétique, il s'agit au sens le plus littéral d'une coïncidence de l'essence et de l'apparence, puisque celles-ci – grâce justement à l'autonomie immédiate de cet être tel qu'il est – ne peuvent que dans leur unité organique, indissociable, être les pierres de

construction d'un « monde » unitaire figurant la réalité. Certes, en éthique chaque matérialisation des commandements se rapporte aussi à la totalité de ce monde dans lequel elle se produit, mais comme il s'agit ici d'une réalité sociale et pas de sa reproduction, cette relation à la totalité ne peut être qu'une hypothèse, qu'un postulat.

Il en résulte que la relation adéquate entre essence et apparence en éthique est d'un côté le rapport interne entre opinion morale et action, l'expression la plus adéquate possible de l'opinion morale dans les formes de manifestations de l'action, et d'un autre côté l'effort de conformer la pratique éthique de telle sorte que dans ses conséquences se matérialisent totalement, si possible, ces orientations qui sont à chaque fois sous-jacentes à la décision. Il est évident que le deuxième aspect ne peut avoir qu'un caractère approximatif. Autant une éthique construite dialectiquement refuse l'autolimitation fondée sur la seule opinion morale au sens de Kant ou de l'existentialisme, autant elle doit absolument être au clair sur le fait que son orientation sur les conséquences de l'action ne peut être que postulat ou approximation. Cela n'exclut en aucune façon un maximum de souci et de responsabilité, mais bien un équilibre nécessaire, une harmonie obligatoire entre intention et conséquences. Une telle hypothèse contredirait assurément les lois les plus élémentaires de la réalité sociohistorique, en particulier celles selon lesquelles il résulte en règle générale des actions individuelles des individus (et celles-ci sont l'objet de l'éthique) quelque chose d'autre que ce qui était l'intention subjective. Mais même rapporté simplement à l'action du sujet, le rapport de l'essence et de l'apparence dans la pratique éthique est de nature qualitativement différente que dans le reflet esthétique. C'est en effet le contenu de l'apparence qui détermine si elle est adaptée à l'essence, et elle a également un caractère simplement approximatif; la forme de l'apparence est

nécessairement accessoire, secondaire, tandis qu'au plan esthétique, précisément, cette coïncidence est complète et la puissance évocatrice de la forme apparente fournit le critère direct du degré d'adéquation. Naturellement, cette opposition n'est pas absolue, pas métaphysique ; d'un côté, en esthétique, la forme est en effet toujours celle d'un contenu déterminé, et de l'autre, la convergence éthique de l'apparence et de l'essence a nécessairement aussi des conséquences formelles. Avec tout cela, la possibilité d'un effet « esthétique » de l'apparence en éthique reste nécessairement un sous-produit, et une intention la concernant doit immanquablement conduire à une falsification de son contenu qui seul est décisif. Dans le premier cas, pour la relation des conséquences d'une action sur le déroulement des événements dans le monde, la divergence est encore plus évidente. La mondanéité du reflet esthétique signifie une intégration de sa reproduction abrégée, typisée, dans la totalité intensive de la figuration artistique, ce par quoi dans un cas individuel devenu symbolique, le sens de l'action donnée est, pour l'évolution du genre humain, porté à son autoconscience. Comme toute pratique éthique constitue, à chaque fois, un élément singulier de ce processus global réel, il est clair que dans la réalité même, aucune résolution éthique ni sa réalisation ne peuvent prendre une telle significativité symbolique directe, et tout particulièrement pas dans son actualité qui est décisive justement pour l'éthique en tant que telle ; tout au plus – et là aussi seulement de manière relative – si les deux sont devenus parties intégrantes du déroulement historique passé. Mais la responsabilité éthique originelle, tant pour la décision que pour les conséquences, se trouve dans un rapport au dernier aspect faisant l'objet de larges médiations ; aussi celui-ci n'est-il en aucune façon identique à l'unité atteinte dans le reflet esthétique.

Toutes ces différences ne suppriment évidemment pas toutes ces analogies qui, comme nous avons essayé de le montrer par quelques exemples, découlent de l'essence de la pratique éthique, de ses causes et conséquences sociales. Sauf qu'il ne faut jamais perdre de vue que même la plus grande analogie ne peut pas supprimer les différences fondamentales entre une pratique réelle définie et un reflet déterminé par des principes totalement différents. Reportons-nous simplement au problème de l'exemplarité. La reproduction esthétique, en raison de sa typisation, fait plus ou moins un paradigme de toute action figurée, et il ne faut à ce propos pas oublier que cette catégorie englobe aussi tout ce qui est négatif, tout ce qui oscille entre le bien et le mal, tandis que la proposition d'un exemple doit être éthiquement, dans sa nature, quelque chose de positif. Mais au-delà de ça est figuré dans le reflet esthétique un fait isolé dans ses motifs et ses conséquences (même si comme dans le drame, son aspect est le présent), tandis que la résolution dans certaines circonstances vise certes l'exemplarité, mais sa matérialisation ne peut jamais accomplir totalement l'acte éthique, elle n'y constitue jamais qu'un simple motif accessoire si on ne veut pas que l'intention par trop directe ne trouble sa nature éthique. Ces analogies réellement existantes n'auraient jamais, en raison des différences plus fortes, introduit de confusions dans le rapport entre éthique et esthétique, si la philosophie idéaliste ne les avait pas importées dans les deux sphères. Pour bien comprendre la méthodologie des interprétations fautives générées de la sorte, il suffit de se remémorer l'interprétation idéaliste de la téléologie dans le travail, où le fait que l'objectif du travail est idéellement fixé par le sujet a suffi à faire naître des mythes entiers sur le Dieu créateur. Mais la téléologie éthique est encore plus intime, plus spirituelle que celle du travail, car même là où des commandements ouvertement venus de l'extérieur forment le contenu de la résolution éthique,

ceux-ci doivent être complètement appropriés par le sujet, afin de se révéler comme son mouvement le plus intime, pour préserver son caractère authentiquement éthique. Ce sont donc des résistances intellectuelles incomparablement plus faibles qui se présentent alors là, quand la pensée idéaliste hypostasie la véritable téléologie éthique en une imprégnation de l'ensemble de la réalité par l'Idée, ou veut réduire l'histoire mondiale à un combat entre lumière et ténèbres, entre esprit et matière, entre bien et mal.

Une telle hypostasie de la téléologie éthique conduit de ce fait à la théorie de la toute-puissance de l'idée ; à partir de telles prémisses, des universalisations vont être obligatoirement tirées à une échelle universelle telle qu'avec elles, l'ensemble des différences spécifiques du mode de comportement humain, des relations à la réalité se défraîchissent jusqu'à devenir méconnaissables. Lorsque Hegel, qui parmi tous les idéalistes objectifs, s'est préoccupé avec la plus grande énergie des différenciations méthodologiques et historiques, définit l'Idée ainsi : « L'idée est l'unité du concept et de la réalité, le concept dans la mesure où il se détermine lui-même et où il détermine sa réalité même ou, en d'autres termes, la réalité effective *qui est comme elle doit être* et qui contient son concept même », ² il y contredit très largement la différenciation des domaines qu'il cherche à établir dans les paragraphes suivants. Il peut certes – et souvent avec justesse et perspicacité – mettre en avant quelques déterminations spécifiques (unification directe de l'idée et de la réalité dans la vie, libération par le beau à l'égard de certaines limitations fortuites de l'existence etc.), pourtant, concevoir comme critère décisif ultime la validité constante et illimitée de l'unité de l'idée et de la réalité, l'imprégnation complète de la réalité par l'idée, entraîne

² G. W. F. Hegel, *Propédeutique philosophique*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 2^{ème} cours, § 104, p. 134.

obligatoirement une uniformisation, même de ce qui est le plus hétérogène. Et si donc sur cette base méthodologique, on entreprend la tentative d'une spécification, alors ses déterminations par trop générales abstraites vont bien au-delà de la spécificité des domaines concernés, et ne dégagent dans la plupart des cas que les traits les plus généraux de toute relation humaine à la réalité. Pensons au concept de perfection (déduit encore de la relation entre idée et réalité indiquée ci-dessus), qui joue d'habitude un rôle déterminant dans toute esthétique ou éthique idéaliste. Tchernychevski attire à juste titre l'attention sur l'universalité de ce concept utilisé comme critère spécifique en esthétique par Hegel et surtout par Vischer : « Mais cette beauté formelle, ou l'unité de l'idée et de l'image, du contenu et de la forme, n'est pas une particularité spéciale qui distinguerait l'art des autres branches d'activité humaine. L'action de l'homme a toujours un but, qui constitue l'essence de l'action ; dans la mesure où notre action correspond au but que nous voulions atteindre par cette action, on apprécie le mérite de l'action elle-même ; d'après le degré de perfection de l'exécution, on apprécie toute œuvre humaine. C'est une loi commune pour tous les métiers, pour l'industrie pour l'activité scientifique, etc. »³ Le danger de confusion est encore accru par le fait que toute philosophie idéaliste est contrainte de classer dans un ordre hiérarchique primaire les relations des différents aspects de la réalité objective, les modes de comportement humains à leur égard, que la proximité de l'idée, l'éloignement d'elle etc. doivent nécessairement devenir des déterminations décisives des caractéristiques et de la valeur dans une mise en ordre de ce genre d'un domaine. Puisque les besoins définis par la société, la classe sociale, agissent

³ N. Tchernychevski, *Rapports esthétiques entre l'art et la réalité*, in *Textes philosophiques choisis*, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1957, p. 416.

toujours puissamment en faveur de graduations hiérarchiques, cet estompement, voire parfois même cet effacement de la spécificité particulière les favorisent grandement. Non seulement cette homogénéisation de ce qui hétérogène – une condition préalable de la hiérarchie – s’en trouve facilitée, mais aussi l’arbitraire de la répartition du « rang » sur l’échelle hiérarchique. L’atténuation abstraite des critères qui se produit de la sorte rend par exemple possible aussi bien un classement : la nature supérieure à l’art (Platon, Kant, Weisse),⁴ qu’un ordre radicalement inverse (Hegel, Vischer).

Une intensification ultérieure de cette méthode résulte de la surévaluation nécessaire de la forme par rapport au contenu. Cette hiérarchie de valeur est si forte que dans les conceptions échafaudées par la philosophie se crée une polarisation de ce type : comme sommet le plus haut, la forme pure, à laquelle n’est opposé absolument aucun contenu, comme dernier point profond une sorte de chaos, un contenu qui n’a pas du tout de forme. De telles conceptions pénètrent aussi en esthétique et en éthique, tout particulièrement lorsque les deux sont rapprochées indûment, ou même identifiées l’une à l’autre. C’est ainsi que Shaftesbury dit : « C’est l’esprit seul qui *forme* : tout ce qui est vide d’esprit est horrible ; et la matière *informe* est la laideur même »⁵ Cette thèse, que l’on peut rencontrer souvent dans différentes variantes, n’a de sens en général que dans le cadre d’une métaphysique idéaliste. Toute théorie de la connaissance quelque peu réfléchie sait très bien que la forme et le contenu sont des concepts corrélés, qu’il ne peut pas y

⁴ Christian Hermann **Weisse** (1801-1866), théologien protestant et philosophe idéaliste allemand, auteur notamment du *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* [Système de l’esthétique comme science de l’idée de beauté] Hildesheim, Georg Olms, 1966. NdT.

⁵ Anthony Ashley-Cooper, 3^{ème} comte de Shaftesbury (1671-1713), *Les Moralistes*, in *Les œuvres de Mylord Comte de Shaftesbury*, tome 1, Genève, 1769, p. 323.

avoir de contenu sans forme et inversement, et donc qu'une formulation selon laquelle ceci ou cela aurait une forme n'énonce absolument rien sur l'objet, si rien n'a été défini auparavant sur le *quoi* de la forme ou le *comment* de la mise en forme. Il en résulte – gnoséologiquement – que le laid est tout autant quelque chose de formé que le beau. Ils peuvent au plan esthétique, (ou comme Shaftesbury le veut esthético-éthique) être mesurés et évalués, avant tout du point de vue de leurs contenus ; ce n'est qu'à partir de là que l'examen des formes particulières éthiques ou esthétiques peut être engagé. Il est en l'occurrence caractéristique de la forme esthétique que des contenus extrêmement opposés d'un point de vue éthique, mis aux places qui leur reviennent dans une « monde » esthétique donné, évalués selon leur contenu à partir de l'esprit partisan, aussi bien élémentaire que conscient, de leur mise en forme esthétique, puissent être, de la même manière, esthétiquement efficaces. De ce point de vue, il n'y a aucune différence de principe entre Iago et Imogène,⁶ entre une madone de Raphaël et une caricature de Daumier. La forme éthique exprime en revanche un jugement, destructeur de la structure, sur le rapport forme-contenu de la vie quotidienne. (Naturellement, il se produit également dans l'activité esthétique un changement de ce rapport forme-contenu ; mais comme on compare ici des reproductions à des reproductions, et là-bas des réalités à des réalités, le type de transformation doit déjà de ce fait être qualitativement différent.) Il peut en l'occurrence, en éthique, s'agir tout simplement d'un rejet de la vie quotidienne ; le comportement éthique chez Kant, par exemple, arrache radicalement de la vie quotidienne tout rapport forme-contenu et installe à sa place un autre totalement opposé. Comme en l'occurrence, les formes du quotidien sont traitées tout simplement comme inexistantes, tout au plus comme des

⁶ Personnages de Shakespeare, dans *Othello* et *Cymbeline*. NdT.

entraves gênantes de ce qui seul est juste, la position de Shaftesbury est compréhensible, bien que dans la vie quotidienne aussi, il s'agisse toujours, objectivement, de quelque chose de mis en forme. Mais si ce qui est éthiquement répréhensible est mis en marche par une mauvaise maxime, alors il est évident que le système éthique forme-contenu est confronté à un autre système, hétérogène, hostile, mais qui est également un système forme-contenu. Le principe fondamental de la séparation est là-aussi un principe de contenu qui se crée sa propre forme. En raison de sa vérité et de son essentialité, ce principe doit s'imposer dans la vie, bien qu'apparaissent précisément là de très nombreux phénomènes intermédiaires, qui parfois détournent le regard de la divergence décisive. Il suffit, pour la sphère esthétique, que nous attirions l'attention sur l'importance de l'*avant* et de l'*après* de l'effet artistique. Dans ces deux phases complémentaires de la réceptivité esthétique proprement dite, le sujet, c'est l'homme total, debout dans la vie, engagé dans l'action, et c'est pourquoi dans sa pensée et ses sentiments, les catégories de la pratique – et parmi elles celles de l'éthique, mais cela va de soi, pas seulement elles – doivent avoir la prépondérance. Mais de l'autre côté, il serait tout aussi erroné d'isoler la décision éthique de l'existence normale de l'homme total, même si l'acte qui l'accomplit s'élève au-dessus du niveau de la vie quotidienne. Si l'éthique n'est pas réduite à la pure opinion, comme chez Kant et les existentialistes, la responsabilité quant aux conséquences de l'action exige, comme dans les autres domaines de la pratique, une suspension de l'action pendant laquelle vont être soupesés les motivations *pour* ou *contre* les plus diverses. Il est clair que de cette façon, dans la vie, il y a obligatoirement un passage les uns dans les autres des éléments les plus divers, dont aussi ceux de l'éthique et de l'esthétique. Mais en outre, la différence fondamentale mise en évidence ci-

dessus entre la nature spécifique de la pratique éthique et la nature également spécifique du reflet esthétique ne peut pas être supprimée. C'est ce que montre la formule d'Aristote que nous avons déjà citée à maintes reprises selon laquelle ce que nous refusons dans la réalité, ce que nous rejetons, peut en art provoquer une joie esthétique. Voilà à nouveau un point où d'habitude se met en place l'identification erronée de l'esthétique et de l'éthique, sur la base d'une méconnaissance des qualités propres à chacune des deux sphères. Car la jouissance artistique que peut nous occasionner le mal, le désagréable dans la vie, le répugnant, doit à nouveau être rapporté à la mondanité de l'art authentique. Tandis que dans ce dernier – en dernière instance du point de vue du genre humain – toute opinion, toute action, est transposée à la place qui lui revient dans son « monde », tandis que l'esprit partisan de la figuration esthétique prend une position juste à leur égard, l'expérience esthétique, en tant qu'élément de la vie sociale des hommes, ne se place absolument pas en opposition à leurs sentiments éthiques sains. L'admiration que peut susciter par exemple les capacités intellectuelles d'un Richard III ⁷ ne doit donc en aucun cas recéler en soi une approbation de sa nature morale. C'est seulement en temps de crise de la société, qui naturellement rendent problématiques avant tout la vie morale des hommes, que peuvent apparaître des perversions qui font abstraction de la substance éthique et considèrent de manière « esthétique », isolément, ses manifestations, par exemple la supériorité intellectuelle, l'« art » parmi les moyens de son accomplissement. Ce mouvement peut aussi conduire tellement loin que d'un côté, tout rapport de la figuration esthétique avec l'existence morale des hommes est nié, et l'art « libéré » de toutes ces liens de contenu qui déterminent sa forme de manière décisive, et que la sphère esthétique est définie comme une

⁷ Pièce de Shakespeare. NdT.

principe totalement autonome, ne dépendant que de lui-même, et que de l'autre côté, l'ébranlement, l'effondrement des valeurs éthiques, s'exprime sous la forme d'une prise de position « esthétique » directe à l'égard des phénomènes moraux.

Dans son dialogue *Le Neveu de Rameau*, Diderot a mis en pleine lumière avec une grande clarté une telle exacerbation critique de l'« esthétisation » de la morale. Son interlocuteur, le musicien génial corrompu, décrit avec compétence, plaisir et admiration, l'intrigue raffinée d'un renégat juif qui cause la perte physique et matérielle d'un ancien coreligionnaire. Le Après cette description, le Diderot du dialogue répond par cette réflexion : « Je ne sais lequel des deux me fait le plus d'horreur, ou de la scélératesse de votre renégat, ou du ton dont vous en parlez ». Ses pensées inexprimées sont encore plus nettes : « Je commençais à supporter avec peine la présence d'un homme qui discutait une action horrible, un exécrationnel forfait, comme un connaisseur en peinture ou en poésie, examine les beautés d'un ouvrage de goût... »⁸ On peut voir là, nettement, la perversion morale devenue paradoxe esthétique.

Mais le problème existe aussi lorsqu'il n'apparaît pas sous une forme aussi grossière, mais autant que possible tout à fait « innocente », comme un événement de la vie quotidienne. De Quincey décrit que le célèbre poète Coleridge⁹ alla un soir regarder un incendie, mais que sa curiosité « esthétique » ne se trouva pas satisfaite. De Quincey prend sa défense contre tout reproche moral éventuel. La morale, selon lui, ne pouvait absolument pas être mise en cause : les pompiers s'occupaient en effet des secours. Pour le spectacle, Coleridge aurait laissé son thé en plan ; n'allait-il rien avoir en retour ? Dans les

⁸ Diderot, *Le neveu de Rameau*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p.80.

⁹ Thomas **de Quincey** (1785-1859), écrivain britannique
Samuel Taylor **Coleridge**, (1772-1834), poète et critique britannique. NdT.

considérations suivantes, de Quincey universalise le problème sur des cas analogues, comme Diderot auparavant. L'essence de son raisonnement consiste en ce que tant qu'un crime n'est pas commis, nous sommes tenus à une prise de position pratique morale. Mais dès qu'il est un *fait accompli* * ; qu'est-ce que la vertu peut encore avoir à en faire ? « C'a été une triste chose, sans doute, très triste ; mais nous n'y pouvons rien. C'est pourquoi tirons d'une chose mauvaise le meilleur parti ; et, puisqu'il est impossible d'en rien marteler dans un but moral, traitons-la esthétiquement... »¹⁰ Ce sont là les remarques introductives à un essai sur *l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*. Il est clair qu'il y a là un pas en arrière d'un genre sophistiqué par rapport à Diderot. Le juste sens moral de Diderot ne se préoccupe absolument pas de savoir si les actes honteux du renégat appartiennent au passé ou au présent. Il sait qu'une juste pratique éthique présuppose par rapport à la vie entière un juste comportement éthique. Et le comportement éthique face aux actions des autres hommes (et aux siennes propres) ne peut naturellement pas se changer en son contraire du fait que les choses sont déjà devenues irréversibles. Ce n'est naturellement pas ici le lieu de mentionner, ne serait-ce qu'allusivement, la dialectique extrêmement complexe de ces catégories éthiques, telles que le repentir, la conscience, l'auto-critique, la responsabilité etc. Le simple fait nécessaire de leur existence et de leur fonctionnement indique déjà nettement que le caractère éthique d'un événement, l'obligation de prendre une position morale – positive ou négative – à son égard, ne peut absolument pas être totalement supprimé par son appartenance au passé ou son irréversibilité pratique ; nous ne pouvons pas non plus aborder ici toutes les modifications complexes qui apparaissent indubitablement en la circonstance.

¹⁰ Thomas de Quincey, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, Trad. André Fontainas, Paris, Mercure de France, 1901, pp. 15-16, 20.

La position de De Quincey qui assigne simplement le passé à l'esthétique tandis que – pratiquement et pragmatiquement – il limite le domaine de l'éthique au présent, à l'action immédiate, est donc une reculade face aux questions cruciales de l'éthique, un mauvais compromis.

Ce problème est significatif pour nous parce que nous avons soulevé ici le problème de la « beauté naturelle » de la vie humaine, surtout de la vie sociale et historique, une question qui joue un grand rôle par exemple dans l'esthétique de Vischer ; néanmoins, même son critique le plus important, Tchernychevski, qui lui reproche à juste titre le primat de l'art sur la réalité, fait sienne, pour des raisons totalement différentes, son attitude par rapport à la « beauté naturelle » de la vie humaine. L'opposition fondamentale entre les deux est que Vischer esthétique la société et l'histoire, tandis qu'à leur égard, Tchernychevski conserve intacte son attitude moralement, socialement et politiquement saine, et adapte à celle-ci sa position sur l'art. De nos jours, ce problème apparaît chez Nicolai Hartmann dans une version quelque peu modifiée, apparentée à Kant. Nous discuterons dans la prochaine section de sa théorie générale de la beauté naturelle ; nous devons nous limiter maintenant au problème plus restreint qui nous intéresse. Les réserves de nature éthique concernant le comportement esthétique à l'égard de la vie humaine n'échappent pas à Hartmann. Il dit que cela peut très facilement se transformer en sécheresse de cœur, il considère l'attitude purement hédoniste des esthètes comme de l'insensibilité, il voit dans cette posture quelque chose de moralement malsain. Mais dans ces détails bien observés, il ne voit, et c'est en cela que consiste sa demi-mesure, son compromis, que de simples dangers propres à dévier, à déformer une conduite en soi possible et justifiée. Et lorsque ces tendances s'intensifient à l'extrême, lorsque l'on fait dans la réalité l'expérience esthétique du tragique, il dit de

l'attitude qu'il faut avoir à cette occasion qu'elle est à la limite du surhumain ; l'homme doit alors « – ce qui est antinomique – en même temps participer et rester neutre, être spectateur enthousiasmé et contemplatif, porter des évaluations morales, et malgré tout des jugements esthétiques. »¹¹ Comme nous le verrons plus tard lors du traitement de la beauté naturelle, Hartmann veut, tout comme Kant, sauver au moins une certaine possibilité, même indiscernable, d'objectivité pure des catégories de beauté. La nouveauté de sa démarche en comparaison de Kant est qu'il identifie de manière acritique certains mode de comportement à l'égard de la réalité humaine, qui ne sont pertinents que comme degrés préliminaires au reflet objectif de la réalité, comme le comportement de l'artiste, de l'historien, du philosophe etc. à la relation normale (pratique, éthique) à la réalité chez l'homme total.

Aussi importants que puissent donc être, pour la civilisation humaine, – en raison de leurs résultats matériels – les modes de comportements particuliers évoqués à l'instant, leur extension universalisante aux relations générales des hommes à leur réalité sociohistorique est une restriction de ce problème et conduit en conséquence à sa déformation. C'est en effet pour les hommes une nécessité vitale et sociale que se de comporter de manière essentiellement pratique par rapport à leur environnement réel ; la recherche de ses caractéristiques objectives, de ses lois etc. est en vérité, dans une certaine mesure, de façon primaire, du point de vue de la vie également, une nécessité vitale et sociale ; elle est néanmoins tout aussi nécessairement au service de cette pratique à laquelle chaque homme est contraint par sa position sociale. Dans le système de ces activités, l'éthique prend une place non négligeable ; elle est beaucoup plus importante que ne le pense le fatalisme

¹¹ N. Hartmann, *Ästhetik*, Berlin, de Gruyter, 1953, p. 141.

vulgaire, mais elle n'est absolument pas seule déterminante, comme c'est expliqué dans de nombreuses philosophies idéalistes. L'artiste, le savant, le philosophe, ont l'obligation – s'ils veulent que leurs œuvres parviennent à avoir de la valeur – s'élever au-dessus de ce point de vue, nécessaire là où il est, de la vie quotidienne. Mais s'éloigner de ce point de vue suppose de l'avoir préalablement adopté, et son dépassement ne peut véritablement avoir d'effet que si l'homme concerné s'est comporté dans les problèmes pratiques de sa vie d'une manière correspondant au moins théoriquement à ses exigences. Aussi haut que les œuvres puissent s'élever au-dessus du niveau de la vie quotidienne, toutes les faiblesses humaines de l'homme qui les crée sont infailliblement trahies ; un comportement anti-éthique, par exemple, une esthétisation spontanée de questions éthiques de la vie, va nécessairement se voir dans l'œuvre comme une déformation des rapports. (Cela ne signifie en aucune façon que le créateur soit totalement à même de résoudre pratiquement dans la vie ces problèmes qui sont bien reflétés dans son œuvre. Il est tout à fait possible – cela se produit même souvent – qu'il ait une défaillance face aux tâches pratiques de la vie ; ce dont il est question ici, c'est seulement le comportement éthique, comme base humaine d'une vision élargie et universalisée de la vie, de l'histoire. Les contradictions innombrables qui apparaissent ici chez les personnalités créatrices singulières ne peuvent pas du tout être mentionnées.) Il faut encore remarquer ici, en conclusion, que s'élever au-dessus du niveau du quotidien comme on vient de le décrire ne peut en aucune façon n'être qu'une opération esthétique. Bien au contraire. La relation esthétique des faits singuliers de la vie à l'autoconscience de l'espèce humaine est un cas spécial, dont nous avons décrit plus haut la spécificité. Le comportement contradictoire évoqué par Hartmann apparaît cependant aussi chez le philosophe. Si par exemple certains

penseurs ne cherchent ni à admirer ni à railler par exemple les passions humaines, mais seulement à les comprendre, ils réalisent également une élévation de ce genre au-dessus du niveau de la pratique quotidienne, mais ils s'éloignent beaucoup plus radicalement de l'esthétique que cela ne serait possible sous les formes nécessairement mélangées de la vie quotidienne ; car ce qui est justement important pour l'art, c'est de trouver pour la déploration ou la raillerie un mode d'expression évocateur, évident-sensible, personnel-supra-personnel. C'est en tout cas un préjugé, issu de l'homogénéisation hiérarchique de l'idéalisme philosophique, que toute élévation au-dessus du niveau du comportement quotidien soit conçue comme quelque chose d'esthétique, et que celle-ci soit identifiée au processus de création artistique, à son rapport à l'objet de la reproduction.

Nous devons nous étendre quelque peu sur cette question, car avec elle, c'est toute la théorie de la « beauté » de l'humain, de la vie sociohistorique qui tient bon ou qui s'écroule. Cette polysémie du concept de *beauté* employé ici, même les grecs, chez qui il a commencé à jouer son rôle historique en philosophie, l'ont parfois ressentie nettement. Lorsque le Socrate de Platon commence son discours, fondamental pour tout le débat sur l'Éros – les éléments piquants décisifs en matière d'éthique ne font suite qu'à l'apparition d'Alcibiade – il raconte sa conversation avec la sage Diotime. Au début de ce dialogue dans le dialogue, il y a quelques répliques qui, dans leur spontanéité consciemment décrite, sont propres à éclairer de plus près notre problème. Diotime pose à Socrate la question à propos du *beau*. : « s'il se l'approprie, que lui en adviendra-t-il ? – Je convins que je n'étais pas en état de répondre à cela. – Si l'on change de terme, et qu'en mettant le *bon* à la place du *beau* on te demande : Socrate, celui qui aime ce qui est bon,

que lui veut-il ? — Il veut se l'approprier. »¹² La perplexité de Socrate quand il est question du *beau*, sa réponse juste, immédiate sur le *bon*, montrent nettement que pour les grecs, la synthèse du bon et du beau était originellement et principalement un problème éthique, la suprématie de l'éthique était tellement écrasante que dans son domaine, il ne revenait à l'esthétique qu'une fonction auxiliaire inappropriée, qu'elle se réduisait presque à une métaphore purement décorative ; quand nous en viendrons à parler, très bientôt, de la théorie de l'Éros, cela apparaîtra de manière encore plus expressive.

Ce n'est qu'à l'époque moderne que cette problématique devient plus sérieuse et plus complexe. Certes, la sévère critique de Diderot ne se tourne directement que contre les conceptions d'un individu. Mais elle a une validité générale, si nous pensons à des comportements humains tels qu'ils sont décrits par exemple dans *les Liaisons dangereuses* ;¹³ Les actions, les pensées, les opinions de personnages comme Valmont ou la Marquise de Merteuil sont précisément frappées par la critique du renégat par Diderot. Qu'on ne confonde pas ces aventuriers criminels, – esthétiquement – narcissiques, avec toute l'évolution érotique de cette époque. L'aspect « conscient », « planifié » par exemple des expériences amoureuses de Casanova sont un érotisme raffiné naïf, qui ne cherche pas à dépasser sa propre sphère ; surmonter les difficultés de la conquête d'une femme fait ici partie de l'ensemble organique de l'érotisme lui-même, la joie qu'on y trouve, les orgueils narcissiques éventuels, n'ont, comme comportements humains, rien de commun avec la stratégie nihiliste, « esthétique » en amour des Valmont et Merteuil. Bien que son sujet ne soit pas érotique, on pourrait plutôt

¹² *Le banquet*, in *Œuvres de Platon*, trad. Victor Cousin, t. VI, p. 303.

¹³ Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos (1741-1803), *les Liaisons dangereuses* (1782), Paris, Le livre de Poche, 2006. NdT.

comparer le *Jonathan Wild*¹⁴ de Fielding au monde du roman de Laclos ; certes, la prise de position de Fielding est beaucoup plus ouvertement et résolument polémique que celle de Laclos ; mais comme phénomènes de la vie – qui dans des sociétés différentes, dans des circonstances différentes, sont représentés par des auteurs de différentes opinions et orientations artistiques – elles présentent une certaine affinité. Afin de ne pas outrepasser le cadre de ces considérations, il nous est impossible d’aborder les analogies et les différences dans les bases sociales. Il faut seulement remarquer brièvement que si, après la Révolution, des actions privées de ce genre – avec ou sans érotisme – sont représentées chez Balzac ou Stendhal, celles-ci apparaissent déjà sous une forme libérée de toute « esthétique », et donc défétichisée, comme des phénomènes purement sociaux. Ce n’est que dans *Crime et Châtiment* que l’on peut à nouveau percevoir la mesure « esthétique » d’actions humaines pratiques, mais correspondant à des bases sociales modifiées, dans des proportions totalement différentes, avec des accentuations totalement modifiées. Raskolnikov, qui sous certains rapports, est un descendant rêveur, renfermé, narcissique de Rastignac, rejette avec colère et indignation dans ses dernières conversations tout critère « esthétique » de son action. Il considère son horreur bornée, mesquine, comme la conséquence nécessaire de sa situation sociale et il voit sa propre faiblesse dans le fait que de telles idées esthétiques puissent lui venir. « La crainte [des lois] de l’esthétique est un premier symptôme de faiblesse », ¹⁵ dit-il à sa sœur. Du point de vue de notre problème, ce rejet de l’esthétique comme échelle de mesure morale des actions est important ; la

¹⁴ Henry Fielding, *Jonathan Wild le grand*, Paris, Hachette BnF, 2016. Ce livre est une biographie d’un célèbre voleur anglais du XVIII^{ème} siècle. NdT.

¹⁵ Dostoïevski (1821-1881), *Crime et Châtiment* (1866). Trad. Pierre Pascal, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, tome 2, p. 270. Le texte allemand cité par Lukács dit : « la peur de l’inesthétique. » NdT.

problématique concrète de l'action de Raskolnikov se situe également en dehors du cadre de nos considérations.

Pendant la période classique et romantique en Allemagne, l'identification des points de vue éthiques et esthétiques pour l'évaluation des actions et comportements humains a pris une nuance particulière. Nous avons dans le chapitre précédent, à propos de *Wilhelm Meister*, parlé de certains problèmes importants de cette époque. Nous y avons mentionné la fine ironie avec laquelle Goethe, tout particulièrement dans la figure et le destin de la « belle âme », critique toute tentative de faire de principes esthétiques des maximes de la vie quotidienne. Hegel, dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, a repris cette orientation critique en examinant tout comme Goethe le comportement de la « belle âme » sous l'aspect de sa relation à la réalité. Chez Goethe, la vérité figurée littérairement ressort indirectement de l'opposition entre les caractères, les parcours de vie etc. de différentes personnes ; Hegel, suivant la ligne fondamentale de sa philosophie, formule la question de relation de l'homme à la réalité, comme un problème d'extériorisation. Il part en l'occurrence de la présupposition juste selon laquelle un véritable problème moral, une vie qu'une personnalité est à même de matérialiser éthiquement, ne peut se produire que dans la société, dans une interaction conflictuelle avec la réalité objective, avec d'autres hommes. En faisant de sa propre subjectivité la seule substance dominante, la « belle âme », – comme caricature du processus de création artistique dans la vie – « s'éteint peu à peu dans soi, et s'évanouit comme une vapeur sans figure qui se dissout dans l'air... »¹⁶ « La belle âme dépourvue d'effectivité, dans la contradiction de son Soi

¹⁶ Goethe consacre aux *confessions d'une belle âme* le livre VI des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Paris, Folio Gallimard, 1999, p. 445. NdT. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. G Jarczyk et P.-J. Labarrière, Paris, Folio Gallimard, 2007, VI, tome I, pp. 625.

pur et la nécessité de ce même [Soi] de s'extérioriser jusqu'à l'être et de se retourner en effectivité, dans l'*immédiateté* de cette op-position maintenue fermement... est donc, comme conscience de cette contradiction dans son immédiateté irréconciliée, disloquée jusqu'au dé-rangement, et s'écoule en consommation nostalgique ». ¹⁷ Chaque faire et faire faire de l'individu qui n'est pas dirigé vers des buts objectifs et ne vise pas son propre accomplissement dans la lutte à leur sujet, mais se contente d'un narcissisme « esthétique » doit subir ce sort – défini plus durement par Hegel que par Goethe. La défétichisation des illusions sur une « esthétisation » de la vie humaine prend là, si l'on prend en considération les différences sociales de l'Allemagne et de la France d'alors, une direction analogue à celle de Balzac et Stendhal. Certes, cette critique repose chez les français sur les bouleversements sociaux réels qui ne sont produits à la suite de la grande Révolution, tandis qu'en Allemagne, seules ont été tirées les conséquences idéologiques d'un événement historique de portée universelle, qui ne pouvait apporter à l'être social existant que des changements réels très restreints.

À cette situation correspond le fait que la crise post-révolutionnaire de l'idéologie bourgeoise a connu avec le romantisme allemand sa première révélation théoriquement élaborée. On voit à première vue comment on va au terme de l'esthétisation de la vie, là où Goethe s'arrête à mi-chemin. Novalis a exprimé cela avec la plus grande précision : « *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* font un livre, dans une certaine mesure, complètement *prosaïque* et moderne. Le romantisme y est précipité vers sa perte, de même que la poésie naturelle et le merveilleux... C'est une histoire domestique et bourgeoise poétisée. Le merveilleux y est expressément traité

¹⁷ Ibidem p. 635

péjorativement de poésie et de chimère. De l'athéisme esthétique, voilà quel est l'esprit du livre. »¹⁸ L'« idéalisme magique » de Novalis qui, à l'encontre de Goethe, prétendait démontrer la réalité supérieure du merveilleux, voulait appliquer directement à la vie les principes de la poésie et de l'art, c'est-à-dire montrer que la souveraineté du sujet créateur face à sa matière était également valable pour le comportement de l'homme véritable à l'égard de son environnement réel. Cette théorie romantique néglige en l'occurrence qu'une telle souveraineté est extrêmement relative, même dans le processus de création artistique ; le sujet, le matériau, le thème, le genre etc. créent un espace de possibilités concrètes dont l'abandon ou la destruction anéantirait obligatoirement l'unité esthétique, la valeur esthétique de l'œuvre d'art à créer. Mais dans le processus de création, l'artiste n'est confronté qu'à ses propres images reflétant la réalité, qui certes ont aussi leurs propres lois, mais qui se comportent cependant à l'égard de la volonté créatrice du sujet tout autrement que la réalité même. Appliquée à celle-ci, une telle vision du monde n'est rien qu'une illusion, et à vrai dire celle de la domination complète de la réalité au contraire du « compromis » de Goethe ; mais son véritable contenu est une erreur socialement conditionnée, masquée par l'idéologie : il manque simplement aux romantiques le courage, l'énergie, la capacité de trouver des solutions dans la vie du type de Lothario ou de Nathalie.¹⁹

Cet aspect du romantisme est certes visible de manière précise dans les œuvres des auteurs romantiques, mais il a pris une forme historique particulière dans les écrits esthétiques de Kierkegaard. Ils se rattachent directement au romantisme, ils le

¹⁸ Novalis, *Œuvres Complètes*, Trad. Armel Guerne, Paris, Gallimard, 1975, t. 2, p 402, § 194. Friedrich Schlegel s'exprime de manière analogue sur le *Sternbald* de Tieck. Cf. Haym : *Die romantische Schule* [L'école romantique]

¹⁹ Personnages des années d'apprentissage de Wilhelm Meister. NdT.

complètent et l'expliquent, tout comme le Mercredi des Cendres complète et explique le carnaval. Ce qui n'était là-bas qu'une pure illusion apparaît déjà ici, clairement, comme du désespoir. Dans le dialogue poétique ou philosophique *In vino veritas* que Kierkegaard a écrit en contrepoint au *Banquet* de Platon, il y a également un repas de fête et les participants glorifient également l'amour, sa poésie, et son ascension dans les seules authentiques sphères de la vie. Mais la figure la plus représentative de ce monde, Johannes le séducteur, démasque à la fin toute la société comme un chœur de désespérés. En comparaison au romantisme, le domaine qui devrait être régi par l'« esthétique » vécue se restreint : « vivre poétiquement », la tâche centrale de ce type d'orientation est désormais identifiée à la domination de l'érotisme dans la vie.²⁰ Kierkegaard était beaucoup trop intelligent pour ne pas voir les problèmes insolubles de cette conduite dans la vie. Premièrement, il voit clairement combien est insignifiante l'identification de l'esthétique à l'érotisme. Le premier orateur de son banquet, le jeune homme, fait clairement allusion à ce passage de Platon que nous avons cité plus haut, et qu'il admet à moitié : « Car, si on répond avec Platon qu'on doit aimer ce qui est bon, du premier pas on a franchi les limites de l'érotisme. Mais alors on répondra peut-être qu'on doit aimer ce qui est beau... Si par exemple un amoureux, afin de bien expliquer tout l'amour dont il se sent capable, tenait ce discours : j'aime les belles contrées et ma Lalage [Horace, *Odes*, I, 22], et le beau danseur, et un beau cheval, bref, j'aime tout ce qui est beau, alors Lalage, même si elle était satisfaite de lui, ne le serait pas de son éloge, même si elle était belle ; et même si elle ne l'était

²⁰ Søren Kierkegaard, *Ou bien, ou bien*, trad. F. & O. Prior et M.H. Guignot, Paris, Gallimard 1965, p. 232.

pas et qu'il l'aimât malgré tout. »²¹ Ce n'est pas un hasard si chez Kierkegaard, les étapes érotiques esthétiques et les étapes religieuses sont si intimement proches les unes des autres sur le chemin de la vie ; l'éthique qui les relie est une sophistique creuse et confuse sur le mariage, qui d'un côté doit être un dépassement de l'esthétique, et par ailleurs et en même temps son apologie esthétique. Les extrêmes sont reliés par le désespoir, par la réduction de l'homme à son existence comme individu, à son indépassable incognito. Ainsi, les catégories opérant de manière latente en esthétique apparaissent ouvertement sur le plan religieux ; mais cela justement, en dépit de l'opposition radicale voulue, révèle leur profonde affinité, leur étroite corrélation. C'est pourquoi Kierkegaard est en apparence un critique avisé de la philosophie romantique de la vie, mais représente en vérité son accomplissement le plus authentique. C'est pourquoi chez lui sont aussi présents, concentrés et développés, tous les thèmes qui, dans la décadence ultérieure, ont conduit à une esthétisation superficielle de la vie, et souvent même à un simple cabotinage infatué.²²

Le parallélisme entre les deux dialogues sur l'érotisme de Platon et de Kierkegaard, parfois philosophiquement sérieux

²¹ Søren Kierkegaard, *Étapes sur le chemin de la vie*, trad. F. Prior et M.H. Guignot, Paris, Tel Gallimard, 1979, p. 30. Nous avons privilégié la traduction directe du danois en français, bien que celle-ci soit un peu différente du texte allemand. NdT.

²² Dans mes premiers écrits, dans les essais sur Novalis et Kierkegaard, j'ai déjà critiqué ce principe de l'esthétisation de la vie. Cf. mon livre *L'Âme et les Formes*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 73-92 & pp. 51-72. Aussi naïve et maladroite que cette critique puisse paraître des points de vue d'aujourd'hui, elle a par rapport aux contemporains l'avantage que dans les deux cas, elle se focalisait sur l'échec nécessaire de cette orientation, tandis qu'à l'époque, Rudolf Kassner (1873-1959) que je révérais beaucoup, pouvait encore écrire dans son essai sur Kierkegaard, auquel le mien se rattache : « Kierkegaard a poétisé sa vie. » *Motive: Essays*. Berlin, Fischer, 1906 p. 16.

dans son intention, parfois parodique, montre aussi bien une certaine affinité dans les bases idéologiques ultimes qu'en même temps aussi une opposition radicale, essentiellement conditionnée par l'époque. Nous avons déjà mentionné la problématique commune, de l'identification, jamais motivée, toujours présumée comme allant de soi, de l'éthique et de l'esthétique, du *bon* et du *beau* chez Platon et Plotin. Chez Platon lui-même, elle suscite des difficultés – relativement – restreintes puisque la ligne de sa philosophie, en général dirigée contre l'art, ne laisse subsister aucun doute sur le fait qu'il faille, s'il y avait la moindre divergence, écarter sans hésitation la décoration esthétique de l'éthique. Mais même là où, comme chez Plotin, l'art doit pourtant être sauvé, il se crée une situation largement analogue. Nous avons, dans d'autres contextes, cité ses formulations sur « la beauté intelligible » ;²³ celles-ci montrent d'un côté des emprunts tout à fait copieux aux formes et aux catégories des œuvres d'art, combinés à la prétendue mise en évidence que celles-ci, là où elles existent, ne se révèlent que de manière inappropriée, secondaire, inauthentique, tandis que leur véritable existence est à rechercher et à trouver dans les sphères purement spirituelles, transcendantes. Ces raisonnements montrent très nettement que l'on transcende toute l'esthétique dans la sphère de la religion ; ce qui a fonctionné esthétiquement, de manière évocatrice, sous une forme évidente sensible, doit connaître une intensification, un accroissement qualitatif, du fait que l'homme se propulse au-delà de toute limitation sensible et aboutit dans une sphère du pur intelligible. Cette conception religieuse d'une « sensibilité » insensible, mais justement pour cela d'une validité plus profonde et plus durable, fut issue d'une hypostase de principes esthétiques déterminés. Nous avons déjà évoqué

²³ Plotin (205-270), *Traité 31: Sur la beauté intelligible*, trad. Anne-Lise Darras-Worms, Paris, Vrin, 2018.

antérieurement cette généralisation idéaliste, sans limites, de la téléologie idéaliste. Comme ici – tout comme dans le travail – l’objectif fixé dans l’esprit est là plus tôt que l’œuvre exécutée dans la réalité sensible, il est tentant pour l’idéalisme d’en tirer des conclusions qui lui conviennent. Premièrement, la « sensibilité insensible » paraît être prouvée au plan psychologique pratique par le fait que la « vision » de l’artiste serait déjà totalement présente dans son esprit avant son exécution dans la réalité matérielle. Les dires de maints créateurs selon lesquelles l’œuvre réalisée resterait en arrière de la « vision » originelle semblent indiquer avec insistance que les formes, tonalités, couleurs, etc. dont l’artiste a l’idée, qu’il se représente de manière purement subjective, contiennent une sensibilité transfigurée et intériorisée par le pur esprit, que le monde réel, immergé dans la matérialité, mélangé à elle, ne pourrait absolument pas porter à d’authentiques objectivations.

Mais il y a aussi contenu là une deuxième hypostase de l’idéalisme philosophique devenu mystique religieuse, à savoir l’idée hiérarchique selon laquelle le créateur serait obligatoirement supérieur à ce qu’il a créé. Comme tant d’idées, transcendées en religiosité, de l’idéalisme philosophique, celui-ci généralise aussi l’immédiateté de la relation de l’homme au produit du travail, de l’artiste à son œuvre. C’est-à-dire que directement – mais seulement directement, seulement sur le plan de la vie quotidienne – tout ce qui est produit par l’homme, paraît effectivement être quelque chose qui lui sert, et donc quelque chose de subordonné à sa volonté et à ses objectifs. Le rapport réel est pourtant précisément le contraire de cette représentation immédiate. Par ses outils, par ces produits du travail qui portent le travail à un degré supérieur, par le loisir que rend possible pour l’homme le développement du travail, l’homme peut à chaque fois se propulser à un niveau supérieur

de développement de ses capacités. Les produits fabriqués par lui-même sont les vecteurs de son autocréation, de sa sortie de la condition animale, de l'extension et de l'approfondissement constant de sa civilisation. Cette caractéristique générale de toute téléologie du travail vaut dans une mesure accrue pour ces objectivations supérieures dans la division sociale du travail, par laquelle la domination de l'homme sur la réalité qui l'entoure et son propre épanouissement ont été et sont réalisés : surtout pour la science et l'art. Si donc déjà dans la vie humaine, on doit instaurer une échelle hiérarchique entre créateur et création, alors l'affirmation selon laquelle l'homme crée au-delà de lui-même correspond bien davantage aux états de fait objectifs de la vie que la représentation idéaliste selon laquelle le créateur devrait obligatoirement se situer au-dessus de ce qu'il produit.

Ces deux formes d'objectivité et rapports conceptuels – à savoir la « sensibilité » intelligible, supérieure, et la suprématie inconditionnelle du créateur sur son œuvre – obtenus par une hypostase, par une universalisation déformée de faits réels, sont les axiomes implicites de cet essor que proclame la doctrine de l'Éros. Comme nous avons pu le voir, ces deux emprunts déformés à la sphère esthétique suppriment son essence et son existence, mais d'une manière telle que non seulement son fantôme paraisse sauvé par son transfert dans le monde « intelligible » de l'identité du bon et du beau, mais aussi que ces formes spiritualisées fantomatiques de l'esthétique prétendent garantir l'ascension graduelle, progressive, vers l'« Un » transcendant toute forme. Il est clair qu'en l'occurrence, tout ce qui est à proprement parler esthétique, à l'exception de quelques abstractions, disparaît de l'esthétique. Elle devient sur la terre un simple vêtement décoratif du bon, de sorte qu'ensuite, les deux s'anéantissent de la même façon dans la gloire de l'Esprit qui s'est retrouvé lui-même. Le rôle

de la beauté se réduit donc à attirer dans cette ascension l'homme encore prisonnier dans la sensibilité de la vie ; à peine a-t-il vraiment compris l'essence de son action, que la beauté appartient de moins en moins au monde d'ici-bas, qu'elle est de moins en moins sensible, pour finalement pâlir en une simple métaphore du bien. C'est pourquoi Plotin résume ainsi la doctrine platonicienne de l'Éros : de même qu'il y a une Aphrodite céleste et une Aphrodite terrestre, de même y a-t-il à leur suite, créées par elles, deux incarnations correspondantes de l'Éros. (Cette duplication de l'Éros recèle, chez Platon déjà, un authentique problème esthétique, à savoir cette séparation de l'agréable de l'esthétique, que nous avons traitée dans le chapitre précédent.) Mais si entre les deux s'ouvre la faille de la sensibilité réprouvée et de la spiritualité pure, seule source de béatitude, non seulement disparaissent toutes les transitions et les médiations indispensables à la vie des hommes, mais l'esthétique se dissout dans les nuées de l'intelligible ; il devient ainsi clair que dans la doctrine de l'Éros, il ne s'agit pas d'une explication, même métaphysique, de l'esthétique, et pas du tout de son dépassement métaphysique. Il semble à vrai dire que la beauté de l'humain serait le point d'où l'on s'élance vers l'être vrai, proprement dit, mais que pour bien figurer cette ascension, de manière philosophiquement cohérente, les platoniciens aient dû déjà dénaturer le point de départ de telle sorte que sur la voie de l'esthétique, il ne reste que le mot, totalement vide de sens, de *beauté*.

Les tendances spiritualistes du platonisme apparaissent naturellement beaucoup plus fortes chez Plotin que chez Platon lui-même. *Le banquet*, tout particulièrement, irradie de telles couleurs efflorescentes de poésie, de personnages rendus vivants, de situations humainement authentiques, que l'on est aisément tenté, par-delà cet éclat, d'oublier ce spiritualisme extrême qui relie sa philosophie à celle de Plotin. Pour notre

problème actuel, cette version originelle de la doctrine de l'Éros est aussi importante parce que la « beauté naturelle » de l'homme apparaît sous sa forme la plus immédiate comme celle des relations sexuelles érotiques des êtres humains entre eux, parce que l'on fait précisément de celles-ci le vecteur de l'ascension vers l'éthique. Tout ceci peut éclairer d'un peu plus près le dernier problème que nous n'avons pas encore traité. La question est double : D'un côté, est-ce que et dans quelle mesure ce qui paraît « beau » à un être humain chez un autre être humain à l'occasion d'une attirance sexuelle érotique pour celui-ci, a quelque chose à voir avec l'esthétique ? Et d'un autre côté est-ce que et dans quelle mesure il y a là un réel point de départ pour ce que la doctrine platonicienne de l'Éros conçoit comme une ascension vers une véritable éthique, et même vers les formes « ultimes » et les plus authentiques de l'être ? Même pour Platon, il est tout à fait clair que la simple satisfaction de la pulsion sexuelle ne peut rien avoir à faire avec ce problème. En accord avec la situation sociohistorique de son époque, cet érotisme qui seul peut être en cause ici est, dans la ligne directrice de son exposé, à rechercher dans la pédérastie.²⁴ Pour l'antiquité, il n'existait pas encore d'amour entre homme et femme au sens d'aujourd'hui. Il ne peut naturellement pas nous incomber d'indiquer, ne serait-ce qu'allusivement, l'histoire de l'amour sexuel, et d'aborder de plus près les cas exceptionnels de l'antiquité, qui ne sont certainement pas sans importance (la Phèdre d'Euripide, la Didon de Virgile etc.) C'est avant tout dans la pédérastie que nous trouvons, dans l'antiquité grecque, de manière typique, une tentative de dépasser la simple relation sexuelle, comme cela se fera plus tard. Est cependant significative au plus haut point de la conception générale des relations sexuelles entre homme et

²⁴ *Pédérastie* est pris ici au sens strict pour traduire *Knabenliebe*, c'est-à-dire l'amour des jeunes garçons, et pas au sens d'homosexualité. NdT.

femme la formule d'Aristippe,²⁵ disciple de Socrate citée par Plutarque : « Je ne pense pas que le vin et le poisson soient amoureux de moi, pourtant c'est avec plaisir que goûte à l'un et à l'autre ». ²⁶ Ce type de relations sexuelles fait très certainement partie de ce domaine des phénomènes de la vie que nous avons décrit dans le chapitre précédent comme la sphère de l'agréable ; nous ne pouvons pas traiter ici la place particulière qu'il y prend. Il faut seulement remarquer, brièvement, que bien qu'il apparaisse à première vue comme une attirance purement physiologique (éventuellement psychophysiologique), cela n'abolit en rien son caractère largement déterminé socio-historiquement. Dans sa nouvelle historique importante *Schach von Wuthenow*,²⁷ Fontane décrit l'explosion spontanée d'une relation sexuelle érotique de ce genre entre le personnage principal et Victoire de Carayon. Mais il mentionne tout de suite avec beaucoup de finesse que la possibilité en a été fournie par le fait que peu auparavant, le Prince Louis-Ferdinand, qui donnait le ton dans chaque mode intellectuelle, s'était exprimé très longuement, en faisant précisément allusion à Victoire, sur la force d'attraction de la *beauté du diable* *. On peut observer partout dans la vie quotidienne des effets analogues qui certes restent souvent inconscients, d'influences faisant parfois l'objet de larges

²⁵ Aristippe de Cyrène [Ἀρίστιππος], philosophe grec (vers -435 - -356) fondateur de l'école de Cyrénaïque, d'orientation hédoniste. NdT.

²⁶ Plutarque, *De l'amour*, trad. Christiane Zielinski, Paris, Arléa, 1991, p. 21. Lorsqu'on entend des vues analogues, par exemple chez le « séducteur » de Kierkegaard, elles ne sont plus des échos de cette conception naïve barbare – avec la situation historique fondamentalement modifiée – mais des tentatives de spiritualiser et d'intérioriser des relations dans la vie sexuelle telles qu'elles ont été dépeintes par exemple par Laclos.

²⁷ Theodor Fontane, *Schach von Wuthenow*, trad. Bernard Kreiss, Arles, Actes Sud, 1988. NdT.

médiations, parfois simplement dictées par la mode, sur ce qui est vécu directement comme sexuellement attirant.

En tout cas, toute relation sexuelle, peu importe qu'elle soit simplement passagère ou stable, ou passionnée à tous égards, est toujours la relation entre deux personnes individuelles, et cela justement dans leur individualité ; la prévalence ici de la force de l'individualité s'étend jusqu'aux qualités apparentes et intimes les plus spécifiques de l'homme, jusqu'aux formes éphémères du *hic et nunc* dans les circonstances de la rencontre. La constatation que cette domination absolue de l'individuel est à l'œuvre, même dans les passions amoureuses légendaires, devenues des symboles, est d'une évidence immédiate : c'est pourtant toujours l'être de l'homme tel qu'il est, de ses caractéristiques physiques jusqu'à éventuellement ses plus hautes qualités intellectuelles et morales – y compris ses faiblesses et ses erreurs – qui enflamme la passion amoureuse. Sa spécificité et sa force consistent justement en ce qu'elles conçoivent cet être tel qu'il est, cette individualité de l'homme aimé, comme quelque chose d'ultime, d'immuable, comme une substance absolue, comme un destin, au contraire des formes générales des relations sociales dans lesquelles prévaut très souvent l'effort de transformer – intérieurement ou seulement extérieurement – le partenaire en fonction de ses propres buts. La vie quotidienne est certes, comme nous l'avons vu, le domaine propre de l'individualité ; mais on voit tout de suite, pour les mêmes raisons de pratique, une poussée constante à son dépassement. Mais tandis que l'homme, s'il s'oriente vers les plus hautes objectivations de l'existence sociale humaine, est nécessairement contraint à un dépassement de sa propre individualité, le signe essentiel de l'amour sexuel, tel qu'il s'est constitué au cours des millénaires, est justement l'approbation sans condition, sans réserve, de l'individualité. La justification de ce qui vient d'être dit, c'est le fait qu'il y ait ici comme

partout dans la domaine de la vie, mais ici d'une manière encore accrue, une échelle énorme d'aspirations et d'accomplissements, de la simple satisfaction de la pulsion sexuelle jusqu'aux formes les plus élevées de la passion amoureuse dans laquelle s'exprime de manière explosive l'inconditionnalité, l'exclusivité, des passions authentiques, justement dans la manière – théoriquement, mais seulement théoriquement – paradoxale qui, chez l'objet et le sujet, réciproquement, élève l'individualité au rang d'un objet absolu ; mais qu'en dépit de toutes les différences, et même les profonds antagonismes existants par ailleurs, se produise partout cette approbation de l'individualité. Là où la pensée aborde ce phénomène et cherche à le comprendre – sans introduire de rapport transcendant –, surgissent, justement en raison de sa spécificité unique dans la vie humaine, les explications mythiques les plus fantastiques, mais qui, si l'on considère leur noyau rationnel, partent toujours de cette approbation, tout aussi évidente qu'elle est par ailleurs inexplicable, de l'individualité. Ainsi Platon, déjà, dans le discours d'Aristophane,²⁸ qui explique le désir insurmontable d'un individu déterminé pour un autre tout aussi singulier par le mythe selon lequel les dieux auraient coupé en deux les êtres humains originels : chacun désire à nouveau se réunir à celui avec lequel il avait formé autrefois une unité indissociable. Mais même un Goethe n'a pu rendre compréhensible son rapport à Charlotte von Stein que par la métempsychose (de même en outre que le jeune Schiller sa relation à Laura) :

Sag, was will das Schicksal uns bereiten?

Sag, wie band es uns so rein genau?

Ach, du warst in abgelebten Zeiten

²⁸ Dans *Le banquet*. NdT.

Meine Schwester oder meine Frau.²⁹

Sans aucun accessoire mythique, Karl Marx, avec autant de puissance que de clarté, exprime ce sentiment dans une lettre d'amour : « Dès que tu t'éloignes, mon amour pour toi apparaît tel qu'il est : c'est un géant qui concentre en lui-même toute l'énergie de mon esprit et toute l'ardeur de mon cœur. Je redeviens homme, parce que je vis une grande passion, et l'éparpillement où nous entraînent l'étude et la culture moderne, ainsi que le scepticisme qui fatalement nous amène à dénigrer toutes nos impressions subjectives et objectives ne servent qu'à faire de nous tous des créatures insignifiantes et chétives, geignardes et timorées. En revanche, l'amour, non pas pour l'homme de Feuerbach, non pas pour le métabolisme de Moleschott, non pas pour le prolétariat, mais l'amour envers la bien-aimée et spécialement envers toi permet à l'homme de redevenir homme. »³⁰ Ce qui fait de cette lettre un document très important pour nous, c'est justement la personne de son auteur. Car si Karl Marx, justement, déconnecte même l'amour du prolétariat – la base de toute son œuvre – de cette relation décisive, et voit la possibilité de son estime de soi humaine, personnelle la plus authentique, il est clair qu'il ne s'agit pas là – dans la réalité vraie, immédiate du grand amour – de l'auteur du *Capital*, du guide du prolétariat révolutionnaire, mais bien davantage des personnalités individuelles de deux êtres

²⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Pourquoi nous as-tu donné ces regards profonds*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, in *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Paris, NRF La Pléiade, 1993, p. 389. NdT.

Dis, que veut le destin nous préparer ?

Dis, comment nous a-t-il si parfaitement liés ?

Ah, tu fus en des temps lointains de vie oubliée

Ou ma sœur, ou bien mon épouse.

³⁰ Karl Marx, *Lettre à sa femme du 21 juin 1856*, in Karl et Jenny Marx, *Lettres d'amour et de combat*, Paris, Rivages Poche, 2013.

Jacobus Moleschott, (1822-1893) médecin, physiologiste et philosophe néerlandais. *Métabolisme* traduit ici *Stoffwechsel*, i.e. échange matériel. NdT.

humains, Karl Marx et Jenny von Westphalen ; mais que par-là, le grand révolutionnaire, le savant d'importance historique, ne laisse absolument pas son œuvre en plan, mais trouve au contraire dans la vie même un point d'Archimède qui lui permet de s'affirmer comme personnalité individuelle. Pour le but qui est le nôtre, la constatation de ce fait suffit. Naturellement, l'existence et l'efficacité simultanées de tendances vitales aussi divergentes chez le même individu font naître tout une série de problèmes, surtout moraux et éthiques, mais pas seulement ; la passion amoureuse elle-aussi doit en effet à chaque fois s'insérer dans la totalité de l'homme, tant l'individu que l'acteur social, et être mise en harmonie avec ses autres activités. Chacun comprendra bien que cette sphère de problèmes ne peut pas du tout être abordée ici.

La seule question qui nous reste à ce propos est celle-ci : est-ce que tout cet ensemble vital, dans son existence immédiate, a quelque chose à voir avec l'esthétique ? est-ce que le terme « *beauté* » qui surgit sans cesse dans le langage usuel des amoureux a un quelconque rapport factuel interne à l'esthétique ? Souvenons-nous que le jeune homme, dans *le banquet* de Kierkegaard avait déjà un doute justifié à ce sujet. Dans la lettre de Marx que nous venons de citer, on trouve aussi à ce sujet un passage intéressant ; il écrit en effet sur le portrait de sa femme : « Ton portrait, aussi mauvais soit-il, m'est du plus grand secours, et je comprends maintenant pourquoi même "les vierges noires", les portraits les plus réprouvés de la Mère de Dieu, ont pu trouver de fougueux adorateurs, voire plus d'adorateurs que les bons portraits. »³¹ Ce qui est important là-dedans, c'est le peu d'importance du niveau artistique de l'image de la femme aimée, et même pas du tout la ressemblance photographique atteinte. Il s'agit d'un point de

³¹ Ibidem.

départ pour l'imagination, d'un symbole de l'existence de l'être aimé éloigné. Ce qui pour l'amoureux compte quant à l'objet de sa passion est totalement opposé, étranger et hétérogène à tous les points de vue esthétiques.

C'est sous un tout autre angle qu'Anatole France aborde cette question et parvient – finalement – au même résultat. Dans son roman *Le Lys rouge*, une femme demande à son amant, le sculpteur, pourquoi il ne sculptait pas son buste. « Pourquoi ? Parce que je suis un sculpteur médiocre... Pour créer une figure qui vive, il faut prendre le modèle comme une matière vile, dont on extrait la beauté, qu'on presse, qu'on broie, pour en tirer l'essence. Toi, il n'y a rien dans ta forme, dans ta chair, dans tout toi, qui ne me soit précieux. Si je faisais ton buste, je m'attacherais servilement à ces riens, qui sont tout pour moi, parce qu'ils sont un rien de toi. Je m'y entêterais stupidement, et je ne parviendrais pas à composer un ensemble. »³² Dans le dernier drame d'Ibsen, *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*,³³ cette opposition interne entre la relation de l'artiste au modèle et celle de l'homme à la femme aimée est le thème d'un conflit tragique. Cette exacerbation est naturellement conditionnée par l'époque ; il y a eu d'innombrables cas où, de cette hétérogénéité des points de vue et relations, il n'est né aucun conflit. Mais ces versions modernes ont le mérite d'avoir fait ressortir nettement la différence objective qui existe là, indépendamment du conflit auquel doit ou non forcément conduire son apparition dans la vie. Mais sa simple existence suffit à éclairer l'état de fait que la « beauté » d'une femme aimée n'a rien à voir avec les possibilités esthétiques d'un corps de femme à représenter ou représenté, et à vrai dire, dans ce cas aussi, parce que l'amour se niche dans l'individualité, il s'y

³² Anatole France, *Le Lys rouge*, Paris, Calmann-Lévy, 1894, p. 315. NdT.

³³ Trad. Eloi Recoing, Arles, Actes Sud, 2005. NdT.

obstine, et plus il est authentique, moins il veut avoir affaire à une ascension dans la sphère esthétique.

Cet état de fait que nous avons jusqu'ici considéré sous l'aspect de la vie est également confirmé par la pratique de l'art. Les amants célèbres sont naturellement un objet important de l'art, et comme le reflet esthétique pousse à une fidélité ultime à la réalité, l'individualité que nous avons analysée de ces personnages et de leurs relations est nécessairement le point de départ de la construction de l'œuvre. Qu'il s'agisse de Tristan et Iseut, de Roméo et Juliette, de l'amour d'Anna Karénine pour Vronski ou de la femme de Putiphar pour Joseph chez Thomas Mann, partout, l'individualité des amants, qui ne peut être subsumée à aucune catégorie, constitue de point de départ de la figuration. Sa totalité va certes au-delà, puisque – tout en préservant l'individualité spécifique de la passion amoureuse elle-même – elle insère celle-ci dans le contexte global des événements sociaux humains. Cela peut être, comme par exemple dans *Roméo et Juliette*, l'autodestruction de la société féodale, dans laquelle le simple fait d'un tel amour met en mouvement tous les thèmes et déterminations de ce processus de décomposition, et fait jaillir en surface ses conflits immanents. La vicissitude individuelle de la vie perd ainsi dans le reflet esthétique – répétons-le, sans, dans son être en soi et pour soi, perdre cette singularité qui est la sienne – en tant qu'élément d'une totalité vivante son caractère de pure et simple individualité. Les possibilités qui peuvent en l'occurrence se matérialiser sont illimitées. Tous ces problèmes que nous avons mentionnés sous la forme du rôle de l'amour dans la vie globale des hommes (sauf qu'il ne peut pas être exposé ici) produisent cette réalité dont le reflet esthétique ouvre la perspective, tout en préservant cette individualité dans l'universel artistique, de la dépasser dans la particularité du typique. Sans un tel contexte, l'histoire d'amour ressentie la

plus authentiquement, dépeinte avec la plus grande précision, devient banale puisque l'individualité de l'objet n'est pathétique et émouvante, profonde et significative, que dans la vie même, et pas dans le reflet, exclusivement pour les intéressés, et pas pour une réception générale ; sa simple reproduction mécanique peut donc tout au plus conférer à l'individualité originelle un caractère faussement intéressant. D'un autre côté, un dépassement trop direct de l'individualité de l'amour, un travail faisant trop directement entrer sa signification sociohistorique dans son déroulement et ses caractéristiques peut assurément rendre fade et abstraite la figuration de l'amour lui-même. Il en est ainsi dans *Cabale et amour* comparé à *Roméo et Juliette*, et plus encore dans les drames de Hebbel, surtout dans *Agnes Bernauer*.³⁴

Le reflet esthétique, la figuration artistique se rattachent donc ici – tout comme pour chaque phénomène significatif de la vie – à sa spécificité particulière et ne va au-delà de celle-ci que dans la mesure où elle le replace sous un nouvel éclairage, dans le contexte total de la vie, finalement dans le rapport à l'autoconscience du genre humain. Le reflet esthétique de l'amour, de ses objets et sujets, de ses imbroglios et destins, ne se différencie donc sur aucune question de principe de la reproduction d'autres phénomènes ; la préservation de sa spécificité particulière montre justement l'égalité de principe avec tous les autres objets de la vie, puisque le sauvetage et la mise en avant de ce qui est spécifique dans ses objets est la nature générale de ce reflet. Certes, dans la nouvelle immédiateté de la figuration esthétique, cela apparaît – justement en raison du rapport à l'autoconscience du genre humain – autrement, plus concrètement et en même temps de façon plus générale que dans l'immédiateté originelle du

³⁴ *Cabale et amour* pièce de Schiller (1784). *Agnes Bernauer*, drame de Hebbel (1851). NdT.

quotidien. Cela se produit aussi indubitablement dans le reflet de l'érotisme. Heine a bien compris cela dans sa description de la Renaissance qu'il conçoit comme une révolte contre la vision médiévale du monde, et la met pour cela en parallèle avec la réforme. Il écrit : « Les peintres italiens protestaient contre la prêtraille peut-être plus efficacement que les théologiens saxons. La chair luxuriante des peintures du Titien, c'est du pur protestantisme. Les reins de sa Vénus sont des thèses beaucoup plus solides que celle que le moine allemand a collées à la porte de l'église de Wittenberg. »³⁵ Il apparaît ici tout à fait clairement que les images de nu du Titien porte l'individualité personnelle de l'attrait sexuel érotique du corps nu des femmes à un sommet idéologique : l'image du nu apparaît comme une proclamation du droit de l'homme à donner libre cours à son existence individuelle dans la sphère érotique (et pas seulement dans celle-ci), comme une rupture révolutionnaire avec l'ascétisme médiéval, et elle perd ainsi son individualité, sa limitation à l'être tel qu'il est d'un être humain défini dans une relation définie à un autre.

Si nous réfléchissons sur ce point, on peut comprendre la justification – relative – de la doctrine de l'Éros : elle veut conceptualiser la place de l'érotisme dans la vie, sa relation aux valeurs les plus hautes, ainsi en même temps que les tendances théoriques et pratiques des amants à un développement humain global. Le fait que cette doctrine dans sa version platonicienne passe communément à côté des rapports réels repose – pour parler en général –, en raison flou complet du concept de beauté, premièrement sur le fait que des phénomènes de la vie sont, par leur esthétisation, rendus imprécis et dénaturés lorsque leur individualité, justifiée et déterminant leur spécificité, se trouve

³⁵ Heinrich Heine : *Die romantische Schule, Sämtliche Schriften* [L'école romantique, Œuvres complètes] Hambourg, Hoffmann et Campe, 1887, vol. 7 p. 130.

rejetée et remodelée en un sens esthétique ; deuxièmement, sur le fait que des transitions et évolutions réelles de la vie débouchent sur une transcendance faussement esthétisée, au lieu de rechercher et de trouver leur véritable place dans le domaine de l'humanité, sur la terre ; troisièmement sur la conséquence du sens dessus dessous constant de la réalité et de sa reproduction. Une telle conception peut parvenir à la prédominance, justement dans le platonisme, car seules les idées elles-mêmes y représentent la réalité authentique ; mais dès que la réalité empirique elle-même n'est plus que la reproduction des idées, il n'est pas étonnant qu'entre cette réalité et ses reproductions, les différences qualitatives disparaissent. Ces tendances trompeuses trouvent déjà chez Platon lui-même une base philosophique et une intensification ultérieure par les solutions ascétiques. Le discours d'Alcibiade ³⁶ dans lequel l'élément personnel érotique trouve son expression la plus dense a son apogée dans le refus ascétique de Socrate de la satisfaction physique du désir amoureux. Il s'agit naturellement d'une ascèse poétisée, rendue savoureuse par l'ironie et l'autodérision, fascinante même ; mais c'est précisément là que l'on voit le paradoxe de la position de Platon : il veut conserver l'attraction érotique sensuelle, mais seulement comme élan pour la vertu ascétique, qui certes ne prend pas encore des formes chrétiennes, mais celles du citoyen de la cité, mieux dit, de son idéalisation utopique. La pédérastie réelle de la cité-état n'a certainement pas été affectée par l'ascèse platonicienne ; par suite de sa liaison à la valeur militaire et à la vertu politique du citoyen, elle était plus érotique que l'amour hétérosexuel antique en général, c'est-à-dire qu'elle allait au-delà de la simple sexualité. C'est pourquoi le problème de l'Éros peut s'exprimer ici aussi nettement. Mais comme cela se produit à l'époque de la

³⁶ Dans *Le Banquet* de Platon. NdT.

décomposition, de la décadence, la voie vers la vertu ne peut être qu'ascétique, elle doit détruire les présupposés propres, la reconnaissance d'un érotisme, même devenu spirituel. Ce n'est pas seulement la vérité poétique de la forme qui confère à ce dialogue un effet magique, mais aussi l'ensemble complexe de problèmes, si important pour l'évolution ultérieure, qui est ici placé devant nous, déjà à un haut niveau dialectique de développement. C'est pourquoi il fallait rattacher ici la discussion de la « beauté naturelle » aux déterminations dialectiques des limites entre éthique et esthétique, bien que, en ce qui concerne le problème lui-même, c'est probablement là qu'a culminé la confusion.

2. La beauté naturelle comme élément de la vie.

L'examen philosophiquement simple et impartial de ce problème est en esthétique généralement troublé par la problématique hiérarchique : est-ce que la beauté naturelle est supérieure à la beauté artistique ? Surtout, par la problématique hiérarchique, quelle que soit celle en faveur de laquelle s'opère le choix, la solution est dogmatiquement anticipée dans la mesure où, quel que soit l'ordre hiérarchique esthétique réciproque, structuré comme d'habitude, de la beauté naturelle et de la beauté artistique, on fait des deux domaines les parties d'une esthétique unitaire. La question de savoir si nos expériences de la nature (ou une partie d'entre elles) sont vraiment de nature esthétique appelle donc dès le départ une réponse affirmative, empêchant ainsi son traitement impartial. Comme nous l'avons vu, cette homogénéisation dogmatique trouve sa forme la plus conséquente dans la doctrine platonicienne des idées, où les objets de la réalité objective sont déjà conçus comme des reproductions et où le reflet esthétique est ainsi ravalé au rang d'une reproduction de reproductions, ce qui tout de suite résout *a priori* la question hiérarchique en

faveur de la reproduction primaire. Néanmoins, la problématique hiérarchique elle-même, abstraction faite du dogmatisme décrit à l'instant, falsifie également les rapports réels entre les différents ensembles complexes de la vie humaine. Ceux-ci forment ensemble une totalité complète dans laquelle, lors de réalisations pratiques, doivent toujours naturellement se produire des classements *ad hoc*. Mais ceux-ci ne peuvent et ne doivent jamais être généralisés au-delà de leur fonction matérielle dans le contexte donné. La pratique quotidienne la plus simple montre en effet déjà, en l'occurrence, des relations dialectiques extrêmement complexes ; pensons par exemple à l'outil de travail (au sens le plus large du terme), qui pour chaque fonction singulière n'est qu'un moyen, et doit de ce fait rester subordonné à chaque fois à l'objectif concret, tandis que dans un contexte temporellement et socialement plus étendu, le développement des instruments de travail parvient à une certaine supériorité sur le travail concret donné. Il va de soi qu'avec une complexité croissante des ensembles de phénomènes, cette dialectique se renforce obligatoirement, et avec elle la relativisation du classement des éléments singuliers.

Dans l'esthétique la plus récente apparaît chez Hegel et tout particulièrement chez Vischer une forme particulière de fausse hiérarchie. Comme ils visent justement à prouver la supériorité esthétique de l'art par rapport à la nature, ils réduisent le rapport de l'homme à la nature à celui de l'artiste à l'égard de son modèle, et comme l'artiste ne se comporte pas servilement vis-à-vis du modèle, ne veut pas en donner une quelconque photocopie, ils cherchent à en conclure à une « imperfection » de la nature.³⁷ Avant tout, il est complètement faux de limiter seulement ces relations de l'homme à la nature, ses modes d'expériences que l'usage verbal, qui reflète ici l'ampleur et la

³⁷ Vischer, *Ästhetik*, § 234.

profondeur de la vie réelle, désigne d'habitude par le terme de *beau*, à celle de l'artiste à son modèle qui, dans le vaste domaine de ces relations, ne représente qu'un tout petit espace. La réalité serait un cauchemar, une caricature d'elle-même, si les hommes, comme le Viggi Störteler de Keller,³⁸ la parcouraient un carnet de notes à la main pour consigner de tels rapports à un modèle. Mais les rétrécissements vont encore plus loin car d'un côté, le processus de création lui-même ne se limite pas au rapport au modèle ; les véritables expériences de la vie à la base desquelles il n'y a aucune « comparaison » de ce genre entre la nature et l'œuvre à créer, jouent dans la genèse des authentiques œuvres d'art souvent un rôle bien plus grand que cette « comparaison ». Il y a en effet des cas, assez nombreux, où des artistes importants rejettent, au nom de leurs objectifs de création, l'observation de la nature, considérée comme nuisible à l'authenticité des œuvres. Goethe disait par exemple à Eckermann, dans cet esprit, sur le rapport au modèle en poésie : « Je n'ai jamais considéré la nature en vue de l'intérêt poétique. Mais autrefois j'ai dessiné des paysages, plus tard j'ai été poussé à observer avec une minutieuse précision les phénomènes naturels. Ainsi, j'appris peu à peu à connaître la nature dans ses moindres détails, si bien que, lorsque j'ai besoin de la représenter comme poète, elle est à ma disposition et il est rare que je pêche contre la vérité. »³⁹ D'un autre côté, Vischer est soumis à l'influence de conceptions artistiques idéalistes allemandes passagères, contemporaines, quand il estime que la comparaison de l'original naturel avec le sujet et la réalisation de l'imagination artistique devrait forcément tourner en défaveur de la réalité. La véritable analyse du

³⁸ Viggi Störteler, personnage de la nouvelle de Gottfried Keller *die mißbrauchte Liebesbriefe* [Lettres d'amour mal employées]. NdT.

³⁹ *Conversations de Goethe avec Eckermann*, 18 janvier 1827, trad. Jean Chuzeville, Gallimard, Paris, 1988, p. 195.

processus de création fait partie, comme nous l'avons maintes fois répété, de la deuxième partie de cet ouvrage. La seule chose que l'on puisse dire par anticipation, c'est que ce rapport est beaucoup plus complexe que Vischer ne l'imagine : naturellement, il y a cette tendance qui joue son rôle, celle qui, par des modifications, des accentuations, des omissions etc. adéquates, cherche à rendre cette vue de la réalité dont part l'artiste et qui le stimule, artistiquement plus efficiente que ne l'était l'impression exercée par cette réalité sur l'artiste. Mais il arrive au moins tout aussi souvent que le processus de création devienne une lutte infinie, souvent vaine, pour approcher un tant soit peu la richesse interne en détermination de l'espace naturel considéré.

Tchernychevski fournit, du point de vue de la vie, une critique juste et approfondie de la conception de Vischer, exagérée par son idéalisme, d'une « perfection » qui n'existerait qu'en imagination.⁴⁰ Son exposé du problème lui-même souffre cependant pour une part de ce qu'il reprend souvent, sans les critiquer, des classements systématiques de Vischer – avec des signes radicalement inversés –, pour une part de ce qu'il se place encore sur le terrain du vieux matérialisme et de ce fait, malgré des raisonnements pertinents, en arrive à des conclusions totalement unilatérales et fausses ; ainsi quand il voit parfois dans les effets des œuvres d'art un simple succédané de l'impression naturelle qui est pour le moment inatteignable ou quand il estime que l'art peut plaire à un goût corrompu par la société, mais en revanche pas la nature. Il est superflu d'expliquer que par exemple, la dernière affirmation d'un côté généralise à tort certains errements existants de l'art, et néglige par ailleurs que des sentiments mensongers, produits par la société, puissent être suscités par la nature de la même

⁴⁰ N. Tchernychevski, op. cit. p. 359.

façon que par des œuvres d'art. Si donc Vischer de manière unilatérale, en rétrécissant les relations des hommes à la nature, ne souligne que l'aspect du surpassement de la nature par l'art, Tchernychevski combat de la même façon unilatérale le principe opposé, à savoir que la nature serait toujours esthétiquement supérieure à l'art.⁴¹ Il souligne à juste titre dans sa polémique que la science n'élève jamais la prétention d'être au-dessus de la réalité ; il faudrait aussi que l'art adopte une attitude analogue.⁴² Tout cela est juste de manière générale, tout particulièrement quand il souligne que dans les deux cas, le reflet est au service de l'humanité ; mais il passe néanmoins à côté du problème décisif. La comparaison est biaisée dans la mesure où pour la science, le problème hiérarchique n'est jamais soulevé comme pour l'art. Quand on parle de la supériorité de la science, on pense toujours seulement à celle du reflet scientifique par rapport à celui de la vie quotidienne immédiate. Sauf qu'en esthétique, le problème est posé comme si la nature existante en soi devait être comparée à la réalité reproduite spécifiquement dans les œuvres d'art. Si donc on exagère ici, mécaniquement, l'analogie science-art, alors on perd à cette occasion aussi bien toute la spécificité de ces expériences vécues que nous avons coutume de rassembler sous la dénomination fourre-tout extrêmement vague de *beauté naturelle* que celle du reflet esthétique.

À côté des points de vue indiqués ci-dessus, il y a aussi le préjugé selon lequel l'être en soi de la nature serait l'objet commun des deux groupes de reflet et des émotions qu'ils suscitent, un obstacle à la bonne compréhension de ce phénomène. Une telle conception est très proche de la philosophie idéaliste : pour elle, tout est déduit de l'Idée, et la seule chose qui importe, c'est de constater à partir de leur

⁴¹ Ibidem p. 427.

⁴² Ibidem p. 425.

essence en tant qu'objectivations, reproductions etc. de l'Idée le juste rapport hiérarchique entre la beauté naturelle et celle de l'art. Mais le vieux matérialisme mécaniste soutient lui-aussi la plupart du temps le point de vue que la nature existante en soi produirait directement sa propre beauté. Herder qui, bien qu'il prenne maintes précautions dans d'autres domaines, bien qu'il fasse à maintes reprises intervenir des idées déistes, est sur cette question en accord avec le vieux matérialisme, dit dans *Kalligone* : « Qu'une œuvre soit issue de l'arbitraire ou de la contrainte, cela ne change rien à sa structure ; et qui nous dit qu'il n'y aurait pas, sous-jacente aux œuvres de la nature, de la *raison*, c'est-à-dire, pensée par l'Esprit, une règle ordonnatrice de tout ?... Seules en effet nos limites font que nous distinguons l'*art humain* de l'*art naturel* ; nous sommes en effet pauvres et impuissants face à la force agissante, la Nature ! » ⁴³ La pensée du matérialiste authentique Tchernychevski est naturellement beaucoup trop critique pour admettre une quelconque intention dans la création de la beauté. Mais comme il identifie la sphère esthétique à la vie, avec sa plénitude, il en arrive à des conclusions qui sont très proches de celles du vieux matérialisme ; il dit : « ...si nous entendons par beau la plénitude de la vie, nous devons reconnaître que la tendance à la vie qui pénètre la nature organique est en même temps la tendance à créer le beau. Si nous devons, en général, voir dans la nature non pas les buts, mais seulement les résultats, et, pour cette raison, ne pouvons appeler la beauté le but de la nature, nous ne pouvons manquer de l'appeler son résultat essentiel, à la création duquel ses forces sont tendues. La non-préméditation (*das Nichtgewolltsein*), l'inconscience de cette tendance ne gêne en rien son caractère réel... » ⁴⁴ À partie de

⁴³ Johann Gottfried von Herder (1744-1803), poète, théologien et philosophe allemand. *Kalligone*, Carlsruhe, Bureau der Deutschen Classiker, 1820, p. 141.

⁴⁴ N. Tchernychevski, op. cit. pp. 363-364.

telles positions résultent des contradictions de type philosophique général, dont la solution peut écarter quelques obstacles sur la voie de la clarification de cet ensemble de problèmes.

Si tirait les conséquences ultimes de ces conceptions telles que les montrent les exemples cités à l'instant, on en arriverait obligatoirement à la conclusion que la beauté est une catégorie de la philosophie de la nature. Non seulement chaque objet isolé dans son être tel qu'il est, mais aussi chaque ensemble fait de composantes souvent extrêmement hétérogènes, s'ils peuvent susciter l'expérience vécue de la beauté, devraient pouvoir être compris, justement dans leur beauté, comme des produits des forces de la nature existantes en soi. Il faudrait alors que se produise un reflet de la réalité objective tel qu'y apparaissent justement ces déterminations qui conditionnent l'être d'un tel objet ou ensemble complexe, sur l'ensemble et la corrélation desquelles repose son être en soi, en tant qu'objectivité indépendante de la conscience pour le sujet, qu'elles deviennent en lui un pour-nous adéquat ; un pour-nous aux propriétés objectives, existantes en soi, desquelles fait justement partie aussi ce mode de manifestation que nous avons en général l'habitude de désigner comme le beau dans la nature. De cette situation résulte en premier lieu l'antinomie suivante : ou bien tout ce qui est généré dans la nature par l'efficacité de ses lois doit aussi, simultanément à ses autres propriétés nécessaires, être aussi beau, ou bien les lois de la nature, dans leur interaction objective, devraient produire pour une part, de beaux objets et ensembles objectifs, et pour une part des laids ; il faudrait cependant qu'en l'occurrence apparaissent de leur juste compréhension les lois de ces configurations qui font exister quelque chose de beau ou de laid. En un mot : une bonne connaissance de la nature, de ses lois devrait aussi permettre la découverte de ces corrélations qui génèrent la beauté de la

nature ; celle-ci devrait – même dans la connaissance humaine – se trouver sur le même plan méthodologique que les autres perceptions et concepts sur l’objectivité et les lois de la nature.

De telles conceptions n’apparaissent en pleine conséquence que dans cette partie de l’astronomie de Kepler qui, dans les mouvements, les distances etc. des planètes, constatent les mêmes rapports arithmétiques qui en musique, constituent les bases physico-mathématiques des relations acoustiques entre les notes. Pour autant, il s’agit d’une constatation objective des sciences de la nature, sur l’exactitude de laquelle seuls les scientifiques compétents peuvent se permettre un jugement. Une seule chose doit être demandée ici du point de vue de l’esthétique : en supposant que toutes les affirmations de Kepler soient exactes, qu’est-ce que cela prouve pour l’existence objective de la musique dans la nature comme « beauté naturelle » ? Car Kepler a en effet seulement montré que dans les mouvements des planètes, on peut constater les mêmes proportions mathématiques que dans les rapports acoustiques sous-jacents à la musique. Mais d’un côté, Kepler dit lui-même qu’il n’y a pas dans le ciel de notes de musique ; mais il en résulte que certes ces proportions coïncident avec les proportions acoustiques, mais qu’en aucun cas, dans leur nature, elles soient obligatoirement les généralisations mathématiques de séquences acoustiques. D’un autre côté, nous avons vu lors du traitement de la musique comme phénomène esthétique, que certes ces proportions – comme bases de la relation auditive de l’homme à elle – constituent les bases de sa possibilité, mais ce qui fait – au sens esthétique – de la musique une musique à proprement parler doit obligatoirement aller au-delà de cette proportionnalité, elle ne peut l’utiliser que comme matériau. Même dans le cas de la concession la plus extrême, où l’on admet donc l’existence objective, même dans des phénomènes

naturels tout autres, de larges analogies avec certaines bases physiques de la musique, on n'apporte ainsi pas la moindre preuve de ce que dans la nature, dans le monde extérieur au domaine de l'homme, il existerait quelque chose de véritablement analogue à la musique authentique. L'énonciation de telles réserves ne dit rien de l'exactitude ou de la fausseté, de la valeur ou de l'insignifiance de ces théories de Kepler. Cela indique seulement que même une « harmonie des mondes » comme celle-là ne délivre aucune preuve de ce que la nature produise dans ce cas quelque chose d'esthétique.

C'est là qu'apparaît déjà la difficulté la plus essentielle du fondement philosophique de la beauté naturelle : le caractère téléologique de tout phénomène qui peut être défini comme esthétique. Et à vrai dire non seulement la détermination téléologique d'objets singuliers, mais aussi de leurs corrélations, de leurs relations réciproques. Si la beauté d'un rocher, par exemple, est produite en tant que beauté par la nature, alors la beauté plus fréquente, plus importante d'un ensemble – par exemple un chevreuil qui se tient sur la rive d'un ruisseau à la lumière du soleil couchant – doit aussi, de la même façon, avoir une origine objectivement définie. Si l'on veut donc démontrer que la beauté naturelle est le produit direct de lois naturelles objectives, il faut alors prouver dans les lois naturelles régissant l'être et le changement, les mouvements et les relations des objets, une tendance téléologique orientée vers la beauté. Cela ne présente pour la philosophie idéaliste, et en particulier pour une part considérable de l'idéalisme objectif aucune difficulté particulière : là où l'on admet un Dieu créateur de l'univers, où sa volonté créatrice produit les phénomènes, on peut sans aller plus loin intégrer aussi dans cette volonté une pulsion vers la beauté. Et même après le développement des sciences de la nature a placé des obstacles insurmontables sur le chemin de l'importation directe de la

téléologie dans l'étude de la nature, le renouveau de l'hypostatisation idéaliste de la téléologie du travail, déjà bien connue de nous, la théorie selon laquelle le créateur est toujours supérieur à ce qui est créé, peuvent fournir une base – même fragile – à la déduction de la beauté naturelle. Il en est ainsi, au 19^{ème} siècle, dans l'esthétique de Weisse qui, partant de cette hypothèse, place le génie créateur au-dessus de l'œuvre d'art esthétique, afin de voir dans la beauté naturelle, comme forme objective de l'esprit, le degré le plus élevé de l'esthétique.⁴⁵ Nous citons Weisse comme exemple éclatant des élucubrations extrêmement artificielles par lesquels dans les temps modernes, on déduit la beauté naturelle objectivement existante comme le produit de l'esprit agissant dans la nature.

Mais la contradiction fondamentale résultant de ce que le développement des sciences de la nature écarte de l'image du monde le caractère téléologique, autrefois naïvement manié, de la nature dans son ensemble, mais de ce qu'en même temps, on admette une beauté naturelle, produit de forces et de lois s'exerçant « aveuglément », existe aussi dans la philosophie matérialiste d'ancien style. Le besoin, avant tout émotionnel, y est très souvent présent de renforcer l'affirmation de la priorité de l'être sur la pensée, de la nature par rapport à l'homme, par la proclamation d'une perfection de la nature et en conséquence de prouver l'existence objective d'une beauté produite par la nature selon ses lois. Même des matérialistes par ailleurs extrêmement perspicaces et critiques ne remarquent pas qu'ils succombent en l'occurrence à l'antinomie formulée ci-dessus des lois de la nature et de la téléologie. Quand Diderot, dans son *Essai sur la peinture*, part de ce que la nature ne peut rien créer d'« incorrect », il semble partir seulement d'un

⁴⁵ Hermann Weisse, *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, [système de l'esthétique comme science de l'idée de beauté], Leipzig, E.H.F. Hartmann, 1830, II p. 418 ss.

fonctionnement totalement sans encombre, dans leurs actions conjuguées, des lois singulières de la nature, de séries causales déterminant directement les objets singuliers. Cependant, si l'on tire les conséquences ultimes d'un présupposé comme celui-là, on doit déboucher de la même façon, sur une « harmonia praestabilita »⁴⁶, sur une sorte de téléologie universelle opérant sans cesse. Et ce soupçon affectant le caractère conséquent du matérialisme de son exposé – lequel part en effet du bien-fondé de la beauté naturelle – va être encore renforcé par la phrase suivante dans laquelle il déclare : « ...de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être. »⁴⁷ Le *devoir* introduit déjà une sorte de téléologie, car sans un modèle comme objectif, ce concept n'a aucun sens par rapport à un devenir. Aussi la reconnaissance que ces combinaisons de séries causales produisent les évolutions, des déroulements typiques, des formes typiques de l'être, ne contient aucune trace d'un *devoir être* ; sans téléologie, sans interprétation idéaliste de l'évolution, on ne peut absolument pas imposer à un exemplaire d'une espèce l'exigence qu'il *doive* par exemple incarner en soi de la manière la plus pure possible ses propriétés typiques.

Le dialecticien Goethe, chercheur en sciences de la nature et esthéticien qui, en ce qui concerne la théorie de la connaissance du matérialisme était bien loin d'être aussi conséquent que Diderot, juge cette situation beaucoup plus simplement. À l'affirmation selon laquelle la nature ne produirait rien d'« incorrect », il oppose la sienne selon laquelle celle-ci ne produirait jamais quelque chose d'« inconséquent ». L'antagonisme est évident. La définition de Diderot est importée de l'esthétique – et même d'une phase déterminée de

⁴⁶ *Harmonie préétablie* : théorie philosophique de Leibniz relative à la causalité en vertu de laquelle chaque « substance » n'affecte qu'elle-même. NdT.

⁴⁷ Denis Diderot (1713-1784), *Essai sur la peinture*, Paris, Fr. Buisson, An IV. p. 1

l'esthétique française – dans la nature ; la lutte autour du caractère correct des productions artistiques est un contenu important des discussions au 17 et 18^{ème} siècle. La modification proposée par Goethe selon laquelle la nature ne produirait jamais quelque chose d'« inconséquent » est rédigée de manière beaucoup plus prudente ; elle élimine des objets naturels tous les éléments téléologiques esthétique qui y étaient importés, et en accord avec cette conception de fond, Goethe propose à la place de la formulation de Diderot selon laquelle les phénomènes naturels sont tels qu'ils *doivent* être, une version selon laquelle ils sont toujours tels qu'ils *peuvent* être, c'est à dire tels qu'ils doivent obligatoirement se développer en fonction des innombrables interactions, croisements, etc., rarement prévisibles avec précision, de forces naturelles ; Goethe mentionne assurément une nécessité qui recèle en soi de manière incontournable les éléments de fortuité. Il en résulte ultérieurement un rejet conséquent de l'opinion selon laquelle la réaction humaine à l'être nécessaire, tel qu'il est, des objets naturels serait obligatoirement une émotion esthétique. Connaissance et jouissance de ceux-ci sont côte à côte « sans s'annuler réciproquement, mais sans rapport spécial. »⁴⁸ Chez Goethe, justement, cette dichotomie précise n'exclut en aucune façon une relation émotionnelle à la nature – dans un sens non-esthétique. Nous avons dans d'autres contextes cité son émerveillement, à Venise, devant des escargots de mer et des tourteaux ; cet émerveillement est au moins aussi intense que les expériences les plus fortes de la beauté naturelle, mais elle n'a aucun contenu esthétique ; le vivant apparaît ici, « à la mesure de son état », enthousiasmant de vérité et de réalité. L'émotion nouvelle de la connaissance de la nature dans son véritable être-en-soi, libéré et épuré de toutes les projections

⁴⁸ Goethe, *l'essai de Diderot sur la peinture*, in *Écrits sur l'art*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 170.

téléologiques des époques antérieures, est issue de l'approche scientifique des phénomènes de la nature, et précisément au nom de leur reflet le plus adéquat possible, s'efforce d'écarter, de manière critique, de l'image de la nature, tous les concepts, formes objectives, nés des besoins sociaux humains. Au contraire de Diderot, dont la conception de la nature est conçue ici de telle sorte qu'elle peut en même temps, presque sans transition, passer dans la connaissance scientifique et le vécu esthétique, la critique de Goethe sépare non seulement, comme nous l'avons vu, avec la plus grande précision possible, les attitudes scientifique et esthétique à l'égard de la nature, mais aussi les caractéristiques objectives de la nature elle-même – aussi fort que puisse être leur effet émotionnel sur les hommes – du reflet esthétique de la réalité dans les œuvres d'art. En prenant position contre la tendance de Diderot « à confondre nature et art et à les amalgamer totalement », il définit son opposition de la sorte : « La nature forme un être vivant mais quelconque, l'artiste forme un être mort mais doué de signification, la nature crée un être véritable, l'artiste un être apparent. Dans le cas d'œuvres de la nature, le spectateur doit d'abord apporter lui-même la signification, le sentiment, les pensées, l'effet et l'action sur l'âme ; dans le cas de l'œuvre d'art, il veut et doit trouver tout cela dans l'œuvre. »⁴⁹

Chez le Kant influencé de manière décisive par Newton et par le développement des sciences de la nature qui l'a suivi, il n'est naturellement plus question d'une importation directe de principes téléologiques dans la nature. Mais comme il est fortement animé par les idées de son époque, en particulier par celles de Rousseau, comme, en tant que moraliste, il apprécie davantage les expériences vécues de la nature que celles de l'art, il en arrive lui-aussi à une téléologie esthétique de la beauté

⁴⁹ Ibidem, p. 169.

naturelle. Du point de vue méthodologique et systématique, la possibilité de sa position est issue d'un côté de sa conception gnoséologique de l'inconnaissabilité de la chose en soi, par laquelle, à côté de l'image de la nature strictement régie par des lois, excluant toute téléologie globale, il conserve un espace – métaphysique agnostique – pour l'importation de points de vue téléologiques rendus par la critique impossibles dans le monde de la phénoménalité. D'un autre côté, la conception nouménale transcendantale de l'éthique lui ouvre des voies pour intégrer dans le système de l'éthique les rapports téléologiques conçus ainsi. Kant exprime ce programme comme suit : « La beauté naturelle autonome nous révèle une technique de la nature qui la rend représentable comme un système structuré selon des lois dont, dans l'ensemble de notre entendement, le principe ne peut être rencontré – savoir celui d'une finalité se rapportant à l'usage de la faculté de juger relativement aux phénomènes, en sorte que ceux-ci doivent être jugés non seulement en tant qu'appartenant à la nature dans son mécanisme dépourvu de finalité, mais aussi à ce qui est pensé par analogie avec l'art. Une telle finalité élargit donc, non pas certes notre connaissance des objets de la nature, mais en tout cas notre concept de la nature qui, de concept d'une nature entendue comme un simple mécanisme, est étendu jusqu'à celui de la nature en tant qu'art, lequel invite à de profondes recherches sur la possibilité d'une telle forme. »⁵⁰ En conformité avec ces principes, il interprète alors les contenus moraux qui découlent des expériences des couleurs ou de celles du chant des oiseaux. Mais il ajoute immédiatement à son interprétation : « Du moins interprétons nous ainsi la nature, que son intention soit telle ou non. »⁵¹ La conscience critique

⁵⁰ Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, GF-Flammarion, 2000, § 23, p. 227.

⁵¹ Ibidem, § 42, p. 287.

du théoricien de la connaissance se trouve ainsi suffisamment apaisée pour pouvoir supposer une beauté comme produit de la nature elle-même, postulée par les intérêts moraux des hommes. On peut en l'occurrence cependant voir la structure selon laquelle certes cette beauté rayonne des caractéristiques objectives des objets naturels, mais que le but de leur éclairage est la moralité des hommes. La nature ne produit donc pas simplement de la beauté, mais en même temps une beauté qui, en empruntant la voie détournée du plaisir esthétique, influe sur la moralité. Dans la formulation de Kant, cela donne : « Dans la mesure, toutefois, où la raison est aussi intéressée à ce que les idées... possèdent également une réalité objective, c'est-à-dire à ce que la nature montre du moins une trace ou donne un indice qu'elle contient en soi quelque principe conduisant à supposer un accord obéissant à une loi entre ses produits et notre satisfaction indépendante de tout intérêt..., la raison doit nécessairement porter un intérêt à toute expression d'un tel accord par la nature ; par conséquent, l'esprit ne peut réfléchir sur la beauté de la *nature*, sans s'y trouver en même temps intéressé. Or, par affinité, cet intérêt est moral... » Et dans la suite, il appelle les jugements esthétiques relatifs à cela une « véritable élucidation du langage chiffré grâce auquel la nature s'adresse à nous par symboles dans ses belles formes. »⁵² Malgré toutes les réserves gnoséologiques, malgré toutes les oscillations de la pensée entre agnosticisme critique et mystique morale rationaliste, l'approche téléologique de la nature connaît dans cette conception de sa beauté un authentique renouveau.

De nos jours, cette théorie a été reprise par Hartmann, avec une référence explicite à Kant qui aurait bien vu en son cœur le problème métaphysique. Par suite du développement des

⁵² Ibidem, § 42, p. 286.

sciences de la nature intervenu entretemps, ainsi que de ses penchants qui tendent davantage vers un idéalisme objectif, l'acceptation d'une beauté naturelle objectivement existante, directement dérivée du jeu réciproque des forces de la nature, occasionne pour lui des difficultés plus grandes que pour Kant. Celles-ci sont encore intensifiées du fait que chez Hartmann, il manque également la référence de la beauté naturelle à une moralité fondée sur la transcendance, ancrée dans l'en-soi de tout existant. C'est pourquoi sa description philosophique du phénomène lui-même est beaucoup plus prudente et réservée que celle de Kant. Hartmann rejette en l'occurrence radicalement tous les souvenirs d'une quelconque mystique de la nature des périodes écoulées ; ceux-ci n'auraient rien à voir avec des sentiments esthétiques, car le sens de la beauté naturelle ne serait historiquement apparu qu'extrêmement tard. À cela s'ajoute ce que Hartmann appelle l'« autarchie » de la nature, sa totale indifférence à l'égard de l'effet qu'elle exerce sur le sujet. C'est justement par-là que naît pourtant l'expérience de la beauté naturelle : « quelque chose de très subjectif et quelque chose de très objectif se mélangent de façon particulière, car ils ne se perturbent pas réciproquement ; sentiment de la nature et sentiment de soi s'y relient en une unité qui n'affaiblit pas l'opposition, mais la reprend en soi comme un présupposé essentiel. »⁵³ Hartman en déduit à bon droit que les objets naturels ne peuvent avoir aucun contenu spirituel propre, rien de semblable n'y est représenté. Il va certes être infidèle à son affirmation originelle lorsqu'il pense que rien de semblable ne peut y être introduit ; cette projection est précisément une part importante de la subjectivité qu'à juste titre, il a mis en avant.⁵⁴ En reconnaissant cette tension entre une objectivité extrême et une subjectivité tout aussi extrême,

⁵³ N. Hartmann, *Ästhetik*, op. cit., p. 155.

⁵⁴ Ibidem, p. 154.

Hartmann est allé bien au-delà de Kant, il a en effet abordé un aspect important, un élément significatif du phénomène lui-même. Qu'il ne soit pas à même de prolonger son observation partiellement juste jusqu'à une connaissance effectivement exacte repose sur sa conception prisonnière de la tradition qui oppose toujours directement l'individualité humaine singulière à la nature existante en soi. Il en résulte toutes les énigmes, tous les problèmes métaphysiques, et avec eux la nécessité d'un retour à la problématique de Kant dont les fondements souvent extrêmement naïfs ont été comme on peut le voir ici largement dépassés par Hartmann. « Car l'étonnant », dit-il, « c'est l'apparition d'images où il y a un rapport au phénomène, évident pour l'observateur humain, sans que sa production vise quelque chose de semblable. »⁵⁵ Sur cette question, Hartmann est critique dans la mesure où il voit clairement que le sentiment pour le paysage, qui est son sujet principal, peut très souvent n'être qu'un sentiment purement vital, mais il retourne pourtant à son énigme métaphysique en admettant que les émotions profondes qui sont suscitées par la nature sont dans leur nature identiques à celles provoquées par les œuvres d'art. Il en découle sa formulation du problème, citée ci-dessus, où sont exprimées les deux présupposés dogmatiques de l'ensemble de la beauté naturelle ; la relation directe de l'individu à la nature existante en soi, et le caractère purement esthétique des expériences suscitées ainsi, comme pressentiment d'une « énigme » métaphysique.

Si nous voulons nous approcher d'une résolution de ces antinomies issues de fausses problématiques, inextricables en apparence, nous devons tout d'abord examiner d'un peu plus près le dogme de la relation directe de l'individu à la nature ; nous ne pouvons raisonnablement définir le caractère des

⁵⁵ Ibidem, p. 163.

expériences de la nature qu'après avoir élucidé d'abord ces bases objectives qui sont les siennes. Nous avons vu que Hartmann lui aussi pose comme un fait l'apparition historique tardive du sentiment de la nature. La reconnaissance de ce fait, l'histoire détaillée concrète des expériences générées ici, de sa nature, de ses objets etc. nous entrainerait philosophiquement trop loin, au stade méthodologique de l'examen du problème lui-même, sans que cela nous avance. À cet exposé historique, il pourrait en effet, avec un certain bon droit, être objecté ceci : l'évolution historique qui se fait jour en l'occurrence ne serait pas celle de l'objet lui-même, mais simplement de sa transformation progressive en un pour-nous, de même que par exemple l'histoire de la physique et de la chimie ne représente pas celle de leurs objets – ceux-ci mêmes n'ont, dans cette période extrêmement courte à l'échelle cosmique, pas du tout changé – mais seulement celle de nos connaissances au sujet d'une réalité qui, en soi, reste la même. Qu'il soit en effet bien clair que même au temps du règne général de la théorie de Ptolémée, la terre, à l'encontre des représentations humaines de l'époque, tournait autour du soleil. On pourrait ainsi dire que la beauté de la nature elle-aussi a toujours existé de la même manière – tout au moins dans la période géologique dans laquelle s'est déroulée l'évolution de l'humanité – et que les hommes n'en ont pris conscience que pas à pas. Il faut alors clairement définir l'objectivité spécifique de la nature rapportée au genre humain, tant dans sa réalité que dans ses reflets subjectifs.

Il y a un élément spécifique qui est resté jusqu'à présent, en dépit de sa grande importance, en dehors de nos considérations, c'est la production. C'est par la production, par le travail qui est à la base de toute production, que l'homme, comme on l'a maintes fois répété ici, est devenu homme, mais c'est pourtant aussi par elle qu'a eu lieu, ce qui est fondamental pour notre

problème, la séparation et la liaison simultanée de l'homme et de la nature. Dans toutes les manifestations de sa vie, l'animal fait partie de la nature : l'homme lui non plus ne peut jamais sortir de la nature, mais pourtant, par son travail, par la production, il lui fait face comme une force autonome, il l'utilise d'une manière dont les nécessités ne sont plus déterminées par des lois naturelles, bien que ses relations à la nature ne puissent se matérialiser que par la mise en mouvement pratique, l'exploitation, la connaissance etc. des choses et des forces de la nature. C'est pourquoi Marx peut dire du travail comme producteur de valeurs d'usage : il « est pour l'homme une condition d'existence indépendante de toutes les formes de société, une nécessité naturelle éternelle, médiation indispensable au métabolisme qui se produit entre l'homme et la nature, et donc à la vie humaine. »⁵⁶ Comme donc le travail non seulement effectue l'hominisation de l'homme, mais crée aussi, *uno actu* dans ce processus, la société humaine, l'échange matériel [métabolisme] avec la nature décrit ici par Marx est toujours celui de la société, et même celui de toutes les sociétés, quel que soit le type de leur configuration spécifique ; même Robinson, seul sur son île, réalise cet échange matériel comme membre d'une société concrète, comme homme à un stade déterminé de l'évolution sociale. Cet échange matériel qui constitue la base de toute relation humaine à la nature, qu'elle soit pratique, théorique, ou émotionnelle, a pour conséquence une double objectivité. Premièrement, l'objectivité existante en soi de la nature reste intacte. Mais c'est précisément sur cette objectivité que se construit toute la production sociale. Qu'il s'agisse des caractéristiques du sol cultivé, des propriétés des animaux domestiques, des qualités des matières premières, des instruments de travail etc., on ne peut partir que de leur être-en-

⁵⁶ Karl Marx, *Le Capital*, Livre I, Paris, Quadrige PUF, 2009, p. 48.

soi objectif ; et cela même si l'objectif social fixé est leur modification, et même à plus forte raison, car une modification intentionnelle présuppose la connaissance la plus précise possible de ses objets, de ses circonstances etc. Mais l'aspect social subjectif de la production, les besoins économiques et les possibilités, conditions, moyens etc. de leur satisfaction qui déterminent la recherche, le choix, le type d'élaboration doivent être de caractère objectif.

Tandis que le développement des forces productives qui se déroule sur ce terrain, sur celui de l'échange matériel de la société avec la nature, crée les rapports de production qui leur sont adaptés, règle et modifie les relations entre les hommes, l'environnement de chaque individu naît de cette double objectivité, qui sous tous les aspects indiqués ici est pour lui une réalité objective donnée incontournable. Autant peut-il encore chercher très fort à vivre sa vie – soit dit en passant : c'est un phénomène relativement tardif dans l'histoire, qui présuppose déjà une civilisation hautement développée, des relations complexes des hommes entre eux et à la nature –, il ne peut jamais le faire à chaque fois que dans cette marge de manœuvre réelle, sous ces formes données que lui offrent les caractéristiques objectives de la structure sociale. La réalité à laquelle l'homme a affaire dans la vie quotidienne est donc de manière incontournable la conjonction objective de la structure de la société et de son échange matériel avec la nature. Le fait que la science étudie la nature dans son être-en-soi indépendant de la société découle justement de la division sociale du travail, de la nécessité décrite à l'instant d'accomplir l'échange matériel entre la société et la nature sur la base d'une connaissance aussi précise que possible de cette dernière. Le fait que le développement de la civilisation ait justement imposé en science le reflet désanthropomorphisant de la réalité est un signe supplémentaire de ce que la conjonction

mentionnée à l'instant constitue une base ô combien inébranlable de toute existence humaine. Pour matérialiser une objectivité de ce genre de la connaissance, il fallait que soit créé toute une instrumentation conceptuelle où le reflet de la réalité se libère de ce lien pratiquement insupprimable par ailleurs. Le processus long, difficile, riche en reculades, de l'accouchement de cette différenciation d'un reflet désanthropomorphisant de la réalité, nous l'avons traité à fond, en son temps, et nous avons indiqué que la connaissance sur l'existence de la nature totalement indépendante de l'homme, gagnée lentement au cours de cette évolution ne représente pas quelque chose d'inhumain, ou même hostile à l'homme, mais bien au contraire un vecteur important du développement de l'homme. Mais cette phrase ne peut pas s'inverser. Tout ce qui est en lien avec la vie, avec les manifestations vitales immédiates de l'homme a, de manière incontournable pour base objective, la conjonction, signalée à l'instant, de la nature et de la société, de la nature et de l'homme. (La reconnaissance de l'indépendance de la nature à l'égard de l'existence sociale des hommes, les émotions que cela suscite, sont en l'occurrence intégrés comme un élément important de cette image du monde.) De cet ensemble complexe fait aussi partie, comme il nous faut le montrer très bientôt le domaine de l'esthétique dans son ensemble.

Nous ne sommes parvenus, provisoirement, qu'aux contours les plus généraux de l'être social des hommes. Et il faut tout de suite affirmer ici : toutes des déterminations sur les hommes, sur leurs relations réciproques entre eux, sur leurs actions, qualités etc. seront nécessairement abstraites, et dans cette abstraction feront dévier de leur essence, ne diront rien, si on ne les arrache pas à ce terrain qui est le leur à proprement parler. Marx dit à juste titre : « Qu'est-ce qu'un esclave nègre ? Un homme de race noire. Cette explication a autant de valeur que

la première. Un nègre est un nègre. C'est seulement dans des conditions déterminées qu'il devient esclave. »⁵⁷ Dans la suite immédiate, il explique la raison essentielle pour laquelle des formulations concrètes sur les hommes, les relations humaines, ne sont possibles qu'en partant de ces rapports réels, fondamentaux, et en s'y référant en permanence. Ce qui en l'occurrence nous intéresse avant tout, c'est ce qui concerne le rapport des hommes à la nature : « Dans la production, les hommes n'agissent pas seulement sur la nature, mais aussi les uns sur les autres. Ils ne produisent qu'en collaborant d'une manière déterminée et en échangeant entre eux leurs activités. Pour produire, ils entrent en relations et en rapports déterminés les uns avec les autres, et ce n'est que dans les limites de ces relations et de ces rapports sociaux que s'établit leur action sur la nature, la production. »⁵⁸ On n'entend par là en aucune façon la réduction égalitariste de tous les phénomènes de la vie à un schématisme « sociologique », comme le prétendent de nombreux opposants bourgeois au marxisme, mais au contraire une avancée méthodologique vers une différenciation plus précise et plus fine. Ce qui pour nous est particulièrement important en l'occurrence, c'est que l'affirmation selon laquelle toutes les relations des hommes avec la nature connaissent une médiation sociale n'estompe pas chez Marx, même au plan purement économique, les différences entre les deux domaines examinés ici. Je ne citerai qu'une seule observation sur le problème de la valeur : « La valeur d'usage exprime la relation naturelle entre choses et hommes, *in fact* l'existence des choses pour l'homme. La *valeur d'échange* est... l'existence *sociale* des choses. »⁵⁹ Dans toutes les

⁵⁷ Karl Marx, *Travail salarié et capital*, Paris, Éditions Sociales, 1962, p. 28.

⁵⁸ Ibidem, p. 29.

⁵⁹ Karl Marx, *Théories sur la plus-value*, t. III, Paris, Éditions Sociales, 1978, p. 345.

synthèses et différenciations générées de la sorte, à partir de l'activité centrale des hommes de production et reproduction de leur propre vie réelle – qui, au cours de l'évolution, parallèlement au niveau de la civilisation, exigent des médiations toujours plus étendues –, il est important de comprendre le fondement et la limitation, l'impulsion et le champ d'action de l'ensemble des manifestations vitales des hommes. Nous verrons plus tard, lors du traitement de problèmes de détail, comment ces déterminations peuvent s'exercer, de manière indirecte et inégale, dans des cas concrets. Il faut seulement attirer l'attention sur cette tendance générale de l'histoire qui fait « qu'à chaque stade se trouvent donnés un résultat matériel, une somme de forces productives, un rapport avec la nature et entre les individus, créés historiquement et transmis à chaque génération par celle qui la précède, une masse de forces de production, de capitaux et de circonstances, qui, d'une part, sont bien modifiés par la nouvelle génération, mais qui, d'autre part, lui dictent ses propres conditions d'existence et lui impriment un développement déterminé, un caractère spécifique; par conséquent les circonstances font tout autant les hommes que les hommes font les circonstances. »⁶⁰ Cela veut dire que les relations des hommes à la nature, en tant que manifestations pratiques, théoriques et émotionnelles de l'échange matériel de la société avec elle, doivent être considérées dans ce contexte historique global, et pas dans ces abstractions arbitraires de l'esthétique traditionnelle, qui d'un côté font abstraction chez l'homme des bases réelles de son attitude face à la vie, et de l'autre le confrontent à une nature en soi à laquelle il n'a en pratique affaire – en dehors du reflet scientifique de la réalité – que dans des cas exceptionnels extrêmes.

⁶⁰ Karl Marx, Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, Paris, Éditions Sociales, 1971, p. 70.

Économiquement, ce type sociohistorique de relations des hommes à la nature avec laquelle ils entrent en contact est facile à envisager. Chacun sait qu'un certain niveau du développement des forces productives, de la division sociale et technologique du travail etc. est nécessaire afin qu'elles puissent entrer en relation avec certains objets – en soi toujours présents –, ensembles d'objets de la nature. Pour les hommes de l'âge de pierre, les minerais par exemple n'existaient pas encore. Mais même plus tard, le développement économique a déterminé le *quoi* et le *comment* avec la découverte et l'exploitation par exemple du charbon, du pétrole, de l'électricité, jusqu'aux énergies libérées par la fission nucléaire. Cette sphère dans laquelle s'accomplit le contact des hommes avec la nature, l'échange matériel de la société avec elle est ainsi toujours plus étendue, et les qualités des relations sont de plus en plus différenciées. L'importance de cette croissance pour le mode de vie des hommes est incommensurable : elle bouleverse sans cesse les fondements de leur existence. Ce bouleversement peut intervenir directement à partir du développement économique des domaines concernés, comme pour la découverte et l'exploitation du charbon et du fer en Angleterre, mais il peut aussi y être importé de l'extérieur, comme pour les gisements de pétrole dans les états arabes. L'effet lui-même s'impose forcément, mais – comme le montrent ces exemples extrêmes – leur type ne va pas dépendre des caractéristiques naturelles des objets concernés, mais du degré de développement économique et de la structure des sociétés qui prennent part à cette extension de l'échange matériel avec la nature.

Par le mot *sphère*, nous avons cherché à indiquer qu'aucune société ne se trouvait jamais dans un échange matériel avec la totalité extensive et intensive de la nature. Ce qui donc se situe à l'extérieur de cette sphère peut naturellement intervenir

objectivement dans la vie de la société concernée, peu importe que les hommes en soient conscients ou qu'ils ressentent la nature qu'ils ne peuvent pas maîtriser simplement comme une puissance menaçante, hostile. En tout cas, il existe toujours dans le sentiment humain de la vie une dualité : celle d'une nature en échange matériel régulier avec eux, et d'une existante en dehors de ces limites. Le développement des forces productives et avec elles celui de la civilisation repousse ces limites toujours plus loin, mais il existe toujours, pour la connaissance humaine de la nature et pour sa maîtrise, à chaque fois, un au-delà de ce genre, et à vrai dire tant au sens extensif qu'intensif. Seules les sciences modernes de la nature ont trouvé pour cet état de fait une expression conceptuelle adaptée alors qu'auparavant, il était l'objet de peur ou d'espoir, composé de représentations magiques, religieuses, ou de superstitions. Le recul des limites naturelles, comme Marx a coutume de désigner ce processus, signifie non seulement une extension quantitative de la part de la nature contrôlée par la société, mais en même sens une diversification et une intensification des relations humaines à elle en tant que totalité, mais aussi à ses parties qui restent toujours encore en dehors de cette sphère. Le recul des limites naturelles entraîne donc simultanément – tout au moins tendanciellement – une extension, un approfondissement, un raffinement etc. des relations des hommes à la nature en ce qui concerne toutes leurs manifestations vitales. Les raisons d'un tel développement sont faciles à comprendre. Le niveau plus élevé de la production signifie en effet non seulement celui du travail lui-même, non seulement de ses résultats, mais d'un côté le développement des capacités humaines, et de l'autre côté la création et plus tard l'extension des loisirs, l'accroissement de la zone sécurisée de l'existence humaine. Tout ce qui est en l'occurrence généré en énergies, capacités, observations humaines, conclusions que

l'on en tire, ne reste naturellement pas limité à la production – même si on l'entend au sens le plus large. Tout cela doit forcément irradier l'ensemble de la vie des hommes, et au cours de ce processus, les acquis de l'échange matériel intensifié avec la nature fructifient ainsi que toutes les relations des hommes avec elle, et pas seulement celles de la pratique immédiate. Ce développement est assurément extrêmement inégal, et à vrai dire non seulement en ce qui concerne la société donnée dans son ensemble, mais aussi, au sein de sa sphère, chaque individu. Les sociétés de classes apparues avec la dissolution du communisme primitif renforcent en effet de manière extrêmement inégale ces éléments du progrès que nous examinons ici, et avant tout les loisirs. Cela a pour conséquence que certains phénomènes qui sont importants pour notre problème ne se montrent exclusivement ou presque exclusivement que dans les classes dirigeantes, tandis que chez les exploités, il se passe des siècles, parfois des millénaires, sans aucune modification dans ces relations à la nature.

Nous devons, tout au moins à grands traits, indiquer que le développement de la production, et avec lui l'intensification de l'échange matériel avec la nature, le recul des limites naturelles dans leurs conséquences humaines sociales allaient au-delà de la production, nécessairement. Mais il nous faut revenir à celle-ci même pour pouvoir regarder de plus près cette objectivité spécifique que prend la nature existante en soi dans son rapport objectif à la société humaine. Marx traite cette question au moyen de la relation de la monnaie aux métaux précieux, à l'or et à l'argent. Il est notoire qu'il a fallu une très longue évolution avant que ces relations entre la monnaie et l'or se créent dans la société. Matériellement, il y a à la base le fait que les propriétés naturelles de l'or correspondent mieux que d'autres phénomènes naturels à ces exigences économiques qui conditionnent les fonctions de la monnaie ; ces propriétés sont

par exemple le maintien de la qualité pour n'importe quelle quantité, une grande facilité, par la fusion, à diviser ou à constituer un lingot, une grande masse volumique, et de ce fait un grand poids sur un petit espace, et par là une facilité de transport, une rareté, une tendreté qui ne rend inadapté pour un instrument de production. C'est par ces propriétés naturelles objectives, indépendantes de toute vie sociale, que l'or devient l'incarnation de la monnaie. « La nature », dit Marx, ⁶¹ « ne produit pas plus de monnaie que de banquiers, ou de cours du change... Par nature, l'or et l'argent ne sont pas monnaie, mais la monnaie est, par nature, or et argent. » Nous pouvons aisément observer ici la liaison indissociable de l'objectivité naturelle et de l'objectivité sociale dans la nature rapportée à l'homme. Comme la production ne peut se mettre en relation qu'avec les caractéristiques réelles des objets – au contraire des activités idéologiques, où des représentations socialement nécessaires, mais factuellement infondées, fausses, peuvent jouer un grand rôle, comme par exemple dans les conceptions magiques de la nature – n'entrent en ligne de compte pour elle que les propriétés objectives des objets, existantes indépendamment d'elle. D'un autre côté, la production aborde la nature de différente manière à chaque fois selon son degré de développement, mais toujours poussée par certaines nécessités sociales objectives, elle choisit dans l'ensemble complexe des objets naturel, illimité en apparence, mais en réalité concrètement limité, des objets qui sont en mesure de satisfaire au mieux ces besoins du moment, au niveau des possibilités techniques existantes.

Lorsque donc un tel objet est impliqué dans cet échange matériel avec la société, il ne peut jamais y avoir de subjectivation, car seules ses propriétés objectives, justement,

⁶¹ Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, trad. Maurice Husson et Gilbert Badia, Paris, Éditions Sociales, 1967, p. 117.

existantes en soi, rendent possible une implication de ce genre. Mais d'autre part, le *quoi* et le *comment* de ce choix – la constitution de ce qui va être l'objet de l'échange matériel, et donc l'environnement naturel de l'homme du moment, de même que de ce qui reste inconnu, qui ne forme qu'un horizon naturel, éventuellement menaçant – dépend du degré de développement des forces productives, de la structure de la société. Comme cette deuxième objectivité laisse intacte la première, n'en extrait à chaque fois que ce qui est nécessaire pour la production et la reproduction de l'humanité, le concept de nature pour l'homme du quotidien, que nous avons déjà esquissé dans sa généralité, naît avec la structure particulière qui fait que la connaissance scientifiquement objectivement juste (celle de l'existence de la nature totalement indépendante de toute conscience, du comportement social qui exprime également une vérité objective de la vie) lui est souvent occultée ; la nature apparaît alors comme indestructiblement reliée à l'échange matériel de la société avec elle, à la base de l'existence sociale de l'homme. Cette objectivité complexe, surtout exprimée conceptuellement, agit de manière paradoxale. D'un côté en effet, cette manière de considérer la nature comme une donnée sociale n'empêche sous aucun aspect, comme nous l'avons vu, la connaissance de son véritable être-en-soi par la science, ni non plus par la pratique quotidienne, ni surtout par le travail. D'un autre côté pourtant, cet être socialement médié de la nature constituant l'environnement immédiat de l'homme est également une vérité objective : dès qu'elle doit dépasser le niveau de la vie humaine (mais pas scientifiquement), cette vérité de la vie humaine est obligatoirement déformée ; la vérité du reflet désanthropomorphisant apparaît pour le sujet qui en fait l'expérience comme une contre-vérité quand il prétend être une reproduction de la vie dans son immédiateté : l'homme plongé dans la vie ne peut, dans ses relations vivantes à la

nature, que se mettre en relation qu'avec ce qui le concerne lui-même. La vraie caractéristique de la peau humaine, dont le microscope donne un reflet exact, ne peut avoir aucune vérité pour un amoureux, même s'il est médecin, dans son rapport avec l'être aimé, et pour l'homme du quotidien, même s'il est un astronome accompli, le soleil va se lever chaque matin etc. etc. Dans la vieille esthétique, il est fait violence à cette vérité de la vie, dans la mesure où elle veut déduire la beauté naturelle de la relation directe – inopérante dans la vie – de l'homme vivant à la nature en soi. Elle oublie que même dans le rapport de la nature à la société, son objectivité n'est pas anéantie, mais qu'elle est seulement insérée dans un nouveau rapport vitalement et socialement indispensable pour l'homme du quotidien.

La vérité de cette affirmation qui semble – verbalement, mais seulement verbalement – paradoxale est d'autant plus éclairante que nous considérons davantage les relations des hommes à la nature, non seulement dans le procès de production, mais aussi et surtout dans leur rayonnement sur l'ensemble de la vie des hommes. Dans celle-ci en effet se produit sans cesse, et de plus en plus avec le développement de la civilisation, une division méthodologique de la double objectivité immédiate : la connaissance scientifique de la nature doit s'y autonomiser toujours plus fortement ; elle se construit, avec le temps, ses propres organisations et appareillages, afin de réaliser dans cet échange matériel l'optimum objectivement possible ; tandis que l'homme vivant sa propre vie doit s'en tenir à la nature socialement rapportée à l'homme. Les éléments de cette séparation sont même tendanciellement inclus dans la production la plus primitive. Mais cela n'épuise pas, comme nous l'avons mentionné auparavant, l'efficacité humaine sociale de l'échange matériel avec la nature. Dès le rapport direct avec le travail naissent des

émotions de toutes sortes, que nous avons examinées à maintes reprises lors du traitement des problèmes de la genèse de l'art. Néanmoins, bien au-delà de tout cela, le développement des forces productives bouleverse sans cesse les relations des hommes entre eux, leurs conditions de vie externes comme internes, et ainsi leurs relations à la nature. En l'occurrence, nous ne devons assurément pas en rester exclusivement aux relations directes à l'esthétique. Le rapport du chasseur à la nature va être radicalement différent de celui de l'agriculteur ou de l'éleveur de bétail, sans qu'en l'occurrence entrent obligatoirement en ligne de compte des intentions orientées directement vers l'esthétique. Et le fait que la naissance des villes ait entraîné à leur tour des relations à la nature différentes de fond en comble est trop connu pour mériter ici davantage qu'une évocation. L'oscillation paradoxale de cette objectivité entre réalité en soi et subjectivité s'éclaire davantage encore si nous ajoutons : elle est à la fois définitive et provisoire. Définitive en ce que chaque expérience vécue est une réaction à une réalité déterminée, avec ses caractéristiques telles qu'elles sont, qui – pour l'expérience – est désormais inéliminable ; même la conviction, née *a posteriori*, de sa fausseté peut tout au plus pour des expériences futures rendre possible une réalité différente, mais tout autant définitive à sa manière. Mais elle est en même temps extrêmement provisoire. Non seulement parce que l'homme du quotidien est sans cesse contraint de passer de ce pour-nous condensé en objectivité à l'en-soi lui-même (travail, technique, science). Mais aussi, au sein de cette réalité, l'être objectif qui y est inévitablement contenu peut conduire à une annulation immédiate du « caractère définitif », afin assurément de le revalider comme définitif pour le sujet après cette modification. Cette alternance de la fixité et de l'instabilité en tant que forme d'expérience de

la réalité résulte nécessairement de la relation de la réalité vécue à son être en soi.⁶²

Naturellement, ces expériences vécues sont aussi différentes entre les individus – plus la société est développée et plus c'est le cas. Les différences qui naissent de la sorte se développent pourtant nécessairement au sein du champ d'action concret que l'échange matériel ouvre à l'homme à chaque fois ; que ce champ d'action soit extrêmement différent selon la classe sociale souligne seulement la détermination sociale de toutes les expériences vécues possibles à chaque fois à l'égard de la nature. Nous avons à maintes reprises décrit en détail l'émergence progressive, inégale, contradictoire, de ces expériences dans la sphère esthétique, et nous pouvons maintenant renvoyer simplement à ce qui a déjà été exposé. Il faut simplement souligner que justement dans les expériences esthétiques (et aussi pseudo-esthétiques, n'ayant simplement qu'une intention esthétique), la double objectivité des objets que nous y avons constatée ne perd jamais sa validité. Dans ses explications sur la relation entre l'or et la monnaie, Marx en vient aussi à parler du problème esthétique : « D'autre part, l'or et l'argent n'ont pas seulement le caractère négatif de choses superflues, c'est-à-dire dont on peut se passer : leurs qualités esthétiques en font le matériau naturel du luxe, de la parure, de la somptuosité, des besoins des jours de fête, bref, la forme positive du superflu et de la richesse. Ils apparaissent comme

⁶² Le relativisme moderne fait certes souvent se figer la réalité quotidienne que nous avons décrite dans le concept pseudo-objectif d'*environnement*. L'exemple le plus grotesque est la théorie bien connue d'Uexküll (1864-1944, biologiste et philosophe allemand. NdT) où l'apriori assigné à tout sujet empirique conduit à ces conséquences : « Si le soleil n'était pas visible, il ne pourrait rayonner en aucun ciel ». Et Uexküll dit de manière cohérente : « Le ciel... est une production de l'œil. ». Jakob von Uexküll : *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* [Incursions à travers les environnements des animaux et des personnes], Hamburg, Rowohlt, 1956, p. 145.

une sorte de lumière dans sa pureté native que l'homme extrait des entrailles de la terre, l'argent réfléchissant tous les rayons lumineux dans leur mélange primitif et l'or ne réfléchissant que le rouge, la plus haute puissance de la couleur. Or le sens de la couleur est la forme la plus populaire du sens esthétique en général. »⁶³ Il est clair que ces effets suscitant des émotions résultent directement des caractéristiques matérielles objectives de l'or et de l'argent. Néanmoins, l'énumération de ces émotions par Marx renvoie sans ambiguïté à cette origine sociale simultanée et indissociable des caractéristiques naturelles. Ceci apparaîtra peut être encore plus nettement si nous nous remémorons l'un des derniers essais de Lénine dans lequel il exprime l'opinion qu'au cas d'une victoire du socialisme à l'échelle mondiale, on utiliserait l'or dans quelques grandes villes pour fabriquer des vespasiennes publiques.⁶⁴ Celles-ci auraient les mêmes effets de couleur décrits à l'instant, correspondant aux caractéristiques physiques, mais leur fonction comme « beauté naturelle » serait tout autant déterminé par l'échange matériel de la société avec la nature qu'aux époques où il était élevé à la « beauté » comme symbole du luxe.

Nos considérations ultérieures sur le caractère des affects et sentiments découlant de cet échange matériel auront pour but de mettre en évidence leur caractère universel humain dont la base, dont la force motrice dans toutes les transformations est justement cette double objectivité découverte par Marx. Toute conception qui rattache directement la nature existante en soi à l'homme vivant ou bien doit déconnecter totalement sa subjectivité de la « beauté naturelle » découverte de la sorte

⁶³ Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, op.cit., pp. 116-117.

⁶⁴ Lénine, *De l'importance de l'or maintenant et après la victoire complète du socialisme*, in *Œuvres*, Moscou, Éditions du Progrès, 1972, t. XXXIII, p. 109.

selon le modèle de la science, comme c'est le cas dans la doctrine astronomique de l'harmonie de Kepler, ou bien son exposé doit osciller de ci de là, sans consistance ni critère, entre objectivité extrême et subjectivité arbitraire, comme c'est le cas dans la plupart des esthétiques antérieures. Même un Tchernychevski, dont l'identification de la beauté naturelle à la vie et à sa plénitude évite heureusement le piège de ses prédécesseurs, à savoir à projeter des tendances téléologiques dans la totalité de la nature, succombe à l'inconséquence théorique décrite à l'instant. La plénitude de la vie est dans les faits produite par la nature d'une manière non-téléologique, et la seule question qui se pose alors est de savoir si apparaît alors, obligatoirement, ce que Tchernychevski entend par beauté naturelle. Car s'il était conséquent, il devrait dire qu'un puissant nuage de sauterelles, en tant que plénitude de la vie *sui generis* serait tout aussi « beau » qu'un champ de blé richement ondoyant, que la multiplication de cellules cancéreuses dans le corps humain serait tout aussi esthétique que ce corps en pleine santé. Tchernychevski, abandonnant soudainement sa position initiale (la nature en soi), a recours à l'homme. « Mais on ne peut manquer d'ajouter que d'une façon générale, l'homme regarde la nature avec les yeux d'un propriétaire, et que, sur la terre, lui semble beau également ce à quoi sont rattachés le bonheur, le contentement de la vie de l'homme. »⁶⁵ Il y a là, indubitablement, un large rapprochement vis-à-vis du point de vue de Marx, sauf que Tchernychevski reste abstrait là où Marx est concret. En introduisant l'homme, ce qui est juste en soi, mais en négligeant sa relation pratique réciproque à la nature comme base théorique de ce rapport, il laisse sa perpétuer le dualisme de la subjectivité et de l'objectivité : la « plénitude de la vie » reste dans le domaine objectif de la nature existante en

⁶⁵ N. Tchernychevski, *Rapports esthétiques entre l'art et la réalité*, in *Textes philosophiques choisis*, op. cit., 1957, p. 352.

soi, indépendante de l'homme. Le rôle de l'homme se limite à un jugement subjectif de ces phénomènes qui pour lui sont utiles ou agréables. Comme ils ne sont pas déterminés par l'interaction objective, réelle, de la société et de la nature, les éléments d'un arbitraire subjectif y restent indépassables. (Tchernychevski nie par exemple toute « beauté naturelle » qui ne serait pas directement une approbation de la vie ; ainsi par exemple la beauté de l'automne avec toute sa végétation fanée.) C'est pourquoi d'un côté il manque obligatoirement à la beauté naturelle selon Tchernychevski cette universalité qui résulte nécessairement et objectivement de l'échange matériel de la société avec la nature, et l'appréciation des phénomènes ne peut par ailleurs pas se fonder sur un quelconque critère social objectif ; elle est arbitraire, même si elle est compréhensible en raison de la position politique et sociale de Tchernychevski, du démocrate révolutionnaire enraciné dans la paysannerie.

Il n'est pas contradictoire d'aborder maintenant, ce que nous avons refusé précédemment, quelques questions de principe du développement du sentiment humain de la nature. Avant l'éclaircissement de principe de ses bases objectives, cet examen historique n'aurait pu que créer des confusions ultérieures ; après cet éclaircissement, on peut certainement projeter quelque lumière sur les caractéristiques véritables des relations émotionnelles des hommes à la nature à l'aide de l'examen de son développement factuel. Remarquons seulement, en introduction, que nous ne disposons sur ce problème précis que de très peu de travaux préparatoires utilisables. Il y a aussi un obstacle à la recherche, par ailleurs pas trop abondante, dans le fait que beaucoup d'auteurs partent dogmatiquement d'une relation des hommes à la nature « éternelle » et en même temps esthétique, de sorte qu'ils ne permettent pas de voir le véritable phénomène ; à cela s'ajoute que les informations pour la plupart proviennent de stades

relativement évolués, tandis qu'il y a peu de données fiables pour les temps initiaux. Malgré toutes ces sources défailtantes, on peut toutefois constater ceci : même dans une société aussi civilisée que la société romaine, on trouve peu d'indices que la beauté d'une vue de la nature en tant que telle ait suscité un véritable intérêt. Les endroits qu'ils recherchaient et admiraient par exemple dans leurs voyages étaient des lieux célèbres pour une part en raison du mythe, pour une part en raison de l'histoire, ou pour une part des phénomènes naturels anormaux.⁶⁶ Cet intérêt s'est assurément maintenu jusqu'à nos jours, avec de multiples nuances et modifications ; pensons aux champs de bataille, aux traces de la vie d'hommes importants, à leurs tombes etc. Ensuite, des questions idéologiques sont intervenues fortement dans les relations des hommes à la nature. Déjà dans l'antiquité, le concept de nature employé métaphoriquement devient un concept de valeur qui influence fortement la conduite de vie des hommes (vivre selon la nature, le droit de la nature etc.) À certaines périodes – pensons à l'influence de Rousseau – l'antinomie qu'on en déduit entre la nature, saine, et les conditions de vie artificielles, corrompues, a un fort impact sur la relation des hommes à la réalité naturelle qui les entoure ; pensons à ce que nous avons dit de ce que l'on appelle les jardins anglais. Les affects, les sentiments, les idées etc. qui sont suscités par cette antinomie socialement conditionnée se rapportent comme on peut le comprendre tant à la nature maîtrisée par la société qu'à celle qui se trouve en dehors de cette sphère : le « ciel étoilé » de Kant⁶⁷ est un exemple significatif d'une telle relation à la nature. Il est évident que partout ici, la situation sociale du moment, la

⁶⁶ Ludwig Friedländer (1824-1909) *Mœurs romaines du règne d'Auguste à la fin des Antonins*, trad. Charles Vogel, Paris, C. Reinwald, 1867, pp. 452. ss.

⁶⁷ Kant, *Critique de la raison pratique*, trad. F. Picavet, Paris, Félix Alcan, 1888, II^{ème} partie, conclusion, p. 291. NdT

position de l'homme concerné dans les controverses nées sur ce terrain, forment à chaque fois des composantes du sentiment de la nature du moment. Wilhelm von Humboldt résume dans une lettre à Goethe ses expériences en France en écrivant ainsi « que chaque nation a son propre concept de nature. »⁶⁸ Après nos explications précédentes, nous pouvons ajouter à ces paroles : et chaque classe sociale aussi au sein de chaque nation. Des motifs et des tendances sociohistoriques jouent donc dans les relations des hommes à la nature un rôle tout à fait essentiel.

Pour les classes dominantes, dont le sentiment de la nature a été pour l'essentiel consigné dans des documents qui nous sont parvenus, apparaît à partir d'un certain niveau de civilisation au sujet de celle-ci, très souvent sous la forme de l'opposition entre ville et campagne, avec d'un côté brume et poussière, tumulte et bruit, et de l'autre solitude, calme et fraîcheur, ce qui parfois s'approfondit jusqu'à une opposition idéologique : la campagne aurait été donnée à l'homme par la divine nature, tandis que les villes ne seraient qu'une œuvre humaine.⁶⁹ À ces conditionnements sociaux correspond le fait que la plus grande qualité louable d'un paysage pour les romains était sa grâce ; le sentiment de la nature comprenait le rivage de la mer, les vallées, les paysages vallonnés ; les hautes montagnes, les landes, les marais se situaient en dehors de cette sphère.⁷⁰ Jakob Burckhardt donne un tableau expressif de la manière dont, au début des temps modernes, le domaine de la beauté naturelle s'est largement étendu ; surtout, les plus hautes montagnes et les paysages rocaillieux aussi y ont été inclus.

⁶⁸ Lettre de Wilhelm von Humboldt à Goethe du 18 août 1799 in *Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt* [Correspondance de Goethe avec les frères von Humboldt], Leipzig, F. A. Brockhaus, 1876, p. 99.

⁶⁹ Ludwig Friedländer (1824-1909) *Mœurs romaines du règne d'Auguste à la fin des Antonins*, op. cit., p. 474.

⁷⁰ Ibidem pp. 482, 487.

C'est à juste titre que l'ascension du Mont-Ventoux, près d'Avignon, par Pétrarque est devenue célèbre.⁷¹ Burckhardt souligne avec force ce qui paraissait à l'époque inouï dans une ascension de montagne sans projet ni but. Il décrit également de façon extrêmement claire comment Pétrarque a été ému et ce qui l'a ému. « Toute sa vie passée, avec toutes les folies qu'il a commises, se retrace à son imagination; il se rappelle qu'il y a dix ans, jour pour jour, il a quitté Bologne, et jette un regard plein de regret vers la lointaine Italie. il ouvre un petit livre qui, en ce temps-là, l'accompagnait partout, les *Confessions* de Saint-Augustin, et ses yeux tombent sur ce passage du dixième chapitre X : "Et les hommes vont admirer les cimes des monts, les vagues de la mer, le vaste cours des fleuves, le circuit de l'Océan, et le mouvement des astres; et ils se laissent là." Son frère, à qui il lit ces lignes, ne peut comprendre pourquoi il ferme ensuite le livre et garde le silence. »⁷² Nos explication ultérieures montreront que l'importance du passage à l'arrière-plan du paysage lui-même, la prévalence importante des idées et émotions qu'il suscite ne sont en aucune façon des phénomènes fortuits ou isolés, et qu'ils sont plutôt perceptibles justement là où les expériences de la nature deviennent véritablement profondes, alors qu'au moins en règle générale, les descriptions amples et détaillées témoignent d'habitude très souvent par leur présence dominante d'une platitude et d'une superficialité de la subjectivité. Il s'agit évidemment là non pas des proportions de l'extension qualitative, mais de celles du poids spécifique.

⁷¹ Pétrarque (1304-1374) *L'Ascension du mont Ventoux*, (26 avril 1336) Paris, Mille et une nuits, 2001. NdT.

⁷² Jacob Burckhardt (1818-1897) *Civilisation de la renaissance en Italie*, Paris, Le Livre de Poche, 1986. vol. II, p. 199. Augustin, *Confessions*, trad. Moreau Québec, Samizdat, 2013 Livre X, chap. VIII. p. 151. NdT.

Il ne peut naturellement pas non incomber ici d'aborder de plus près, en détail, l'histoire du sentiment de la nature. Nous n'avons cité et ne citons que quelques exemples significatifs, qui doivent marquer des types ou des étapes importants. Les éléments décisifs sont en l'occurrence : premièrement, que la sphère de ce qui est ressenti comme beau dans la nature s'étend de plus en plus avec le développement de la civilisation, et cela avant tout dans la direction que Burckhardt a mis en évidence à propos de Pétrarque ; le sentiment de la nature va toujours plus résolument au-delà de la simple grâce : d'un côté, l'admiration s'accroît pour les hautes montagnes, les contrées abandonnées etc., et même, l'arrivée en esthétique du sublime à côté du beau (et même chez Kant sa prépondérance) signifie ici la prise en compte des tempêtes, des orages, de l'hiver etc. dans le domaine de la beauté de la nature. Deuxièmement, les souvenirs historiques etc. subsistent certes comme éléments, mais leur rôle va lentement être plus insignifiant dans la totalité de ce que regroupe le sentiment de la nature des temps modernes. Depuis la peinture hollandaise du 17^{ème} siècle, et surtout au 19^{ème} siècle se développe aussi le sens pour des éléments communs, quotidiens, de la nature, et peu à peu, même la grande ville va être ressentie comme « paysage ». Troisièmement, la forte participation toujours présente de la subjectivité est également conçue en croissance. Alors qu'elle se présentait auparavant dans une évidence naïve, elle est maintenant de plus en plus consciente d'elle-même ; dans le culte de l'état d'esprit, la subjectivité se proclama comme élément prédominant du sentiment de la nature. Byron dit : « and to me, High mountains are a feeling »⁷³ Cependant, plus la subjectivité de l'individu faisant l'expérience de la nature ,

⁷³ George Gordon Byron (1788-1824), *Childe Harold's Pilgrimage*, [Le Pèlerinage de Childe Harold] in *Works*, vol. II, Londres, John Murray, 1821, canto III, p. 41. *Et pour moi, les hautes montagnes sont un sentiment.* NdT.

consciente d'elle-même, se place en plein cœur, et plus les tendances sociales apparaissent nettement chez lui comme des motifs importants – peu importe qu'ils soient conscients ou inconscients – de détermination de sa relation à la nature. Il est par exemple significatif que, parallèlement au mouvement romantique dans la civilisation européenne surgissent tout d'un coup aussi des paysages romantiques qui, dans leurs formes objectives, dans leur effet suscitant des états d'âme, se différencient très radicalement de ceux qui étaient auparavant ressentis comme beaux. Goethe remarque ainsi : « Ce qu'on appelle l'aspect romantique d'une contrée, est un sentiment paisible du sublime, sous la forme du passé, ou, ce qui est la même chose, de la solitude, de l'absence et de la mort. »⁷⁴ Nous pensons qu'il n'est pas du tout besoin de mentionner que des paysages romantiques comme ceux-là existaient depuis longtemps dans leur état naturel ; mais il fallait que naisse – sociohistoriquement – un sentiment romantique de la vie pour qu'ils se subliment en tant que tels en une expérience vécue de la nature ; autrefois, soit on n'y aurait pas pris garde, soit on aurait eu à leur égard des sentiments totalement différents.

Cette double tendance, cohérente, se renforce sans cesse au long du 19^{ème} siècle. La maîtrise croissante de la nature par la production, le recul des limites naturelles dans l'échange matériel de la société avec la nature, crée une sécurité physique toujours plus forte des hommes par rapport aux puissances naturelles. De l'autre côté pourtant, ce même développement capitaliste ébranle la sécurité de l'homme en ce qui concerne son existence sociale d'où surgissent des crises idéologiques de toutes sortes, qui ne peuvent évidemment pas être décrites ici. Celles-ci ont un effet par rapport à la nature tel que tant

⁷⁴ Goethe, *Maximes et réflexions*, Trad. Sigismond Sklower, Œ. O. p. 46.

l'exubérance subjectiviste des états d'esprit augmente constamment qu'aussi la possibilité d'obtenir des expériences de la nature issues d'effets de contraste, ce qui étend aussi sous cet angle la sphère objective du monde appréhendable par ces expériences. Riegl montre dans un essai sur *l'état d'âme comme contenu de l'art moderne*, comment le désespoir idéologique agit dans cette direction : « à la place de la tranquillité, de la paix, de l'harmonie, un combat sans fin, la destruction, la dissonance, en ce qui touche en général la vie et le mouvement » ; – même s'il n'examine certes pas sa base sociale – il montre cependant comment elle conduit à un type particulier d'expérience, surtout en haute montagne : « Ce que donc l'âme de l'homme moderne désire ardemment, que ce soit conscient ou inconscient, comble le spectateur solitaire sur ces sommets de montagne. Ce n'est pas la paix du cimetière qui l'entoure, il voit même poindre mille formes de vie ; mais ce qui, vu de près, est un combat sans pitié lui apparaît vu de loin une contiguïté paisible, une concorde, une harmonie. Il se sent ainsi sauvé et soulagé de la pression anxieuse qui ne le quitte à aucun moment de sa vie ordinaire. »⁷⁵ Nous ne voulons pas multiplier les exemples. Mais dans ce qui a été dit jusqu'ici, on peut déjà voir clairement que ce n'est pas seulement le *quoi* des expériences de la nature qui est déterminé à chaque fois par la structure de la société, laquelle au travers de médiations dépend de l'échange matériel de la société avec la nature, mais aussi et même surtout leur *comment*, le contenu et la forme des états d'âme qui sont suscités par une vue déterminée de la nature. Là aussi, il ne faut pas oublier l'appartenance de classe qui constitue toujours la base de la subjectivité individuelle. Nous avons déjà mentionné la conception de la nature du démocrate révolutionnaire paysan Tchernychevski. Il est instructif de la comparer à la conception aristocratique que Balzac décrit dans

⁷⁵ Aloïs Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, p. 29

son roman *Les Paysans* : ⁷⁶ Le bien du Comte de Montcornet a été parcellisé ; le vieux château, lui-aussi, mis à part quelques ruines, subit ce destin. L'écrivain aristocrate Blondet, qui a encore été l'hôte du vieux château, considère ce monde nouveau avec dégoût, comme un abîme de laideur. Mais à la même époque, c'est surtout la peinture française qui commençait à découvrir, justement dans des contrées comme celle-là, une nouvelle beauté. Les exemples peuvent être multipliés à loisir.

L'étude de l'histoire du sentiment de la nature s'appuie d'habitude très fortement – c'est compréhensible – sur des témoignages poétiques et artistiques. Mais pour la théorie, cette compréhensibilité ne supprime en l'occurrence pas les sources d'erreur présentes de manière latente : historiquement, il devrait s'agir ici du sentiment de la nature lui-même, où donc non seulement son extension, les objets appréhendés par lui, positivement ou négativement, sont importants, mais aussi justement ses qualités décisives mêmes, et donc surtout s'il est ou non de nature esthétique. L'art prend cependant tous ces sentiments avec leurs objets comme matière première dans son reflet et son travail de la réalité globale, il la façonne de même que pour tous les phénomènes de la vie, selon les principes de figuration de chaque art ou type d'art. Cela veut dire que des expériences de la nature qui ont un effet esthétique dans le contexte de vie artistiquement reproduit n'ont, dans leur authenticité originelle, rien à voir avec la sphère esthétique. (Souvenons-nous de nos développements sur l'érotisme dans la section précédente. Ce n'est que si l'on subsume, ce qui se passait le plus souvent dans l'esthétique jusqu'à présent, chaque expérience de la nature, dogmatiquement, à la beauté supposée comme identique à l'esthétique, si les expériences

⁷⁶ Balzac (1799-1850), *Les Paysans*, roman inachevé, 1844. Paris, Calmann-Lévy, 1876. NdT.

humaines directes de la nature sont identifiées purement et simplement à leur effet comme matériau façonné par l'art, que de telles figurations artistiques pourraient avoir une simple valeur de « documents » du sentiment de la nature. La différence qui, en cas d'unification acritique de phénomènes hétérogènes, produit cette source d'erreurs, réside en ce que dans la vie réelle, tout ce qui est important, c'est ce que le sujet éprouve *de facto* de la nature, si et dans quelle mesure son expérience se rapporte à la nature. En art en revanche, l'homme est, en même temps que la nature qu'il éprouve, l'objet figuré, et ce qui est présenté, évoqué, au récepteur, ce n'est pas la nature elle-même, mais une expérience de la nature artistiquement figurée. Et ce toujours dans un contexte de vie – figuré lui aussi – où ce dernier constitue l'élément déterminant auquel l'expérience de la nature doit se subordonner dans sa singularité. Naturellement, l'art dans ce cas aussi reflète la vie réelle ; cependant, ce qui y figurait la plupart du temps comme soubassement inconscient de l'expérience devient en art son centre rayonnant de clarté.

Mais avec tout cela, on ne conteste évidemment en aucune façon l'interaction ininterrompue de ces faits de la vie avec l'art et son évolution. Notre conception de l'esthétique qui, comme on l'a souvent montré, assigne une très grande importance à *l'avant* et à *l'après* de la réception esthétique qui sont tous les deux des composantes de la vie est justement à mille lieux de sous-estimer l'importance de ces interactions. Mais *l'avant* et *l'après* sont des catégories de transition entre l'art et la vie ; leur fonction consiste avant tout à conduire et à réguler les influences de la vie sur l'art et de l'art sur la vie. C'est précisément pour cela que des contenus et des formes extra-esthétiques peuvent et doivent dans les deux jouer un rôle important ; ce qui du point de vue de notre problème actuel veut dire que même l'impulsion la plus décisive qu'un fait de la vie,

disons dans *l'après*, peut donner à l'art ne dit encore rien de son caractère esthétique. L'universalité de l'art se manifeste en effet en ce que tous les phénomènes de la vie elle-même y sont fusionnés dans le reflet esthétique de sa totalité. Et il est clair que dans cette perspective, considéré du point de vue de la figuration artistique, il ne peut revenir aux expériences humaines de la nature aucune place spéciale par rapport à d'autres faits de la vie. Il fallait exposer clairement tout cela afin de prévenir des confusions. Si l'ensemble complexe de ces différences est consciemment pris en compte, les « documents » à traiter maintenant peuvent être extrêmement instructifs, justement dans la découverte des véritables caractéristiques des expériences humaines de la nature : sont-elles de caractère esthétique ou d'un autre type.

Sur la base de ces analyses, regardons d'un peu plus près les formes que prend le sentiment de la nature, figurées dans la poésie lyrique. Ce qui est le plus frappant, et en même temps le principe le plus général qui réunit formellement et spirituellement des poèmes très hétérogènes, c'est la polarité suivante : d'un côté, le domaine de la poésie lyrique est régi par une subjectivité universelle et souveraine, en apparence sans limite. Une restitution précise de la nature – au sens de l'objectivité – n'est absolument pas visée ; le même phénomène naturel peut, dans différents poèmes, être exprimé par des tonalités émotionnelles opposées ; mais dans chaque cas – si l'on suppose une réussite de la figuration lyrique – d'une manière tout aussi authentique et vraie. De l'autre côté, l'image de la nature – là-aussi, cela va de soi, seulement dans les bons poèmes – ne naît pas de sa description factuellement globale, cherchant à montrer des corrélations objectives. Même dans des poèmes qui ne dépeignent pas leur objet en partant de la subjectivité, de l'état d'âme, mais à l'inverse cherchent à éveiller l'état d'esprit et à évoquer sa nécessité en partant de sa

totalité sensible, les relations des objets et leurs liaisons ne sont pas déterminées par la matière même, mais plutôt par cette subjectivité pour exprimer l'état et la mobilité momentanée de laquelle le poème a été écrit. Il en résulte – dans cette grande généralité dont nous ne pouvons pas sortir sans briser le cadre de nos considérations qui sont tournées vers un but spécifique – que justement chez des poètes qui ont le plus fort impact émotionnel, les phénomènes naturels qui suscitent des états d'âme sont souvent simplement nommés, sans même qu'on entreprenne la moindre tentative de montrer leur être spécifique tel qu'il est. (Ainsi, chez Goethe *Approche du bien-aimé, Tu peux te cacher sous mille formes*, etc.)⁷⁷ Mais même là où l'on recherche une objectivité particulière, le phénomène dans son ensemble apparaît extrêmement rarement dans son plein développement intensif, la matérialisation palpable devient symbolisation, lorsque les éléments qui évoquent directement l'état d'âme précis prennent une expressivité particulière alors que tout le reste disparaît ou se fond presque totalement. (Ainsi chez Stefan George :

Wir fühlen dankbar wie zu leisem brausen
Von wipfeln strahlenspuren auf uns tropfen
Und blicken nur und horchen wenn in pausen
Die reifen früchte an den boden klopfen.⁷⁸

⁷⁷ Goethe, Poésies diverses, pensées, Divan Oriental Occidental, trad. Jacques Porchat, Paris, Hachette, 1861. *Approche du bien-aimé*, p. 24. *Tu peux te cacher sous mille formes*, in Divan, Livre de Souleika, p. 589. NdT.

⁷⁸ Stefan George : Wir schreiten auf und ab im reichen Flitter.

On se sent bien comme dans un doux bruissement,
Des cimes des arbres perlent sur nous des gouttes de lumière,
Nous regardons seulement, et percevons dans les instants de silence
Les fruits murs qui frappent sur le sol.

Il existe une adaptation française versifiée de ce poème dans *Poésies complètes*, trad. Ludwig Lehnen, Paris, La Différence, 2009, p. 201. NdT.

La poésie lyrique ne dépeint jamais la nature elle-même de cette manière, et pas non plus les expériences de la nature en général. Le sujet du poème est un homme qui se trouve dans une situation particulière de la vie, et de cette situation, on ne fait percevoir que les composantes les plus décisives de son intériorité. Par la particularité de la situation, la nature lui apporte pour la vivre pleinement ce qui, à ce moment donné est le plus important pour son âme. On peut certes – avec une précaution critique suffisante – découvrir chez un poète des correspondances entre nature et subjectivité typiques de son époque, mais le poème lui-même ne révèle jamais qu’une liaison indissociable entre intérieur et extérieur, dans laquelle la subjectivité a la prévalence, le rôle moteur en dernière instance. Dans son poème *Sensations diverses dans un même lieu*, face à une même scène, Goethe, avec une profondeur d’esprit amusée, a densément caractérisé ces relations lyriques à la nature.

La jeune fille chante :

Ich irre, ich träume!
Ihr Felsen, ihr Bäume,
Verbergt meine Freude,
Verberget mein Glück!

J’erre, je rêve !
Ô rochers, arbres,
cachez mon ivresse,
cachez mon bonheur !

Der Jüngling:

Ist's Hoffnung, sind's Träume?
Ihr Felsen, ihr Bäume,
Entdeckt mir die Liebste,
Entdeckt mir mein Glück!

Le jeune homme :

Est-ce espoir, Est-ce illusion ?
Ô rochers, et vous arbres !
livrez-moi la charmante,
livrez-moi mon bonheur !

Et cette répétition contrastée de la scène naturelle suffit pour rendre sensible ce qui est l’essentiel : la génération, par le même environnement, de sentiments différents, opposés. Dans la troisième et quatrième strophe, les rochers et les arbres n’apparaissent déjà plus du tout, mais on voit cependant en pleine clarté que l’amoureux et le chasseur, dans le même

paysage, vivent des expériences hétérogènes au point qu'ils ne constituent même plus un contraste aux premières strophes.⁷⁹

La dépendance totale de l'expérience de la nature à l'égard de la subjectivité dans laquelle elle trouve son expression est souvent décrite précisément dans la poésie lyrique avec une clarté presque didactique. Je citerai seulement ici le poème de Hermann Hesse *La nuit dans la cabine*, dans lequel la première strophe expose brièvement la situation, pour donner ensuite d'une certaine façon une philosophie ou une psychologie de ces états d'âme, de leur base vivante :

O wessen Herz nicht klar und fest
Und froh ist wie Kristall,
Für den ist solcher Raum kein Nest,
Dem folgt die Sehnsucht und der Heimat Sorgenschwall,
Folgt ungestillte Liebe überall
Und macht ihn arm;
Und alles sieht ihn wild und teuflisch an.
Weil er den Feind im eignen Busen trägt
Und nie entrinnen kann.⁸⁰

⁷⁹ In *Poésies de Goethe*, trad. Henri Blaze, Paris, Charpentier, 1863. pp. 31-32. Après les strophes 1 et 2 qui donnent la parole à une jeune fille et à un jeune homme, les strophes 3 et 4 que Lukács ne cite pas mettent en scène un amoureux et un chasseur. NdT.

Le fait que ces strophes isolées constituaient à l'origine des textes séparés d'un opéra resté à l'état fragmentaire ne perturbe pas notre interprétation, car en 1800, Goethe les a rassemblés dans un poème unique ; nous ne savons assurément pas si ses considérations coïncident avec les nôtres, à l'exception du titre donné ; mais certes pas non plus ce qui irait à l'encontre.

⁸⁰ Hermann Hesse, *Carnets indiens*, trad. Michèle Hulin et Jean Malaplate, Paris, J. Corti, 1995, p. 20

Oh, celui dont le cœur n'est pas, comme un cristal,
Lumineux, joyeux, et sans faille
Ne pourra pas trouver ici de nid qui vaille.
Soucis et nostalgie de son pays natal
Le suivent, suit aussi l'un amour qui le travaille
Et tout vient l'appauvrir.

Ici, la relation est directe, de même que dans le poème de Goethe cité à l’instant, malgré son relativisme spirituel. Mais il est tout à fait possible que l’esprit lyrique des poèmes consiste précisément à mettre en lumière le contraste aigu, l’opposition profonde entre la nature réellement existante, influençant le sujet, et celui-ci même. Pensons au poème connu de Theodor Storm :

Über die Heide hallet mein Schritt;
dumpf aus der Erde wandert es mit.
Herbst ist gekommen, Frühling ist weit –
gab es denn einmal selige Zeit?
Brauende Nebel geisten umher,
Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.
Wär ich nur hier nicht gegangen im Mai!
Leben und Liebe – wie flog es vorbei! ⁸¹

Heine résume ce sentiment qui se renforce de plus en plus dans la poésie lyrique du 19^{ème} siècle : « O schöne Welt, du bist abscheulich! » ⁸²

Tout le fixe d’un œil diabolique et malsain
Puisque cet ennemi qu’il porte dans son sein
Jamais il ne pourra le fuir.

⁸¹ Theodor Storm, *Sur la lande*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, in *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, op. cit. p. 755

Mon pied sonne sur la lande, la terre
Fait à mes pas un écho sourd
C’est l’automne, le printemps est très loin
Y a-t-il jamais eu une période heureuse
Des brumes bouillonnantes hantent les lieux,
L’herbe est noire, le ciel est si vide.
Ah, que n’ai-je ici en mai porté mes pas !
La vie, l’amour, – tout est bien envolé !

⁸² Heinrich Heine *Im Mai*. 8^{ème} vers.

Ô, beau monde, tu es abominable

Les exemples peuvent se multiplier à loisir. Ce que nous avons dit jusqu'à maintenant montre néanmoins déjà que pour la poésie lyrique, l'expérience de la nature de l'homme total considéré – peu importe quel caractère elle ait pu avoir dans la vie même, même s'il n'y est incluse aucune trace d'esthétique, pas la moindre intention inconsciente dans cette direction – est une partie du matériau vital auquel il faut donner forme. La forme lyrique naît du reflet synthétisant des relations réciproques entre l'homme total du quotidien et cette sphère de la vie qui éveille en lui l'expérience actuelle. Mais la synthétisation signifie en même temps ici une universalisation esthétique : bien que dans un très grand nombre de bons poèmes, le *hic et nunc* concret de l'occasion suscitant l'émotion soit préservée, l'occasion et l'expérience sont pourtant, dans leur connexion, portées au niveau de la particularité, du typique, où le typique se rapporte comme on le comprend au comportement subjectif de l'homme, et pas à cet espace naturel qui le fait s'exprimer. Mais au-delà, la synthétisation dans le type signifie encore que le monde figuré du poème rend visible, dans la réalité servant de modèle, la subjectivité individuelle et son rapport au genre humain, et à vrai dire pas comme un « universel humain » abstrait, mais à chaque fois sous les formes concrètes de l'instant sociohistorique donné. C'est pourquoi le fait que la subjectivité déteigne à chaque fois sur l'occasion qui déclenche l'émotion s'effectue au niveau de l'universalisation esthétique comme une particularité qui se génère ainsi. En raison de l'unité de l'homme régie par la subjectivité, et de la nature qui l'entoure, ses déterminations sociohistoriques elles-aussi doivent être révélées. Cela peut sembler paradoxal, mais seulement dans l'expression verbale, de dire : une figuration authentiquement poétique du printemps ou de l'hiver trahit aussi la position de son auteur par rapport aux courants et combats vraiment grands de son époque.

Cette tendance du reflet poétique des relations de l'homme à la nature apparaît plus nettement encore dans la poésie épique et l'art dramatique. Les facteurs sociaux de la vie humaine s'y présentent en effet au grand jour beaucoup plus concrètement et densément que cela n'était possible dans la poésie lyrique. Leur objet direct n'est plus la simple expérience vécue de la réalité, comme typiquement dans la poésie lyrique, mais l'expérience humaine, c'est-à-dire la pratique sociale elle-même ; l'expérience vécue de la nature ne peut être l'objet proprement dit de la figuration qu'épisodiquement, en rapport étroit avec cette pratique. Cela veut dire que, cela se voit tout particulièrement dans la poésie épique, que le monde représenté est beaucoup plus proche de l'échange matériel de la société avec la nature elle-même que dans la poésie lyrique, elle le reflète beaucoup plus directement. Ceci a surtout pour conséquence que les relations des hommes à la nature englobent ici toute la largeur et la profondeur de leur vie quotidienne, qu'en elles le travail, le combat contre les puissances de la nature, le dépassement des limites fixées aux hommes par la nature etc. prennent une importance prépondérante, qu'ils sont donc des relations qui, si nous considérons leurs caractéristiques originelles dans la réalité, n'ont rien ou très peu de choses à voir avec l'esthétique, mais qui, comme chaque phénomène de la vie, ne deviennent esthétiques que par le mode de leur reflet et de leur figuration. Avec l'importance cruciale, vitale et sociale qu'a le combat avec les puissances naturelles dans l'évolution du genre humain, il est facile à comprendre qu'il joue dès le début un très grand rôle dans la poésie épique où s'exprime avant tout l'activité sociale de l'homme. Prenons seulement comme exemple significatif la navigation et les efforts, combats et dangers qui lui sont indissociablement liés. Elle prend déjà dans *l'Odyssée* une place centrale et cette tendance, en passant

par Defoe et Melville, se prolonge jusqu'à Conrad et Hemingway.⁸³ Comme les combats décrits de la sorte représentent de grandes œuvres littéraires, comme elles exercent sur le lecteur un charme inextinguible, il semble qu'il soit très tentant de voir dans leurs descriptions poétiques une « beauté de la nature » (ou quelque chose de sublime). Cette impression esthétique ne se produit cependant que chez le récepteur des œuvres ; il faut encore souligner particulièrement à ce propos que les œuvres épiques reflètent par principe les événements comme passés et pas comme actuels.

Ce qui est décrit dans ces œuvres épiques, ce sont des combats pour des objectifs éminemment pratiques, des combats de vie ou de mort, dans lesquels pour les participants, le seul problème posé est celui de la victoire ou de la défaite, du sauvetage ou de la ruine, sans qu'il y ait la moindre ombre d'une contemplation esthétique. Les forces de la nature se manifestent dans leur violence ou leur malignité exceptionnelle (calme plat dans *La ligne d'ombre* de Conrad),⁸⁴ leur « beauté » consiste – d'un point de vue littéraire – en ce que dans la résistance que les hommes leur opposent, dans le courage, dans l'intelligence, dans la persévérance qu'ils découvrent en eux-mêmes et qu'ils mobilisent dans cette confrontation, on peut voir cette force spirituelle et morale de l'esprit humain à laquelle l'humanité doit son parcours jusqu'ici sur un chemin jonché de difficultés. Le matériau directement travaillé de ces œuvres, le contenu auquel elles doivent leur impact, est avant tout de nature morale ; il peut même, comme chez le capitaine Achab de Melville, s'élever au niveau d'une *hubris* tragique. Et ce n'est que vu de là que la nature poétiquement décrite apparaît comme

⁸³ Allusions à *l'Odyssée* d'Homère, à Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, Herman Melville, *Moby Dick*, Joseph Conrad, *Lord Jim*, Ernest Hemingway, *Le vieil homme et la mer*. NdT.

⁸⁴ Trad. Florence Herbulot, in *Œuvres IV*, Paris, NRF la Pléiade, 1989. NdT.

« belle » ; mieux dit : comme reflet esthétique de la réalité. Mais son objet n'est évidemment pas la nature en soi, même si ses traits existants en soi doivent prendre une forme artistique puissante, mais justement la nature dans son échange matériel avec la société, dont les protagonistes héroïques sont justement ces héros. En déduire une « beauté » des tempêtes en mer aurait été, par exemple pour les grecs, tout aussi erroné que – pour ne renvoyer très brièvement qu'au drame dans lequel de tels thèmes passent plus nettement au second plan – de voir par exemple dans la tempête du *Roi Lear*⁸⁵ davantage qu'un arrière-plan, la musique d'accompagnement d'un événement humain dont les problèmes sociaux éthiques constituent les thèmes directeurs. La poésie éthique et l'art dramatique sont – chacun dans son genre – des formes pour figurer la totalité de la vie sociale humaine, telles assurément que même dans le reflet et la figuration de sa totalité, les composantes humaines conservent obligatoirement la prépondérance. Mais avec tout cela, l'échange matériel de la société avec la nature prend – plus nettement dans la poésie épique que dans l'art dramatique – plus ou moins directement cette place centrale qui lui revient objectivement dans l'existence sociale des hommes. Les relations à la nature des hommes représentés montrent de ce fait cet éventail universel de contenus et de formes que nous avons en son temps mentionné lors du traitement de l'agréable : ils vont, comme nous l'avons montré à l'instant, de simples manifestations de la vitalité jusqu'à des combats exigeants la plus grande tension éthique. Ce que l'esthétique a l'habitude de considérer d'une importance cruciale comme expérience de la « beauté de la nature » ne joue en l'occurrence, conformément à l'état de chose objectif, aucun rôle surpassant la masse des

⁸⁵ William Shakespeare, *Le roi Lear*, trad. Pierre Leyris et Élisabeth Holland, Acte III, pp. 909 ss., in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, NRF La Pléiade, 1994. NdT.

manifestations vitales et le caractère dramatiques des grandes épreuves de force.

La figuration en musique des expériences de la nature par les hommes ne nécessite pas d'examen détaillée. Le mode de double reflet en musique a pour conséquence nécessaire que chaque *hic et nunc* concret doit disparaître quasi complètement. L'orage par exemple dans *la Pastorale*⁸⁶ est bien moins un orage concret, avec des traits uniques, qu'en poésie lyrique, mais c'est un orage en général. Même quand la tension « programmatique » de la musique est extrême, quand on a recours à tous les moyens mimétiques musicalement possibles, seuls les signes distinctifs les plus généraux d'un phénomène naturel peuvent favoriser une perceptibilité artistique. Cela n'exclut pas un travail profond et finement différencié sur l'aspect subjectif de l'expérience de la nature. Bien au contraire. Les motifs internes humains ainsi que sociaux et historiques des relations humaines à la nature peuvent atteindre une expressivité qui ne peut guère être dépassée dans d'autres arts, en particulier parce que la musique, en tant que mimésis de l'intimité esthétiquement épurée fait apparaître de la manière la plus évidente le *oui* ou le *non* de l'artiste à ces relations humaines. (C'est en particulier nettement perceptible chez Bartók.) Mais dans sa figuration esthétique des réflexes émotionnels des relations à la nature, la musique ne peut jamais, là non plus, porter témoignage de ses caractéristiques originellement esthétiques dans la vie. Elle est, dans le choix de son sujet, tout aussi souveraine et universelle que tout autre grand art, tout comme eux, elle reflète à sa façon la vie dans son ensemble, de sorte que les réactions humaines au monde

⁸⁶ Symphonie n° 6 en fa majeur, opus 68, dite *Pastorale*, de Ludwig van Beethoven, (1770-1826) composée entre 1805 et 1808. 3^{ème} mouv^t. NdT.

extérieur, sous leur aspect émotionnel, sont mis à cette juste place qui leur convient dans la totalité de la vie.

Le plus instructif pour notre question, c'est l'histoire de la peinture. Il semble pourtant qu'il faille y figurer directement, sous sa forme originelle, l'élément déclencheur qu'est la « beauté naturelle », de sorte qu'il semble qu'on s'approche au plus près d'une identification de l'expérience « esthétique » de la nature dans la vie est en art ; il semble en effet que nous ayons nettement devant nous, dans le paysage, de manière palpable, l'objet commun direct des deux. Cette apparence se révèle cependant n'être qu'une simple apparence si nous regardons le phénomène de plus près. Surtout, le fait que le paysage soit l'objet exclusif de la peinture est un phénomène moderne relativement récent. Pendant la plus longue période de son évolution, la nature toute simple n'a été qu'un arrière-plan pour ce qui était à proprement parler le plus important, à savoir les événements humains. Cela n'énonce naturellement sur cette question qu'une très grande généralité. Car à partir des compositions de Giotto,⁸⁷ qui pour l'essentiel ne donnent, par la disposition de l'arrière-plan non-humain, à l'événement humain au premier plan qu'un accompagnement rythmique, s'effectue dans la conception de l'arrière-plan paysager un mouvement qui s'élargit et s'approfondit, jusqu'à monter, chez les peintres flamands et vénitiens, jusqu'à son importance presque autonome. Mais ce n'est que dans la Hollande du 17^{ème} siècle que le paysage pris en lui-même devient pour la peinture une commande sociale autonome, et même maintenant d'une manière totalement universelle, qui s'étend du fantastique pathétique de Ruysdael jusqu'au paysage du quotidien chez van Goyen ou Hercules Seghers, dans laquelle, par exemple chez Vermeer, même un tableau de ville prend un

⁸⁷ **Giotto** di Bondone (1267-1337), peintre, sculpteur et architecte italien du XIV^{ème} siècle. NdT.

caractère paysager.⁸⁸ Il ne peut nous incomber ici de décrire cette évolution, pas même sous forme d'esquisse. Remarquons simplement que le paysage « pur » n'a jamais pu, même dans la peinture d'un paysage, être la dominante unique. Même si le paysage a été remplacé comme simple arrière-plan par la nature comme scène de l'activité humaine, l'universalité dans la thématique et la conception est particulièrement intéressante pour notre problème. Les relations figurées entre l'homme et la nature s'étendent de la mythologisation utopique lyrique de Claude Lorrain⁸⁹ jusqu'à la vie quotidienne des hommes et, dans ce cadre, au travail réalisé dans la nature (Millet, Courbet, Van Gogh), jusqu'au loisir qu'on y passe dans la joie (les différentes *fêtes champêtres* * de Giorgione à Manet et Monet), et la ville comme paysage connaît des variations souvent qualitativement importantes de Guardi à Canaletto, en passant par l'impressionnisme jusqu'à Utrillo.⁹⁰

Seule un véritable examen de l'universalité subjective et objective prévalant ici peut nous mettre en situation de comprendre quel comportement réel existe entre ces relations des hommes du quotidien à la nature et le contenu et la forme de leur reproduction esthétique en peinture. De même que l'idéalisme esthétique avait en son temps restreint cette relation dans la vie à un rapport à un modèle, de même elle restreint également sa phase ultérieure en réduisant la figuration

⁸⁸ Jacob van **Ruysdael** (1628-1682), peintre et graveur néerlandais.

Jan **van Goyen** (1596-1656) peintre de paysages néerlandais.

Hercules Seghers (1590-1638) graveur et peintre néerlandais.

Johannes **Vermeer** (1632-1675) peintre baroque néerlandais. NdT.

⁸⁹ **Claude** Gellée, dit "le **Lorrain**" (1600-1682) peintre, graveur. NdT.

⁹⁰ Jean-François **Millet** (1814-1875), Gustave **Courbet** (1819-1877) Vincent **Van Gogh** (1853-1890), Giorgio Barbarelli dit **Giorgione** (1477-1510), Edouard **Manet** (1832-1883), Claude **Monet** (1840-1926), Francesco **Guardi** (1712-1793), Giovanni Antonio Canal, dit **Canaletto** (1697-1768), Maurice **Utrillo** (1883-1955). NdT.

picturale à une visualité prétendument totalement épurée. (Nous avons en son temps analysé en détail cette orientation, avec son principal représentant, Konrad Fiedler).⁹¹ Dans les deux cas disparaissent, tant ces déterminations qui régissent réellement la vie qu'aussi celles qui, du reflet esthétique, font à proprement parler de l'art. Nous allons tout de suite parler en détail des relations à la nature dans la vie quotidienne ; soulignons seulement ici, par anticipation, que celles-ci partent toujours de l'homme total et agissent toujours en retour sur lui ; et donc qu'en l'occurrence, tant la totalité extensive de la nature que toute la vie sensible, intellectuelle et sociale de l'homme constituent les facteurs déterminants. La transposition qu'effectue le peintre dans le milieu homogène de la visualité signifie donc une attitude de l'homme à l'égard de la réalité fondamentalement et essentiellement modifiée. Fiedler, en constatant ce fait, a raison, comme on l'a montré en son temps ; il se trompe simplement – mais cette erreur falsifie le problème dans son ensemble – quand il estime que cette attitude ferait tout simplement disparaître tout ce que l'homme total a vécu avec tous ses sens, avec son émotion et sa raison afin de faire place à une visualité « pure » devenue, dans cette abstraction, fantomatique et vide de tout contenu. Des attitudes restrictives à ce point artificiellement raffinées, sont totalement étrangères au maître authentique de la peinture de paysage – les œuvres l'attestent nettement ; au contraire, son effort artistique vise à transposer toute la richesse de l'expérience humaine à l'égard de la nature dans le milieu homogène de l'expression picturale. À ce propos, les conversations de Cézanne que Gasquet a notées sont très instructives, et ce non seulement, comme nous allons le voir tout de suite, en raison de leur contenu, mais aussi

⁹¹ Konrad Fiedler (1841-1895), théoricien allemand de l'art, auteur notamment de *Sur l'origine de l'activité artistique*, trad. Danièle Cohn, Paris, Rue d'Ulm, 2008. Voir chapitre III. NdT.

parce que personne ne suspecterait Cézanne d'avoir recherché des effets extra-artistiques, qui ne seraient pas picturaux de part en part (donc : fondés sur l'association extérieure, sur le genre). Les deux interlocuteurs se tiennent devant un paysage en cours d'exécution par le maître. Cézanne dit, découragé : « Non. Non. Tenez. Ça n'y est pas. L'harmonie générale n'y est pas. Cette toile ne sent rien. Dites-moi quel parfum s'en dégage. Quelle odeur dégage-t-elle ? voyons... » Gasquet répond : « la senteur des pins. » Cette assurance qu'on lui donne ne tranquillise pas le peintre. « Vous dites cela parce que deux grands pins balancent leurs branches au premier plan... Mais c'est une sensation visuelle... D'ailleurs l'odeur toute bleue des pins, qui est âpre au soleil, doit épouser l'odeur verte des prairies qui fraîchissent là chaque matin, avec l'odeur des pierres, le parfum de marbre lointain de la Sainte-Victoire. Je ne l'ai pas rendu. Il faut le rendre. Et dans les couleurs, sans littérature. »⁹² Cela n'est pas une idée soudaine de Cézanne, mais le principe de toute sa création. Une autre fois, il dit que les paysans n'ont aucune idée du paysage dans lequel ils évoluent quotidiennement ; ils n'y perçoivent que ce que leur sentiment inconscient leur offre d'utile. Mais, se retournant vers ses propres tâches, il poursuit : « Il faut, sans rien perdre de moi-même, que je rejoigne cet instinct, et que ces couleurs dans les champs éparses me soient significatives d'une idée comme pour eux (les paysans, G. L.) d'une récolte. Ils sentent spontanément, devant un jaune, le geste de moisson qu'il faut commencer, comme je devrais, moi, devant la même nuance mûrissante, savoir par instinct poser sur ma toile le ton correspondant et qui ferait onduler un carré de blé. De touche en touche ainsi la terre revivrait. »⁹³ On peut voir là clairement que dans la peinture de paysages, comme dans tout art

⁹² Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Encre-Marine, 2012, p. 151

⁹³ Ibidem.pp. 151 & 165.

authentique, c'est la totalité des contenus vitaux qui détermine la particularité de la mise en forme artistique. Cette totalité de contenu de la vie esthétiquement figurée, sublimée dans la sphère esthétique, ne doit cependant pas nous égarer en nous faisant conclure, de cette universalité de la mimésis, à un caractère esthétique du matériau vital représenté lui-même, comme l'esthétique a coutume de le faire dans le cas de la beauté de la nature. La nature, dans ce cas l'image de la nature comme matériau et contenu de la peinture, prendrait ainsi une position spéciale dans le domaine de la figuration artistique, alors qu'il n'existe aucune raison de l'admettre. Si l'on regarde par exemple la peinture hollandaise du 17^{ème} siècle, il ne faut pas faire abstraction de la différence qu'il pourrait y avoir de ce point de vue entre un paysage et ce qu'on appelle un tableau de genre de Vermeer ; personne cependant ne voudra sérieusement prétendre que le contenu de ce dernier ait eu déjà, dans la vie, un caractère esthétique.

Si donc, après ce bref tour d'horizon, nous contestons déjà le caractère esthétique de toutes les relations des hommes à la nature et expériences de la nature et plaçons celles-ci, en ce qui concerne la figuration artistique, au même niveau que tous les autres phénomènes de la vie, cela ne veut pas dire que nous nierions leur spécificité déterminée au sein de cet ensemble. La plupart des expériences de la nature ne sont pas seulement des reflets de la réalité et, de ce fait, pas des relations réciproques de type essentiellement pratique avec celle-ci, comme la plus grande part de la vie quotidienne. Au-delà de ça, ils supposent aussi une certaine distance entre leurs sujets et objets qui n'existe pas d'habitude, la plupart du temps, pour des reflets dans les rapports des hommes entre eux. Tolstoï donne une très bonne description, certes purement autobiographique, de cette spécificité des expériences de la nature : « La nature, jusqu'à l'âge de cinq ans, n'existe pas pour moi. Tout ce que je me

rappelle se passe dans mon petit lit ou dans la chambre. Ni l'herbe, ni les feuilles, ni le ciel, ni le soleil n'existent pour moi. C'est impossible qu'on ne me donnât pas à jouer avec des fleurs ou des feuilles, que je ne visse pas l'herbe, qu'on ne me protégât pas contre le soleil ; mais jusqu'à l'âge de cinq ou six ans je n'ai pas de souvenirs de ce qu'on appelle la nature. Il faut probablement s'en éloigner pour la voir, et moi, j'étais la nature même. »⁹⁴

L'état de fait constaté par Tolstoï peut tout de suite être généralisé socialement ; pensons à la relation entre ville et campagne dès les expériences de la nature des romains, aux descriptions que Cézanne fait des paysans. Pour percevoir la nature comme une expérience, il apparaît partout nécessaire d'effacer de la nature qui entoure les hommes cette évidence profondément enracinée qui ne permet d'avoir avec elle que des relations le plus souvent profondément plongées dans l'habitude et les traditions ; ainsi, ce qui est toujours nouveau dans son changement relatif est vécu par l'homme comme un monde extérieur qui lui est confronté. Mais l'attitude contemplative à son égard reste une fin en soi, elle en reste à la sphère vitale ou tout au plus psychologique, elle se différencie donc très précisément de ce que nous avons défini comme une suspension, à chaque fois, des objectifs pratiques réels dans la vie quotidienne. La distance qui se crée là a la propriété que l'homme, malgré cette distance de l'objet, et même justement par elle, se ressent pourtant au cœur de cet environnement, comme s'il n'était pas vraiment séparé de lui. Ce sentiment de la nature, Tolstoï l'a aussi décrit avec une grande insistance : « J'aime la nature quand de tous côtés elle m'entoure et ensuite se développe dans le lointain, mais quand je m'y trouve. J'aime quand de tous côtés m'entoure l'air chaud, qui se répand dans

⁹⁴ Léon Tolstoï, *Premiers souvenirs*, Trad. E. Gourévitch et G. Frappier, Paris, Flammarion, 1896, pp. 10-11. NdT.

le lointain infini, quand cette même herbe grasse que j'ai écrasée en m'asseyant fait la verdure des champs infinis ; quand ces mêmes feuilles qui, agitées par le vent, portent l'ombre sur mon visage, font le bleu de la forêt lointaine, quand ce même air que je respire fait le fond bleu du ciel infini, quand je ne suis pas seul à jouir de la nature, mais quand, autour de moi, bourdonnent et tournoient des millions d'insectes, courent les coccinelles et que tout alentour chantent les oiseaux... »⁹⁵

Cette reconnaissance par Tolstoï de ce qu'il faut se tenir au cœur de la nature pour éprouver des expériences de la nature authentiques et profondes est exprimée consciemment en termes totalement subjectifs ; pourtant, elle est précédée dans le journal dont nous avons tiré cette citation d'une aversion violente pour le paysage suisse, dans lequel il ne peut trouver aucune possibilité d'un tel environnement. Malgré cela ou précisément à cause de cela, Tolstoï aborde ici un élément essentiel pour ces relations à la nature, à savoir un certain détachement de l'homme à l'égard de la pratique quotidienne dans laquelle il est confronté à des objets, à leurs relations etc. qui opposent à ses objectifs pratiques une certaine résistance qu'il doit surmonter par le travail, la réflexion, l'astuce, etc. (Il est clair que le travail dans la nature présente exactement la même structure sujet-objet.) D'un autre côté, l'homme n'est pas obligé de se hausser au-delà de sa propre vie et pensée quotidienne comme dans les cas où – producteur ou récepteur – il a affaire avec les systèmes supérieurs d'objectivation, où ses intentions portent sur la compréhension de l'essence et où les formes apparentes ne sont significatives pour lui qu'en rapport à elle. La distance exigée par Tolstoï dans cette position au cœur de la nature – qu'un homme différent peut vivre,

⁹⁵ Cité dans : Paul Birukov, *Léon Tolstoï, vie et œuvre*, Trad. J.-Wladimir Bienstock, Paris, Mercure de France, 1906, t. 2, p. 78. 16 mai 1857, Les Avents, Suisse. NdT.

justement dans les Alpes, comme le montrent nos exemples de Byron ou Riegl – signifie donc se détacher de la pratique réelle immédiate de la vie quotidienne, être libéré de la domination absolue de l'utilité. Le centre de gravité dans la vie domestique interne de l'homme se déplace du faire à l'être, à la simple existence.

Il est clair qu'ainsi, la très grande majorité des expériences qui se produisent là est obligatoirement subordonnée au loisir né du développement de la production sociale, et que dans sa nature, elle appartient principalement à ce domaine que nous avons appelé celui de l'agréable, de ce qui facilite la vie. En font aussi assurément partie des manifestations directement vitales comme par exemple le manger et le boire ; néanmoins, là-aussi, cet agréable spécifique ne se produit la plupart du temps que s'il existe un certain excédent qui, socialement, est lié de près au loisir. Sans aller plus loin, il est clair que dans ce cas aussi se crée une espèce de distance, dans la mesure où la saveur particulière des mets et des boissons procure en un certain sens une jouissance contemplative, qui n'est plus le simple apaisement de la faim et de la soif, et qui peut certes entraîner également des sensations agréables. Il y a donc aussi, en dehors de la relation à la nature, des sensations possibles qui dans leur forme peuvent s'en approcher, par exemple quand après un repas apprécié de la sorte, installé commodément dans un siège confortable, on s'abandonne à l'ambiance d'un intérieur familier ou intéressant par sa nouveauté. Le mélange indissociable de la distance et de l'immersion, la prévalence de l'être sur le faire sont indubitablement là aussi présents. Mais il est tout aussi sûr que dans chaque expérience de la nature est aussi inclus un autre élément : la nature est en effet, dans son essence, quelque chose d'autre par rapport à tout ce qui est social, créé par l'homme lui-même (dont fait naturellement aussi partie l'espace intérieur). Mais même cette altérité de la

nature a ses composantes socialement déterminées, peu importe si elles accèdent ou non à la conscience ; de même que d'un point de vue subjectif, le loisir est une condition préalable de l'expérience de la nature, de même la sécurité, l'agrément de son atteinte, de sa prise de possession sont ses conditions préalables sociales objectives ; mais tout cela peut aussi, naturellement, prendre une valeur négative, dans la mesure où certains, dans leur contact avec la nature, privilégient les bons chemins, d'autres l'absence de chemin, mais il se produit aussi aujourd'hui, au sein de la sécurité créée par l'échange matériel avec la nature, une déviation par rapport aux routes communément suivies. On voit l'élément social en toute évidence quand le mouvement de l'homme dans la nature a recours à des véhicules socialement construits. Nous nous contenterons ici de mentionner simplement la différence qui apparaît ici, avant tout comme cas-limite, quand avec l'avion, le paysage disparaît totalement en tant que tel, dans la mesure où on ne se trouve plus en son sein ; ce que l'on peut voir d'un avion agit comme une carte en relief, et pas comme un paysage.

Avec l'infinité de ces relations des hommes à la nature réellement possibles, sources d'expériences, la tentative même de les cataloguer serait un travail de Sisyphe. Seul pour nous reste important d'affirmer que ce balancement entre distanciation et immersion constitue l'aspect subjectif des pôles objectifs de ce rapport à la nature : altérité de la nature par rapport à l'homme d'un côté, et son indispensabilité absolue pour son existence, son activité, son développement de l'autre. Cette situation a pour conséquence que l'attitude purement contemplative, purement réceptrice, face à la nature ne constitue qu'une part – relativement – restreinte, certes importante, les relations réelles des hommes à elle, de l'implication à son égard. Dans le loisir aussi, la nature reste très largement pour les hommes un champ d'activité ; ainsi la

promenade, où le souci de sa santé, l'occasion de conversations, etc. jouent un très grand rôle ; ainsi la cueillette de baies et de champignons, la chasse aux coléoptères et aux papillons, la recherche de pierres intéressantes, qui peuvent même être des buts à ce point exclusifs que la nature comme totalité disparaît complètement au plan subjectif, et que son existence pour l'homme se réduit à un terrain favorable ou défavorable pour ces buts ; ainsi l'activité sportive dans la nature qui évolue aussi entre ces extrêmes : moyen pour avoir une relation plus intime à la nature, ou pour la faire disparaître totalement ou presque totalement. La spécificité des polarisations qui se créent de la sorte repose sur deux éléments. Premièrement, la plupart des activités énumérées ici ont le caractère d'un jeu, c'est-à-dire que l'implication de l'homme y a un caractère essentiellement différent que dans la pratique véritable de la vie. Lorsque cesse l'aspect ludique, la relation à la nature peut se relâcher jusqu'à une extinction complète ; ainsi pour les entomologistes professionnels ou les sportifs engagé de la même façon. Deuxièmement, ce qui est en étroit rapport avec cela, une expérience de la nature ne peut se produire que si l'être de l'homme total, le plaisir de cet être dans un espace naturel, dans lequel il s'insère temporairement – dans l'esprit distancié mentionné ci-dessus – entre dans un contact intime. En aucune façon cela n'exclut complètement une action, mais bien sa prépondérance qui transforme simplement la nature en un champ ou un instrument de l'activité.

Quand nous parlons ici de l'immersion de l'homme total dans la nature, il faut le prendre littéralement, comme une présence physique au milieu d'un environnement naturel, l'influence de son être multiple sur tous les sens de l'homme. Nous avons déjà pu voir cela avec la description de Tolstoï ; elle aborde les traits les plus généraux de cette relation. Pensons par exemple à la belle description que fait Platon de la scène du dialogue entre

Socrate et Phèdre : « Par Héra ! quel beau lieu de repos ! Ce platane, en effet, s'étend très largement, et s'élève très haut ; et ce gattilier élancé répand aussi un merveilleux ombrage. Comme il est au plus haut de sa fleur, il dégage en ce lieu l'odeur la plus suave. Voici encore que, sous ce platane, la plus agréable des sources épanche une eau très fraîche, comme l'indique ce que mon pied ressent. Elle doit être, à en juger par ces figurines et par ces statues, consacrée à des Nymphes, et à Achéloüs. Goûte encore, si tu veux, tout ce qu'a d'attrayant et de très agréable le bon air que ce lieu permet de respirer ; il accompagne le chœur des cigales d'une harmonieuse mélodie d'été. Mais, c'est le charme de l'herbe qui plus que tout m'enchanté ; en pente douce, elle a poussé en quantité suffisante pour qu'on s'y étende et qu'on ait la tête parfaitement à l'aise. »⁹⁶ Dans les situations décrites par Platon et Tolstoï, il y a en commun que l'homme total s'y trouve dans la nature, et réagit avec tous ses sens à ses phénomènes multiples. Il peut sans aucun doute être inclus là-dedans la relation vivante la plus positive de l'homme total à la nature, et le bien-être général qui rayonne de ce plaisir d'être là, en personne, dans la nature peut, comme justement chez Platon, susciter un élan spirituel important, auquel assurément il ne peut procurer qu'une occasion fortuite. De telles relations peuvent s'établir, mais ce n'est pas obligatoire. Autant il est en effet question, partout ici, des deux côtés, de réalités objectives, autant l'humeur suscitée par l'être-en-soi, par l'être des objets tels qu'ils sont et par leur ensemble, ici comme dans chaque rapport dans l'existence de l'homme total, où ce n'est pas la nécessité de la pratique qui prescrit impérieusement de s'adapter à l'objectivité, autant la subjectivité la plus immédiate de l'homme total sont la dernière instance absolument décisive, sans appel. Il peut sans doute paraître paradoxal à première vue que nous comparions aux

⁹⁶ Platon, *Phèdre*, Trad. Mario Meunier, 1922.

images de la nature de Platon et Tolstoï le poème suivant de Christian Morgenstern :

Ein nervöser Mensch auf einer Wiese
wäre besser ohne sie daran;
darum seh' er, wie er ohne diese
(meistens mindestens) leben kann.

Kaum daß er gelegt sich auf die Gräser,
naht der Ameis, Heuschreck, Mück und Wurm,
naht der Tausendfuß und Ohrenbläser,
und die Hummel ruft zum Sturm.

Ein nervöser Mensch auf einer Wiese
tut drum besser, wieder aufzustehn
und dafür in andre Paradiese
(beispielshalber: weg) zu gehn. ⁹⁷

À propos de l'impression, grotesque à première vue, on ne doit pas oublier que justement sujet et objet du rapport à la nature sont, dans les 3 cas, précisément les mêmes. Platon ne parle certes poétiquement que du « chœur des cigales », mais pourquoi faudrait-il que les fourmis et les bourdons de Morgenstern soient plus mauvais que celles-ci, et elles sont sûrement incluses parmi les myriades d'insectes bourdonnant

⁹⁷ Christian Morgenstern (1871-1914), *Philanthropiquement*, in *Les chansons du gibet*, Paris, Obsidiane, 1990, t. 4, p. 72.

Un homme irritable sur une prairie
se conduirait mieux si elle n'y était pas.
il examine donc comment il pourra
(au mieux au pire) vivre sans celle-ci.

Dès que sur l'herbe il cherche le repos
Approchent fourmi, mouche, ver et sauterelle,
approchent mille-pattes et perce-oreille,
Et le bourdon sonne à l'assaut.

Un homme irritable sur un pré
fera mieux de ce se relever
et de se faire ailleurs ermite
pour son salut (par exemple dans la fuite).

chez Tolstoï. Comme des impressions opposées comme celles-là peuvent provenir des propriétés objectives de certains ensembles naturels qui peuvent objectivement très aisément être semblables au plus haut point entre eux, la différence d'impact ne peut que dépendre exclusivement, à chaque fois, du sujet existant réellement, de l'homme total considéré dans ses caractéristiques physico-psychiques.

La subjectivité de l'homme est donc ici – comme dans tout le domaine de l'agréable – directement le principe déterminant en dernière instance pour décider si et comment on approuve ou on refuse l'existence d'un ensemble naturel déterminé influant sur elle. Pourtant, comme il ne s'agit toujours ici que de la façon dont un homme concret bien déterminé se comporte à un certain moment par rapport à un espace naturel déterminé, comme la question de l'universalisation du jugement implicite inclus dans l'impression n'est pas du tout soulevée, comme le même homme ne se sent pas obligé dans de tels cas à une quelconque cohérence face à la même configuration, le terme *directement* ne signifie aucune limitation, il ne supprime pas, à nouveau tout comme pour l'agréable, qu'un tel comportement unique soit définitif. Ce caractère définitif du comportement subjectif peut justement subsister parce que son *oui* ou son *non* n'énoncent rien sur les objets en tant que tels, mais portent exclusivement sur la relation – momentanée – du sujet à eux ; que Tolstoï soit enthousiasmé par la masse des insectes tandis qu'elle représente quelque chose de terrible dans le poème de Morgenstern ne peut pas de la même manière se rapporter à l'objectivité des insectes. Que dans des expériences isolées de la nature, par exemple dans celles de Goethe, soit à l'œuvre un intérêt vivace orienté précisément sur l'objectivité montre l'énorme échelle subjective des relations possibles ici, mais pas que ce soit un signe distinctif indispensable, ni le moins du monde typique. C'est pourquoi c'est un pédantisme creux

quand des esthéticiens comme Vischer cherchent à classer les phénomènes naturels du point de vue « esthétique » en beau ou laid, avec une prétention à l'objectivité. Normalement, l'effet est toujours celui d'un ensemble d'objets, et cet ensemble, « le même » objet peut, y compris pour le même homme, figurer une fois comme attrayant, une autre fois comme répugnant. C'est ainsi que pour Vischer, le serpent est laid, tandis que dans une des scènes finales de *l'Épigramme* de Keller, il se produit un événement où l'héroïne, qui jusque-là détestait les serpents, souhaite d'un serpent pouvoir rêver de lui dans ses jours sombres.⁹⁸

Il est peut-être superflu de renvoyer à nos développements antérieurs sur l'éventail illimité des expériences possibles pour l'agréable. Comme là-bas, les variations possibles des expériences de la nature, tant du côté du sujet que de celui de l'objet n'ont quasiment aucune limite. Naturellement, la capacité d'expérience d'un homme donné n'est jamais sans limite, le champ d'action qui lui est possible est à un instant donné déterminé socialement, nationalement, historiquement, psychologiquement etc.. Mais même chez le même homme, ce champ d'action peut s'étendre ou se restreindre, et si des facteurs analogues – allant des déterminations décisives de l'être social jusqu'aux influences de la mode etc. – peuvent agir sur des personnes différentes de la même nation, de la même classe sociale, ces réactions peuvent être, même chez des hommes avec des positions sociales analogues, extrêmement diverses, voire même carrément opposées. De même que pour des hommes, chez l'un la fatigue physique est ressentie comme agréable, chez l'autre comme désagréable, de même chez deux hommes de la même classe sociale par exemple, le même espace naturel peut susciter les expériences totalement

⁹⁸ Gottfried Keller (1919-1890), *l'Épigramme*, trad. Benjamin et Jeanlouis Cornuz, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974, pp. 286-287. NdT.

divergentes. C'est un champ d'action tout aussi illimité par principe que crée l'aspect objectif des relations à la nature. Nous avons déjà souligné le rôle important de l'ensemble qui agit à chaque fois, où « le même » objet peut éveiller des impressions très diverses ; de cela fait naturellement partie le changement de luminosité, l'influence de la saison, de l'heure etc. qui peuvent modifier l'expérience. Dans une grande majorité des cas, l'homme lui-même se déplace dans la nature, et par-là aussi naissent des aspects fortement changeants « du même » objet (montagne vue d'en haut ou d'en bas). Mais le déplacement de l'homme peut également provoquer des transformations internes, comme par exemple une conversation durant une excursion, dont les reflets se voient dans les réactions des participants à la nature, etc.

La majorité de ces sensations nées face à la nature se classe sans aller plus loin dans l'ensemble que nous avons analysé plus haut comme celui de l'agréable. Et ceci d'autant plus que la plupart des expériences de la nature sont en effet suscitées d'une manière qui renvoie, tant par le contenu que par la forme, à la sphère de l'agréable ; pensons à des promenades, à des excursions, aux effets du grand air, au sport modérément pratiqué, au délassement etc. Ce qu'il y a de commun, de façon décisive, c'est que partout, l'homme total réel, le sujet dans son individualité, est l'organe récepteur de ces expériences. Le comportement de l'artiste à l'égard d'un espace naturel est – comme nous venons de le voir – qualitativement différent de cela, même quand, et même précisément quand il s'efforce dans son milieu homogène de concrétiser toute la richesse, la multiplicité des relations de l'homme à la nature dans leur ensemble. Dans ces cas-là en effet, ce qui dans l'expérience de la nature par l'homme total, individuel, se situait du côté du sujet se déplace dans la sphère de l'objectivité : cela doit être figuré dans le reflet esthétique, rendu visible par tous ; le

typique des expériences isolées de l'individu doit apparaître artistiquement articulé comme patrimoine du genre humain. Pour la moyenne des expériences de la nature, ce classement dans le domaine de l'agréable est bien sûr évident, après les explications données jusqu'ici. Hartmann lui-aussi qui, comme nous l'avons vu, voudrait sauver la conception kantienne de la beauté de la nature sous une forme quelque peu modifiée, se sent obligé d'exclure de l'esthétique la grande majorité des expériences de la nature, comme étant purement vitales.⁹⁹

Il ne nous reste donc encore qu'à définir plus précisément les caractéristiques de contenu comme de forme de ces expériences de la nature qui se situent au niveau le plus élevé de cette vaste échelle, dont l'importance factuelle ou humaine plaide contre son simple classement dans l'agréable. Il y a là, c'est un fait, un réel problème. Mais nous allons voir que justement, si l'on regarde bien ces phénomènes, cela réfute leur caractère esthétique. Abordons tout d'abord la question la plus simple. Notre examen de la structure objective des expériences quotidiennes de la nature a montré qu'il est impossible, à partir d'elles, qu'un chemin direct puisse conduire à une approche de la réalité existante en soi qui soit guidée par la science, ou même par la philosophie de la nature. Pour quiconque se fonde sur la méthode des sciences modernes de la nature, c'est quelque chose qui va de soi. Mais nous savons par l'histoire qu'il y a eu durant des siècles une philosophie de la nature qualitativement orientée dont les catégories s'appuyaient à maints égards, certes pas toujours, sur les possibilités d'expérience des hommes face à la nature. Est-ce qu'une

⁹⁹ Hartmann, *Ästhetik*, op. cit. p.147. Cette expérience vitale est à maints égards proche de notre conception de l'individualité de l'homme total. Mais cela comporte une restriction du problème dans la mesure où Hartman néglige les composantes sociohistoriques, qui sont toujours incluses dans l'expérience de la nature caractérisée comme vitale.

corrélation factuelle entre expériences immédiates de la nature et philosophie de la nature telle qu'elle doit être objectivement est possible, et même est-ce que précisément le caractère « esthétique » des expériences ne serait pas un chaînon de liaison à la philosophie ? Des thèmes de ce genre surgissent encore dans la philosophie de la nature (et l'esthétique) romantiques. Il est instructif de voir la position sur ce problème de Goethe, dont *Le Traité des couleurs*¹⁰⁰ a sans doute été le combat d'arrière-garde le plus significatif de la philosophie qualitative de la nature. Dans son essai *Der Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt* [La tentative comme médiation entre sujet et objet] il traite en introduction avant tout de la relation de l'homme normal du quotidien à la nature, et souligne à ce propos qu'il rapporte toujours celle-ci à lui-même ; et certes, ajoute Goethe, à bon droit, car son destin est largement déterminé par les émotions qui naissent alors. Mais tout change quand il se tourne vers les objets de la nature en soi. Goethe met donc en avant, avec une grande énergie, la transformation qui, dans la subjectivité humaine, se produit obligatoirement avec cette modification de l'intérêt : « Il leur manque [à ces hommes, J-P. M] l'échelle du plaisir et du déplaisir, de l'attrance et de la répulsion, de l'utile et du dommageable ; à ce dernier, ils doivent renoncer totalement, ils doivent, en tant qu'êtres indifférents et quasi divins rechercher et examiner ce qui est, et pas ce qui plait. »¹⁰¹ Il est clair que ce que Goethe désigne de manière expressive comme « êtres indifférents et quasi divins », il faut entendre ce même comportement que nous avons traité comme reflet désanthropomorphisant.

¹⁰⁰ Trad. Henriette Bideau, Paris, Triades, 1973. NdT.

¹⁰¹ Goethe, *Der Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt* [La tentative comme médiation entre sujet et objet] *Werke*, t. XXXIX, p. 16.

Maintenant, seul est essentiel pour nous le saut qu'il faut accomplir ici. Il signifie en effet qu'une expérience de la nature ne peut s'élever au niveau d'une connaissance que si elle se dépasse elle-même parfaitement en tant que telle et se transporte par-là dans une sphère radicalement différente. Si ce qui ressort de l'expérience subsiste, il ne peut exprimer qu'un aspect mythique – qui reste subjectif – de la nature, et jamais transformer l'en-soi de la nature en un pour-nous authentique. L'expérience de ce genre subjectivement la plus profonde, même si elle prend une forte formulation verbale, reste nichée dans le sujet et ne peut pas lancer de pont vers la réalité objective. Dans certaines circonstances, naturellement, il peut quelque chose de juste peut être inclus en son cœur ; dans de tels cas, il faut cette continuation du saut qualitatif décrit par Goethe, et pris en soi, ce n'est rien de plus qu'une intuition soudaine dont il a été question à l'occasion du système de signalisation 1'. Mais il va tout autant de soi que ce manque d'intention directe d'un reflet scientifique de la réalité ne peut pas non plus faire quelque chose d'esthétique à partir de telles expériences, comme on l'a souvent prétendu depuis le rapprochement romantique de l'esthétique opéré par la philosophie anthropomorphisante de la nature. Admettre cela aurait été présupposer – de manière également romantique, totalement infondée dans les faits – que toute expérience subjective aurait déjà, obligatoirement, en raison de son intensité, un caractère esthétique. Nous avons eu l'occasion, dans les contextes les plus divers, de montrer qu'il n'en est pas ainsi, que même dans la profondeur ou force sentimentale la plus grande, une telle expérience en reste au niveau de l'individualité si elle ne recèle pas en soi – susceptible d'être prolongée par une élaboration adéquate – une intention d'universalisation ; que de ce fait, la sphère de l'esthétique est séparée de celle des expériences individuelles, en dépit du

caractère anthropomorphisant des deux, par la nécessité d'un saut qualitatif, tout comme la sphère du quotidien est séparée de celle du reflet désanthropomorphisant de la science. Cette individualité se manifeste dans de tels cas ainsi : c'est précisément moi, à ce moment précis, à ce degré précis de mon évolution etc. qui ressent la nature précisément de cette manière. Si, dans de tels cas, même le désir fait défaut et que l'expérience reste purement contemplative, il y a là, sans aucun doute, une certaine analogie structurelle avec les expériences érotiques. Mais en esthétique, aller au-delà de cette individualité – en préservant, et même en approfondissant le reflet anthropomorphisant – est une orientation qui mène plus loin, de l'individualité au respect de lois, de la singularité (et de ses hypostases anthropomorphisantes, sans médiation, en une pseudo-universalité restant subjective) à la particularité du type évident sensible de l'esthétique.

Il n'est peut-être pas nécessaire, après nos développements, de souligner à propos de l'agréable encore une fois ceci : cette nette délimitation de la spécificité humaine esthétique de l'individualité vivante n'implique pas en soi la moindre sous-évaluation de cette dernière. Bien au contraire. Nos considérations montrent justement un *character indelebilis*¹⁰² de l'individualité que cherchent à détruire, à décomposer, les conceptions idéalistes, ascétiques du monde. Cela ne signifie naturellement pas, comme le pensent nombre d'idéalistes subjectifs, que l'individualité immédiate de l'homme serait, dans les relations des hommes à la réalité, une instance de décision du rang le plus élevé. La tâche de la philosophie est bien davantage de montrer quelles formes prend le dépassement-préservation de l'individualité dans les différents domaines des relations humaines à la nature, en science, art,

¹⁰² *Caractère indélébile*. Propre notamment aux sacrements de l'Église. NdT.

éthique etc. En ce qui concerne le comportement esthétique, nous avons déjà parlé en détail des problèmes qui s'y présentent, et, dans des contextes qui touchent de près notre question, indiqué aussi quelques orientations de solution en science et en éthique. Il nous faut maintenant seulement examiner, dans leur essence spécifique, des expériences particulièrement typiques de la nature qui, par la profondeur, l'intensité, leur contenu interne empiétant sur l'idéologie, s'élèvent au-dessus de la légion infinie des grandes sensations agréables. Il est en l'occurrence nécessaire de formuler deux observations préliminaires. Premièrement, que de telles expériences ont toujours pour base une individualité singulière indestructible ; qu'elles sont toujours primairement et originellement des expériences d'une personnalité définie, concernant directement et intimement ses questions vitales les plus personnelles, toujours indissociablement liées au *hic et nunc* d'un instant déterminé de son existence. Deuxièmement, comme déjà lors du traitement du système de signalisation l', nous emprunterons nos exemples à de grandes compositions littéraires ; mais là aussi, comme là-bas en son temps, l'important n'est pas la nature esthétique de la figuration, nous n'utiliserons le matériau qui nous est offert que comme simple documentation sur un sujet de vie important, clairement donné, qui a l'avantage d'être communément connu et de ce fait plus facilement contrôlable que la plupart des processus de vie réels des hommes.

Commençons par les expériences de la nature de Hans Castorp dans la tempête de neige auxquelles Thomas Mann a consacré tout un chapitre dans *La Montagne magique*. Il faut avant tout constater que la plus grande part des relations à la nature décrites ici, la tempête de neige elle-même et la lutte de Hans Castorp pour sauver sa vie ne font en rien partie des expériences de la nature à caractère esthétique, mais

représentent un combat contre les puissances de la nature comme nous l'avons trouvé par exemple chez Melville ; elles doivent donc être classées dans un groupe qui dans la réalité même à un caractère pratique et, comme tout autre sujet de vie, ne prennent une objectivité esthétique que par la figuration littéraire. Plus important nous paraît être le rêve qui submerge Castorp sous l'abri douteux d'une cabane en bois. Il y a là indubitablement une impression de la nature puissante et puissamment agissante. Mais si nous l'observons de plus près, on voit d'un côté que justement ses contenus naturels émanent d'un contraste avec la nature véritable justement éprouvée, et de l'autre côté que son contenu authentique, qui impressionne et influence l'âme du rêveur n'est pas issu de la nature même, mais de ces problèmes vitaux inquiétants, insolubles pour Castorp, devant lesquels l'ont placé les relations humaines, les controverses idéologiques pendant son séjour au sanatorium. C'est pourquoi ce contenu lui apparaît – rendu d'actualité de manière directe et expressive par le danger de mort dans la tempête de neige – sous la forme suivante : « Je veux garder en mon cœur ma foi en la Mort, mais je veux clairement me souvenir que la fidélité à la mort et au passé n'est que vice, volupté sombre et antihumaine lorsqu'elle commande à notre pensée et à notre conduite. *L'homme ne doit pas laisser la Mort régner sur ses pensées au nom de la bonté et de l'amour.* »¹⁰³ Point n'est besoin de commentaire détaillé pour faire apparaître clairement que les sentiments et les idées qui en découlent comportent une intention claire sur la régulation de sa propre conduite de vie future, sur une orientation idéologique de celle-ci, et donc une tendance visant l'éthique. Si nous voulons donc leur assigner une place dans l'ensemble des manifestations vitales de l'homme, nous pourrions à bon droit dire : ils font

¹⁰³ Thomas Mann, *La Montagne magique*, trad. Maurice Betz, Paris, Arthème Fayard Le livre de Poche, chap. VI, t. II, pp. 208-209. NdT.

partie d'un « *avant* » vital des résolutions et décisions éthiques.¹⁰⁴ Il faut en l'occurrence mettre l'accent sur l'« *avant* » car Castorp se trouve complètement à un stade purement préparatoire ; les idées et sentiments surgissent tout d'abord chez lui dans une juxtaposition et succession émotionnelles, et même dans leur synthèse conceptuelle, on peut davantage voir le présentiment ou le désir d'une intention future qu'une véritable tension éthique de la volonté d'action. Thomas Mann fait clairement s'exprimer cette nature de l'épisode entier dans ses remarques finales ; Castorp retourne heureusement dans l'environnement familial du sanatorium, et montre au dîner un bon appétit. « Le soir même, il ne comprenait plus bien ce qu'il avait pensé. »¹⁰⁵

Avec les différences correspondantes qui résultent des circonstances totalement autres, au caractère opposé des participants, nous pouvons observer une expérience de la nature quelque peu analogue chez André Bolkonski sur le champ de bataille d'Austerlitz, dans *Guerre et Paix*, de Tolstoï. Bolkonski, dont le modèle de vie avait été Napoléon et qui portait en lui l'espoir, dans une situation critique de la bataille, de vivre son « Toulon »¹⁰⁶ est blessé à la tête d'un bataillon montant à l'assaut et git sur le sol, incapable du moindre mouvement. « Mais il ne vit rien. Au-dessus de lui il n'y avait

¹⁰⁴ Nous avons mis le terme « *avant* » entre guillemets, d'un côté pour signifier que nous parlons de quelque chose d'analogue à l'*avant* esthétique, mais de l'autre côté, nous insistons ainsi sur le caractère provisoire de cette définition. Ce n'est en effet que dans un traitement systématique de l'éthique qu'il n'est naturellement pas possible d'entreprendre ici, que nous pourrions précisément déterminer le contenu authentique et la forme authentique, la vraie structure d'un « *avant* » éthique. Les guillemets doivent souligner le caractère provisoire de la terminologie.

¹⁰⁵ Thomas Mann, *La Montagne magique*, op. cit. t. II, p. 211. NdT.

¹⁰⁶ En 1793, le capitaine Bonaparte commande l'artillerie de l'armée républicaine assiégeant Toulon, livrée aux Anglais par les royalistes. Il sera nommé générale de brigade après cette victoire militaire.

plus que le ciel – un ciel haut, voilé, mais immensément haut, où erraient lentement des nuages gris. "Quel silence, quelle paix, et quelle majesté ! ce n'est plus du tout comme lorsque je courais, pensa le prince André, lorsque nous courions, criions et nous battions... ce n'est pas du tout ainsi que les nuages passent dans ce haut ciel infini. Comment n'ai-je pas vu ce haut ciel plus tôt ? Et comme je suis heureux de le connaître enfin. Oui ! tout est vanité, tout est mensonge, hormis ce ciel infini. Rien, il n'y a rien d'autre que lui. Mais il n'y a même pas cela, il n'y a rien hormis le silence, l'apaisement. Et Dieu en soit loué !" »¹⁰⁷ Ce n'est qu'à toute première vue que le haut ciel forme un contraste avec le bruit et le vacarme de la bataille. Le contraste authentique puise sa force dans la lente désillusion croissante, longtemps inconsciente, de Bolkonski qui se renforce progressivement pendant toute la campagne, (on pense à ses états d'âme après la bataille de Schöngrabern)¹⁰⁸ et qui explose à ce moment. Il est en l'occurrence très intéressant que les désillusionnements précédents aient toujours eu leur origine directe dans les institutions, habitudes et mœurs bureaucratiques et courtoisanes de la Russie tzariste d'alors (et de son alliée, la monarchie des Habsburg). Mais ces éléments semblent comme effacés dans la grande expérience sur le champ de bataille d'Austerlitz. L'expérience compare exclusivement son idéal de vie jusqu'alors, la figure historique de Napoléon, à la grandeur et au calme du haut ciel, et l'on voit dans cette opposition celle d'une vie humaine authentique à l'agitation creuse de sa conduite de vie antérieure. Nous le voyons lorsque Napoléon à cheval, parcourant le champ de bataille après la victoire, s'arrête près de Bolkonski et le

¹⁰⁷ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, Trad. Élisabeth Guertik, Paris, Le Livre de Poche, 1963, t. I, p. 354. NdT.

¹⁰⁸ Schöngrabern (Basse Autriche) : bataille du 16 novembre 1805 entre les troupes de Bagramion et l'avant-garde de Murat. Elle fait partie des engagements meurtriers d'avant la bataille d'Austerlitz, le 2 décembre 1805.

regarde. « Il savait que c'était Napoléon – son héros, mais en cet instant, Napoléon lui paraissait si petit, si piètre, au regard de ce que passait entre son âme et ce haut ciel infini parcouru de légers nuages. Il lui était en ce moment absolument indifférent de savoir qui se tenait au-dessus de lui, ce qu'on disait ; il était seulement content que des gens se fussent arrêtés auprès de lui et son seul désir était qu'ils le secourussent et le rendissent à la vie qui lui paraissait si belle, car il la comprenait tout autrement maintenant. »¹⁰⁹

Avant que nous n'abordions de plus près les répercussions humaines ultérieures de cette expérience de la nature, il est peut être utile de nous souvenir de l'exemple de Hans Castorp, cité plus haut, et ensuite de mentionner un événement quelque peu analogue chez Dostoïevski. Dans le roman *L'Idiot*, le Prince Muichkine raconte les sentiments et les pensées d'un condamné à mort qui sera gracié au dernier moment. (L'épisode est très vraisemblablement autobiographique.) « Non loin de là se dressait une église dont la coupole dorée étincelait au soleil. Il se souvenait avec quelle intensité il fixait cette coupole et les rayons qui s'y reflétaient ; il ne pouvait s'arracher à la contemplation de ces rayons : il lui semblait qu'ils étaient sa nouvelle nature, que dans trois minutes, il allait se fondre avec eux... » Et en lui vit sans cesse l'émotion « Si je pouvais ne pas mourir ! Si la vie m'était rendue, quelle éternité ! Tout cela serait à moi ; je transformerais chaque minute en siècle, sans en perdre aucune, je les compterais toutes pour n'en rien gaspiller » À la question de son auditeur sur la manière dont l'intéressé avait ensuite vécu dans les faits, comment cette expérience s'était répercutée en lui, Muichkine

¹⁰⁹ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, op. cit., t. I, p. 368. NdT.

répondit : « Il me l'a dit lui-même...il ne vécut pas du tout de cette façon et gaspilla de très nombreuses minutes »¹¹⁰

Retournons maintenant à Bolkonski et à son expérience de la nature à Austerlitz. Son intention d'un changement radical de sa conduite de vie trouve comme contenu immédiat et concret la réconciliation avec sa femme, avec laquelle il ne vivait pas une bonne relation conjugale en raison de son caractère superficiel mondain. Le dessein de vivre une nouvelle vie va être contrecarré par le destin ; juste au moment de son retour à la maison, la jeune femme meurt à son premier accouchement. Cela lui ferme toutes les perspectives d'une nouvelle vie. La grande expérience du haut ciel s'estompe de plus en plus. Ce n'est que lors d'une visite à son ami Pierre, après la première discussion vraiment émouvante, qu'il revit après de longues années. « Pour la première fois depuis Austerlitz, il vit ce ciel haut et éternel qu'il avait contemplé étendu sur le champ de bataille, et quelque chose qui était depuis longtemps assoupi, quelque chose qui était ce qu'il y avait de meilleur en lui, s'éveilla soudain, joyeux et jeune, dans son âme. Cela disparut dès qu'il se retrouva dans les conditions habituelles de son existence, mais il savait que ce sentiment qu'il ne savait pas développer vivait en lui. »¹¹¹ Et dans les faits, à partir de là, la paralysie de sa volonté de vivre se dissout peu à peu, et s'installe à nouveau en lui la recherche d'une activité pleine de sens qui lui soit adaptée. Assurément, avec une pleine force, seulement après sa première rencontre, encore très fugace, avec Natacha Rostova, après qu'il ait surpris sa conversation nocturne avec son amie d'enfance. Entretemps, il y a deux expériences de la nature de type semblable, mais moins profondes. Au cours d'un voyage d'affaires au printemps, il

¹¹⁰ Fédor Dostoïevski, *L'idiot*, Trad. G. et G. Arout, Paris, Le livre de Poche, 1987, t. I, pp. 96-98. NdT.

¹¹¹ Léon Tolstoï, *Guerre et Paix*, op. cit., t. I, p. 497. NdT.

voit un vieux chêne au milieu d'un paysage en fleurs. « L'écorce [était] éraflée couverte de vieilles cicatrices. Ses bras et ses doigts, énormes, tordus et maladroits, étendus sans symétrie, il se dressait parmi les bouleaux souriants comme un vieux monstre courroucé et méprisant »¹¹² qui lui annonce la vérité, irréfutable en apparence : « Notre vie est finie »¹¹³ Au retour, après sa rencontre avec Natacha, il passe dans la même forêt et voit le chêne qui lui est devenu familier dans son souvenir. Il ne peut tout d'abord pas le retrouver car il est maintenant couvert de feuilles verdissantes. Et Bolkonski est saisi d'un sentiment de joie et de renouveau. « Tous les meilleurs instants de sa vie lui revinrent d'un seul coup à la mémoire. Et Austerlitz avec son haut ciel, et le visage mort chargé de reproche de sa femme, et Pierre sur le bac, et la fillette émue par la splendeur de la nuit, et cette nuit même, et la lune, tout cela se présenta soudain à son esprit. "Non, la vie n'est pas finie à trente et un ans", décida-t-il tout à coup, définitivement et sans appel. »¹¹⁴

Si l'on considère ces expériences de la nature sur leur affinité entre elles, on voit tout de suite qu'il s'agit toujours, dans la vie d'un homme déterminé, d'une explosion de conflits et de contradictions internes qui ont longtemps fermenté et pour lesquelles l'expérience concrète de la nature n'a été à chaque fois que l'occasion du déclenchement. Cela ne signifie évidemment pas un hasard total quelconque. Les phénomènes perçus dans les cas concrets déterminés par une personnalité concrète déterminée doivent – objectivement – avoir, tels qu'ils sont, des caractéristiques capables de s'harmoniser sans peine, spontanément, aux émotions qui cherchent à s'exprimer. La nécessité véritable réside toujours dans la personnalité de

¹¹² Ibidem, p. 535. NdT.

¹¹³ Ibidem, p. 536. NdT.

¹¹⁴ Ibidem, p. 540. NdT.

l'homme concerné, dans les péripéties passées de son destin, dans le type d'instant où les forces et conflits internes, exacerbés par des circonstances externes de l'existence, cherchent à s'exprimer. Dans cette universalité qui n'est certes pas une abstraction arbitraire, étrangère à l'objet, de telles expériences de la nature s'approchent de très près des expériences d'un autre ordre, puissamment agissantes et pleines de contenu, même si celles-ci sont entraînées par des configurations objectives tout à fait différentes, comme des événements de la vie ou des images symboliques achevées comme celles de l'art. Pour illustrer d'abord ce dernier point, on pense à l'influence qu'a exercée le tableau de Claude le Lorrain *Acis et Galatée* sur Versilov dans le roman de Dostoïevski *L'adolescent*.¹¹⁵ À première vue, ce cas est clair : il s'agit de l'*après*, que nous avons déjà décrit en détail, d'une forte impression esthétique. Comme il fait partie de l'essence de l'*après* de renvoyer dans la vie, enrichi comme homme dans sa plénitude, l'homme total réceptif ému par la catharsis suscitée par l'art, cet *après* esthétique peut aisément se transformer en un *avant* éthique. Et à ce niveau, son destin ultérieur se déroule déjà à maints égards parallèlement à celui des grandes expériences de la nature. Dans les deux, ce qui est important, c'est comment l'homme concerné va exploiter dans sa vie ultérieure cet ébranlement pour transformer et développer réellement sa vie. Surgit là un problème éthique, un problème de conduite de vie.

La situation est plus complexe quand l'événement qui déclenche une telle expérience découle de relations entre les êtres humains eux-mêmes, de leurs transformations etc. Dans de tels cas, tout au moins en règle générale, l'écart entre l'*avant* éthique et la décision elle-même est beaucoup plus restreint que

¹¹⁵ Trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud Babel, 2010, t. 2, pp. 351-352. NdT.

dans les cas traités jusqu'ici ; car comme nous avons pu le voir dans la section précédente, les relations entre les êtres humains sont essentiellement de nature pratique, ce qui très souvent, tout particulièrement lors d'événements violents et intenses, rend inévitable la décision éthique immédiate. On pense à cette scène dans *Anna Karénine*, de Tolstoï, où Karénine vient au chevet d'Anna abandonnée par les médecins et ,profondément ébranlé par la perspective imminente de sa mort certaine, prend la résolution magnanime de pardonner la relation d'Anna et de Vronski, et de l'admettre dans le futur.¹¹⁶ C'est un instant de haute tension morale et pathétique, car même Anna et Vronski sont emportés par ce flot de sublimité. Le grand réaliste Tolstoï montre cependant que nonobstant les états d'âme de ce moment éminent de sa vie, Karénine reste un bureaucrate desséché, Anna une grande dame, et Vronski un galant homme de la société mondaine ; chez eux-tous, le sublime s'effrite et l'enfer du quotidien leur enlève à tous les trois leurs anciens droits. Tolstoï montre ici la vérité de ce que Dostoïevski a appelé une action héroïque rapide, Gorki l'héroïsme d'une heure. Sans entreprendre la moindre tentative de tracer ne serait-ce qu'une esquisse des problèmes éthiques qui en résultent, on peut dire du point de vue de notre problème : l'état d'âme éruptif d'un grand moment comme celui-là quel que puisse être le type d'occasion qui le suscite, provient toujours directement de la personnalité individuelle de l'homme. Sa véhémence, sa sublimation brutale au-delà des contenus jusque-là normaux de la vie quotidienne concernée indique un état de fait important, décisif pour toute sphère de vie, à savoir que l'individualité d'aucun homme – qu'il soit bon ou méchant – n'est aussi homogène, aussi unitaire que semble superficiellement le montrer le quotidien. En tout homme, il y a des forces

¹¹⁶ Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, trad. Henri Mongault, Paris, Gallimard Folio, 1985, Quatrième partie, XVII, t. I p. 474. NdT.

différentes, souvent opposées qui sont à l'œuvre les unes sur les autres – nous ne pouvons pas aborder ici leur origine de sources sociales, psychologiques etc. – dont le combat dans la relation réciproque avec les circonstances décide du destin de la personne concernée. Les éruptions mentionnées ici sont toujours un signe de ce que la pulsion qui se pousse ainsi au premier plan constitue une composante importante, mais négligée de la personnalité globale. Néanmoins, même la plus grande intensité, la plus grande véhémence de tels déchaînements ne donne encore aucune preuve de ce que l'individu y trouve obligatoirement, là précisément, sa véritable nature propre. Cela ne s'avère que si les décisions de nature éthique qui en découlent sont en mesure de guider dans cette direction l'ensemble de sa conduite de vie. Parce que cela est impossible à entreprendre à partir du grand instant pris isolément, nous pensons avoir été justifiés de parler ici d'un *avant* de l'éthique proprement dite. Comme on l'a déjà souligné, l'exemple tiré d'*Anna Karénine* sort quelque peu de cette série. Mais nous pensons qu'en étant proche de ce que Dostoïevski a appelé « une action héroïque rapide », la prédominance mentionnée à l'instant de la simple individualité trouve là – certes sous la forme éthique de la décision – son expression.

Après avoir, dans leurs traits les plus essentiels, mis en évidence l'affinité de telles expériences de la nature avec des émotions d'autre origine, tournons-nous vers les différences par rapport à celles-ci, vers leur spécificité particulière, dans laquelle les effets cathartiques provoqués par des phénomènes naturels se révèlent dans leur essence spécifique. La première chose qui frappe avec cette nouvelle approche, c'est une certaine universalité des expériences de la nature ; leur contenu est davantage orienté vers l'attitude générale de l'homme par rapport au monde et à ses proches en général ; leur effet est

différent de celui des expériences suscitées par des relations ou des situations humaines concrètes. On voit donc, dans les effets cathartiques qui sont suscités par la vie même, deux extrêmes : si le déclencheur est un événement humain, né de problèmes concrets de la vie, d'embrouilles interhumaines de l'individu concerné, la catharsis se réfère alors de manière univoque et déterminée à l'objet, elle est directement orientée vers des décisions éthiques concrètes. (Peu importe comment celles-ci tournent ensuite réellement.) Si l'explosion de la catharsis est provoquée par un phénomène naturel, celui-ci a en règle générale le caractère d'une occasion : c'est-à-dire que malgré toute sa puissance, sa totalité émotionnelle, sa coloration idéologique etc. la référence à l'objet est extrêmement indéterminée, elle a le caractère d'un état d'âme. Les deux extrêmes se différencient donc, chacun à sa manière, des formes purement esthétiques de la catharsis. En conséquence, l'unique et le sensible concrets se perdent aussi dans le déclencheur direct de l'expérience : la nature va davantage être ressentie dans sa confrontation à l'homme en général que sous la forme d'un espace naturel concret, précisément défini au plan de la sensibilité. Derrière cette tendance à l'universalisation dans de telles expériences de la nature – celle dans le haut ciel d'Austerlitz est dépeinte sous une forme très consciente – il y a des enseignements sociohistoriques très importants pour le genre humain. Ainsi, d'un côté, il y a la nature (le naturel, ce qui se rattache à la nature) comme concept de valeur, comme quelque chose qui dans sa simplicité et son unité doit se situer au-dessus des complexités sociales et psychologiques des hommes, comme quelque chose qui, face à celles-ci, a finalement raison avec ses vérités primitives et profondes. De l'autre côté, pour l'homme qui vit ainsi ces expériences, la nature représente le principe et l'incarnation de l'éternité en opposition à son existence personnelle fugace,

soumise à des changements constants, engagée dans la transition et la transformation. Car même dans les changements de la nature, dans le jour et la nuit, dans la succession des saisons, il semble que prévalent des lois de l'éternité, du passage l'un dans l'autre du devenir et de la disparition, de la vie et de la mort.

La dualité que nous avons soulignée plus haut, à savoir que l'homme vit à une certaine distance de la nature, mais ne la considère cependant pas de l'extérieur, que sa relation à elle est une immersion, revêt dans de telles expériences une intensité affective maximale. En ce qui concerne la genèse de tels sentiments, il est clair qu'ils prennent objectivement leur structure objective spécifique dans l'échange matériel de la société avec la nature. La vie de l'animal ne peut connaître aucune distanciation à l'égard de la nature : il fait lui-même partie de la nature, et ses relations réciproques avec elle se déroulent sur la base de processus physico-psychologiques du même type. Certes, le simple fait de la vie crée une certaine démarcation entre le microcosme de chaque être vivant et le macrocosme de son environnement ; la vie elle-même est en effet la séparation par rapport au tout d'un système physiologiquement organisé – malgré toutes les interactions avec son entourage –, et la mort est précisément l'abolition de cette autonomie relative, mais réellement existante. Mais la pure autonomie physiologique ne peut absolument pas en tant que telle accéder à la conscience ; cela, ce n'est que le travail qui y pourvoit, et même pour celui-ci, le développement multiple et complet de la conscience de l'appartenance et de la distance présuppose une évolution durant des millénaires, dans laquelle doivent être avant tout élaborées dans la réalité les relations pratiques réelles, celles de la société dans son échange matériel avec la nature, afin de faire apparaître peu à peu les réflexes psychologiques dans toute leur richesse et leur

profondeur croissantes. Pensons que seule la division sociale du travail entre ville et campagne, avec le recul des limites naturelles ainsi obtenu – certes d’abord seulement pour les habitants des villes – a rendu les hommes capables de saisir la dualité affective entre distance de la nature et immersion dans la nature. Dans le travail du paysan, cette dualité est certes déjà matérialisée, sans cependant pouvoir prendre forme dans la conscience.

Il est naturellement impossible, dans le cadre de ces considérations, de mentionner ne serait-ce qu’allusivement le processus de développement de ces expériences. Mais nous savons qu’après les introjections magiques, mythiques, religieuses de type anthropomorphique, ce n’est que dans les derniers siècles que se sont constituées les relations des hommes à la nature correspondantes à la réalité objective. Aussi celles-ci pénètrent-elles tout d’abord la pratique, puis plus tard les idées scientifiques et en tout dernier lieu la vie émotionnelle des hommes, afin de pouvoir ensuite déterminer de manière essentielle leurs expériences de la nature. Est en l’occurrence caractéristique la manière dont les représentations d’une nature d’essence téléologique, orientée sur l’homme, sur son bien-être, se sont obstinément maintenues. Même chez Kant, qui rejetait la téléologie directe et grossière de ses prédécesseurs, subsiste une espérance : la nature existante en soi pourrait, par n’importe quel détour dont fait partie la « beauté », révéler quelque chose de l’essence secrète du monde – se rapportant à l’homme – ou tout au moins donner un signe, une indication pour cela. L’émotion provoquée par le renoncement à toute proclamation de ce type concernant la nature apparaît comme un sentiment de désillusion à l’égard de sa « désacralisation », contre lequel ne s’est élevé que lentement, inégalement, et s’élève un rapport fondé sur l’être véritable de la nature, sur sa véritable relation à l’homme ; un

rapport dans lequel l'initiative du *quoi* et du *comment* vient de l'homme socialisé. Il en résulte ce que nous avons déjà dit plus haut en ce qui concerne l'en-soi et l'expérience du phénomène nécessaire dans la vie quotidienne : une détermination générale et insupprimable du *quoi* et du *comment* des expériences de la nature par l'en-soi de la nature, mais seulement pour autant que cela doive apparaître aux hommes, et comment, à chaque fois selon le rôle qu'elle joue comme élément actif et passif dans leur vie dans son ensemble. À partir de là, sur la base de l'échange matériel de la société avec la nature se développe cette initiative spontanément sélective de l'homme à l'égard de la nature ; qui malgré toute la soumission aux besoins de la situation du moment dans tous les cas individuels concrets n'est en rien arbitraire, mais dépend au contraire de la destinée de chaque individu, déterminée socialement – en dernière instance. Mais cela a comme conséquence ultérieure que toute perturbation, tout problème dans les relations sociales des hommes a obligatoirement une répercussion sur cette superstructure de leur échange matériel avec la nature. S'il n'est par exemple pas rare que le sentiment de la nature aujourd'hui soit rempli d'une mythologie – certes informe et abstraite – de désespoir et d'angoisse, ses causes sont à chercher dans la structure interne de la société capitaliste.

La teneur de ce que nous venons de décrire comme unité, simplicité, et éternité de la nature en opposition à la vie sociale des hommes a surtout un caractère de réalité. Il faut à l'homme confronter véritablement la nature, quelque chose qui existe de manière totalement indépendante de lui. Kant a exprimé ce sentiment d'une manière quelque peu naïve et maladroite quand il oppose le chant authentique du rossignol à son imitation, et ne reconnaît que l'authentique comme source de

ces expériences.¹¹⁷ Mais l'importance décisive d'une réalité de ce genre, et qui en vérité n'est pas esthétiquement produite, est incontestable (c'est en cela que la nature se différencie du jardin). Là où la nature transformée par l'activité sociale de l'homme devient l'objet d'une expérience de la nature, par exemple du champ cultivé jusqu'à la ville comme « paysage », elle est face à l'individu qui la contemple comme une réalité parfaitement achevée ; la force modificatrice est celle du genre humain, de l'espèce, et pas celle de l'individu. C'est pourquoi les produits de la société issus de l'interaction avec la nature totalement indépendante de l'homme – arbres fruitiers en fleurs, céréales en maturation, champ moissonné etc. – s'ordonnent aisément pour l'expérience dans la succession « éternelle » des saisons. Et comme nous avons montré auparavant que même le paysage le plus délaissé par l'homme, celui qui exhale la plus grande solitude, ne peut être vécu qu'en rapport avec le développement de l'humanité, il ressort de tout cela que la relation de l'individu isolé à l'espèce humaine est la teneur essentielle des expériences de la nature. Ce que nous avons plus haut défini comme caractère général et flou des expériences significatives de la nature prend ainsi un caractère nouveau, désormais totalement positif. Dans la pratique de la vie en effet, la spécificité humaine apparaît nécessairement dans ses médiations réelles. L'« impératif du jour » qui oriente la vie de l'homme en action ne se rapporte pas seulement directement aux formes concrètes de la vie des hommes en commun, à la famille, à la classe sociale, à la nation etc., mais il est dans sa

¹¹⁷ *Critique de la faculté de juger*, remarque générale sur la première section de l'analytique et § 42 (op. cit. p. 283). Kant ne remarque pas qu'à cette occasion il abandonne justement ses catégories décisives de l'esthétique, à savoir chez le sujet le désintéret du récepteur pour la réalité de l'objet (§ 2- op. cit., p. 182) et chez l'objet la « beauté libre » (§ 16- op. cit., p. 208) qu'il y réclame justement pour les fleurs etc. Sans en être conscient, Kant nie donc le caractère esthétique des expériences de la nature.

nature ancré dans l'homme lui-même ; celui qui, en sautant par-dessus ces formes, cherche à s'orienter dans la pratique en se référant exclusivement au genre humain va dans sa pratique rester plus éloigné de lui que ceux dont les actions concrètes restent indissociablement liées à la classe sociale, à la nation. (Nous ne pouvons pas aborder ici les types complexes du changement historique de ces rapports.) Les arts qui reflètent la vie peuvent assurément – directement ou indirectement, et à vrai dire plus souvent indirectement que directement – mettre en forme artistique la corrélation réelle de ces formes sociales avec le destin de l'espèce humaine, ils sont même obligés de le faire d'une manière ou d'une autre, comme nous le savons, si leurs reflets esthétiques de la réalité veulent parvenir à une significativité durable, et pas simplement éphémère. Les expériences importantes de la nature que nous traitons sont donc justement générales et floues parce qu'en elles, la mise en relation de l'individu et du genre humain se produit directement, sans médiations sociales visibles. En termes catégoriels : un objet purement général est confronté à un sujet totalement individuel, et ce qui précisément fait de l'art un art, à savoir la concrétisation de l'universel dans le particulier, simultanément à l'élévation de l'individualité au niveau du particulier, fait ici obligatoirement défaut.

Il serait cependant erroné de voir dans cette absence de la particularité une simple lacune de ces expériences. Au contraire. Elles sont précisément par-là propres à éveiller une émotion, et à en faire un patrimoine de l'homme, auquel sinon il n'aurait guère pu ou très difficilement avoir accès. Là aussi, nous pensons naturellement à la relation à sa propre espèce. Le rapport de l'espèce à l'un de ses exemplaires est dans la nature même beaucoup plus simple qu'au sein de l'humanité, qui, dans la mesure où elle a pratiquement développé la socialité et avec elle aussi bien l'historicité que l'individualité, a dû

modifier et complexifier dans son essence ce rapport à la nature. L'espèce apparaît dans la nature comme un principe de stabilité, et même d'éternité par rapport à la vie et à la mort de ses exemplaires. Que la nature a elle-aussi une histoire, que les espèces elles-aussi se transforment, qu'elles aussi naissent et disparaissent, est une vérité du monde existant en soi, qui en tant que telle doit naturellement profondément influencer la conception humaine du monde, mais qui dans cette image directe du monde de la vie quotidienne trouve difficilement une place dès que l'homme, avec ses conflits internes, est concrètement confronté à un phénomène naturel. La continuation inchangée de la vie de chaque espèce dans ses exemplaires changeants représente alors justement cette unité, simplicité, et éternité que l'homme a dû perdre en accédant à la civilisation. Tandis qu'il aspire à aller au-delà de son individualité, tandis qu'il cherche passionnément la liaison à sa propre spécificité humaine, aux normes qui pourraient le guider dans ses errements, l'unité indissociable de l'exemplaire et de l'espèce dans la nature, la parfaite incarnation de la spécificité dans chaque mouvement arbitraire de l'individu lui apparaît comme le paradis perdu, qui dans ses tourments lui offre le salut. Et la nature vécue de la sorte – le haut ciel, la coupole étincelante etc. – est, dans son universalité, si lointaine et si polysémique que subjectivement, elle peut susciter des émotions qu'exige justement le sujet, et les faire apparaître comme l'incarnation de la réponse à toutes les questions. C'est justement par-là que l'on peut voir le plus nettement que l'objet naturel figuré universel et qui reste universel ne peut prendre sa physionomie spécifique que de l'homme qui l'éprouve. Pensons à la strophe, pleine d'humour et d'émotion, de Matthias Claudius sur la lune :

Alt ist er wie ein Rabe,
Sieht manches Land;

Mein Vater hat als Knabe
Ihn schon gekannt. ¹¹⁸

Si pour éclairer plus concrètement de telles situations affectives, nous citons un extrait de l'*Ode à un rossignol* de Keats, nous le faisons comme pour d'autres exemples afin de faire clairement apparaître ce contenu affectif ; nous n'avons pas besoin de nous préoccuper ici de ce que dans le poème même de Keats, tous ces sentiments ne constituent que le matériau brut d'une figuration parfaite, ce qui nous intéresse ici c'est que la polarité de l'objet universel et du sujet individuel soit prise dans une particularité évidente sensible :

Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn;
The same that oft-times hath
Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

Forlorn! the very word is like a bell
To toll me back from thee to my sole self!
Adieu! the fancy cannot cheat so well
As she is fam'd to do, deceiving elf. ¹¹⁹

¹¹⁸ Matthias Claudius (1740-1815) *So schlafe nun, du Kleine!* [Dors, mon petit].
Elle [la lune] est vieille comme un corbeau
Elle a vu de nombreux pays
Mon père lorsqu'il était enfant
La connaissait déjà. NdT.

¹¹⁹ John Keats (1795-1821), *Ode à un Rossignol* (1819). NdT.
Immortel rossignol, tu n'es pas un être pour la mort !
Les générations avides n'ont pas foulé ton souvenir ;
La voix que j'entends dans la nuit fugace
Fut entendue de tout temps par l'empereur et le rustre :
Le même chant peut-être s'était frayé un chemin

Dans l'éventail des expériences réelles qui peuvent se présenter ici, Keats n'en a naturellement choisi et développé qu'une. De ce fait, c'est moins son contenu concret qui nous importe que le cours typique des émotions qui apparaît ; celui-ci va d'une contemplation nostalgique de l'éternité de la nature, de l'éternité en elle de la spécificité humaine, du bonheur de la disparition de toute singularité dans l'espèce, en opposition radicale à la souffrance persistante, toujours renouvelée de l'individuation humaine, jusqu'au repli de l'observateur éméché dans son existence humaine normale, jusqu'à ce que, profondément ému, il comprenne que toute unification à la nature éternelle, à l'espèce éternelle est illusoire. En grand poète, Keats concentre le déroulement typique de telles expériences en un totalité intensive, tandis que dans la réalité même – pensons aux exemples que nous avons cités précédemment – le développement interne et l'effeuillage de ces expériences est un processus de longue durée, dont les hauts et les bas peuvent englober toute une étape de croissance d'un homme. Mais c'est justement pour cela que dans un tel poème, au niveau de la figuration artistique, est transposé en déterminations du reflet esthétique, unifié dans l'homogénéité esthétique, tout ce qui dans la vie même se déroule comme ivresse et désenchantement, comme expérience et préservation de celle-ci dans la pratique, comme *avant* de la matérialisation éthique et éventuellement comme celle-ci même. Tandis que ce

Jusqu'au cœur triste de Ruth, exilée,
Languissante, en larmes au pays étranger ;
Le même chant a souvent ouvert,
Par magie, une fenêtre sur l'écume
De mers périlleuses, au pays perdu des Fées.
Perdu ! Ce mot sonne un glas
Qui m'arrache de toi et me rend à la solitude !
Adieu ! L'imagination ne peut nous tromper
Complètement, comme on le dit — ô elfe subtil !

contenu se présente ici avec une expressivité plus marquante que ses matérialisations dans la vie, il devient possible d'utiliser ce contraste pour continuer d'étendre notre compréhension de cette sphère de vie. On voit alors surtout que des expériences de type idéologique interviennent dans la vie individuelle des hommes beaucoup plus souvent qu'on ne se le représente en général.

On a coutume, pour le concept de *vision du monde* [idéologie], de penser à des abstractions de type philosophique tandis qu'en réalité, toute une série de ce que l'on appelle les « questions ultimes » est très étroitement corrélée aux expériences du jour, aux sentiments de la vie spontanés des hommes qui, de ce fait, peuvent prendre une grande importance dans leur vie intime, sans forcément être avant ou après formulés dans des généralisations conceptuelles. Ces caractéristiques précises du contenu de ces expériences, générales, extrêmement floues d'un point de vue théorique, mais en même temps émotionnellement marquantes, les rendent propres à intervenir dans la vie des hommes. Certes, il faut à ce propos répéter que d'elles-mêmes, elles se développent tout en plus en un *avant* du comportement éthique ; c'est celui-ci qui décide alors si elles restent de véritables points d'inflexion d'une vie ou se dispersent peu à peu comme des états d'âme éphémères. On voit cependant dans tout cela un autre élément, extrêmement important pour la connaissance de la vie quotidienne, de l'individualité humaine. Nous avons déjà eu l'occasion, lors du traitement de l'agréable, de regarder l'éventail illimité de ses possibilités de contenu et de forme ; notre brève vue panoramique des possibilités des expériences de la nature nous en a donné ensuite une confirmation. La cause directe de ce phénomène réside dans le nombre illimité de possibilités pour les hommes d'être en relation avec la nature. Mais sans aller plus loin, il est compréhensible que cet éventail de possibilités

objectives ne puisse absolument pas se matérialiser sans un périmètre d'expériences correspondant chez l'homme total, chez la personne individuelle de la vie quotidienne. Cela signifie néanmoins que chaque homme dans son individualité est incomparablement plus divers, plus riche en possibilités latentes, encore ou à jamais inexploitées, qu'il n'y paraît à chaque fois à lui-même et à d'autres hommes. Cela fait partie de l'essence de la vie que de telles possibilités soient sans cesse suscitées, mais certes aussi qu'elles soient souvent inhibées dans leur réalisation. La façon dont ces possibilités sont favorisées ou réprimées n'est pas le moindre des facteurs de développement de la personnalité humaine. Mais cette dialectique est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Toute évolution réelle d'un homme, même si c'est un développement à haut niveau, implique en effet que dépérisse en lui toute une série de possibilités. Et de l'autre côté, le développement d'une certaine possibilité peut justement lui couper des voies de développement prometteuses. Le fait que le progrès de l'homme se fasse souvent, presque toujours, au prix d'une certaine régression de certaines relations est un contenu essentiel de cette dialectique. La prédisposition à des expériences de la nature de toutes sortes ne se différencie pas dans les principes de la manière dont les hommes réagissent à toutes les situations et événements de la vie. De manière générale, on ne peut pas du tout prétendre que les expériences de la nature contrecarrent plus fortement une routinisation, une fétichisation de la vie intime humaine que d'autres impressions qui sont suscitées par des occasions purement sociales ou sociales-humaines. Indubitablement, elles peuvent agir ainsi et elles le font souvent ; mais c'est aussi le cas pour les expériences de types différents, et il est tout aussi certain que même les relations des hommes à la nature peuvent dégénérer en une routine fétichisée. De telles évolutions ne peuvent

cependant pas se déduire des expériences elles-mêmes, aussi caractéristiques que celles-ci puissent être aussi pour les possibilités d'un homme, mais elles dépendent, comme nous l'avons montré, de la manière dont elles vont être travaillées et exploitées par celui qui les éprouve pour sa conduite de vie dans son ensemble ; mais cela touche déjà à maints égards des problématiques qui nous mènent au-delà de l'individualité directe.

Avec ces considérations qui n'ont assurément pu donner qu'une vue globale rapide des problèmes qui surgissent ici, nous pensons avoir prouvé que les expériences que suscite chez les hommes le contact avec la nature ne constituent pas une étape préparatoire à l'art, et sont encore moins la révélation d'une « beauté » existante pour soi qui pourrait entrer dans un rapport de concurrence avec l'art ; peu importe en l'occurrence auquel on tend la palme philosophique. Cela n'implique en aucune façon une dévaluation de ces expériences. Comme toutes les réactions immédiates à la réalité objective qui sont directement rapportées à l'homme, qui stimulent la vie, elles saisissent l'homme total du quotidien dans sa totalité physico-psychique et son individualité. On ne peut désormais plus mettre en doute le fait que dans leur grande majorité, elles ont les mêmes caractéristiques que ces expressions de la vie que, dans le chapitre précédent, nous avons décrit comme du domaine de l'agréable. Mais justement pour cela, elles forment la base, le point de départ des objectivations supérieures d'origine sociale et dont les effets humains y débouchent obligatoirement. Le mode désanthropomorphisant de reflet de la science a pour conséquence naturelle qu'en lui, surtout pour les sciences de la nature, cette relation réciproque est moins intense ; tant au point de départ qu'au point d'arrivée, les enseignements et les exigences du travail jouent le rôle décisif. L'importance de cet ensemble d'expériences en est d'autant

plus grande pour l'art. Nous renvoyons à nouveau à ce qui a été dit dans d'autres contextes sur l'*avant* et l'*après* des productions artistiques. On y a montré que tant pour la genèse de la commande sociale que pour l'effet de l'art, l'importance de ces éléments de vie est incommensurable. Mais en même temps, il ressort clairement de toutes les constatations auxquelles nous sommes arrivés à ce propos qu'il ne revient en aucune façon aux expériences de la nature une place spéciale dans cet ensemble : l'universalité du reflet esthétique se manifeste précisément en ce que pour lui, tout ce qui d'une manière ou d'une autre est en rapport à la vie humaine peut et doit devenir le sujet de la figuration ; et ce dans une même dépendance, à chaque fois, de l'objectif artistique et du genre dont, à chaque fois, il est question etc. Que le matériau vital travaillé par l'art soit esthétique dans sa forme originelle ou n'ait absolument rien à voir avec des points de vue esthétiques est dans cette perspective totalement sans importance. Sur ce sujet aussi, on a déjà indiqué que les expériences de la nature peuvent avoir un effet durable important sur le développement moral des hommes, mais là-aussi, le fait de reconnaître leur spécificité décrite à l'instant ne peut pas changer l'état de fait fondamental qu'ils ne sont justement qu'une étape préliminaire en tant qu'expériences qui peuvent favoriser ou empêcher le développement éthique des hommes.

Toutes ces relations des expériences agréables, stimulantes dans la vie, aux systèmes supérieurs d'objectivation de la vie sociale des hommes sont en dernière instance déterminées par le fait que le sujet des expériences est toujours la personne individuelle du quotidien, tandis que pour les objectivations, il est d'une certaine façon indispensable de surmonter – à chaque fois différemment – la simple individualité. Au contraire des philosophies idéalistes qui – certes sous des formes différentes – voient dans l'individualité des hommes quelque

chose de moindre valeur, la constatation de cet état de fait n'implique que la reconnaissance d'une spécificité de la vie sociale, mais aucun classement hiérarchique de ces phénomènes à un niveau inférieur ni aucune sous-évaluation. Nous avons déjà parlé du *character indelebilis* de l'individualité, et sans que nous puissions traiter ici, ne serait-ce qu'allusivement, le problème de l'éthique, il faut pourtant que soit dit que la position de chaque homme à l'égard de sa propre individualité est un des problèmes les plus importants de la vie individuelle, et qu'il se développe même de plus en plus en un problème de toute la société, de toute la civilisation. La dialectique de la vie sociale se manifeste en ce que l'individualité doit être sans cesse avec la même nécessité dépassée et conservée. Pour tout homme – et ainsi pour toute société et sa civilisation – cela devient une question vitale de trouver dans cette contradiction dialectique le juste milieu (au sens de l'éthique aristotélicienne) et donc de ne permettre aucun simple affaiblissement des oppositions, de ne conclure aucun compromis douteux. L'autosatisfaction de l'homme pour son individualité est pour lui et pour la société tout aussi dangereux qu'une autoflagellation, qu'une volonté de se débarrasser à tout prix de son individualité. Une société de trolls à la Ibsen – « Troll ! *suffis-toi à toi-même*, »¹²⁰ en opposition au « homme, soit toi-même » serait tout aussi peu capable de vivre durablement, pourrait tout aussi peu développer une civilisation prospère, qu'une société qui vivrait selon le principe que Porphyre place en introduction de la biographie de son maître Plotin : il « paraissait honteux d'avoir un corps ». ¹²¹ Cette aspiration au juste milieu n'a pas

¹²⁰ Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, trad. C^{te} Prozor, Paris, Perrin, 1923, acte II, p. 67. NdT.

¹²¹ Porphyre, *Vie de Plotin*, in *Les Ennéades de Plotin, précédées de la vie de Plotin*, trad. M.N. Bouillet, Paris, Hachette, 1857, t. 1^{er}, p. 1. NdT.

seulement pour but de rendre la vie individuelle de l'homme total singulier plus harmonieuse et plus productive, d'imprimer un mouvement fécond aux contradictions qui lui sont inhérentes, mais elle réagit aussi sur son activité sociale, sur sa relation aux objectivations supérieures qui nous intéressent ici tout particulièrement. Si nous n'insistons ici que sur l'art, on peut voir aisément qu'à chaque fois, aussi bien la commande sociale que la réceptivité naissent de la coopération sociale des individus. Et comme son contenu et ses formes sont des reflets concentrés et intensifiés des rapports des hommes à eux-mêmes, entre eux, à leur environnement, et donc aussi à la nature, cette caractéristique interne des individus, la tendance dominante de leur développement à l'échelle sociale est une des composantes les plus importantes pour le développement sain ou malsain de l'art. « La littérature », dit Goethe « se corrompt dans la même proportion que les hommes. »¹²²

En ce sens, on peut dire que le comportement émotionnel de l'homme à la nature, sa teneur, son orientation etc. comme élément de la vie influence de manière décisive la destinée de l'art ; seulement, il est vrai, comme tout autre ensemble complexe important de la vie humaine. Après avoir analysé les problèmes essentiels que l'on a par ailleurs coutume de rassembler sous l'appellation fourre-tout extrêmement peu claire et contradictoire de « beauté de la nature », un par un, à chaque fois dans leur particularité, nous pouvons dire pour conclure : la base de ces expériences divergentes à maints égards n'est pas la nature en soi, mais l'essence sociale de l'homme. À toute expérience d'une « beauté de la nature » est de ce fait sous-jacente une étape de la soumission de la nature à la domination de l'homme socialisé, naturellement dans toute la complexité de cette nature, avec toutes ses contradictions.

¹²² Goethe, *Maximes et réflexions*, op. cit., p. 122.

Même les expériences de problèmes nés à cette occasion, d'un échec, en font partie et le complètent, car ce n'est que dans la totalité de telles expériences que ce processus devient partie intégrante organique de l'autoconscience de l'espèce humaine. C'est pourquoi aucune expérience de ce genre de la vie de la société dans son ensemble ne doit être considérée isolément ; c'est pourquoi leur globalité constitue un pôle diamétralement opposé au reflet désanthropomorphisant de la nature en soi, dans la technique et en science, bien que celles-ci naturellement comme éléments de la vie, comme parties de l'évolution globale de la société influent également sur le *quoi* et le *comment* de la « beauté de la nature » considérée, en contribuant ensemble à la déterminer ; c'est ainsi que naît surtout, grâce à celles-ci, cette distance à la nature qui est caractéristique de sentiment proprement humain de la nature – au contraire par exemple de la magie. En revanche, comme catégorie de l'esthétique, ou même, ce qui est inévitable dans de tels cas, métaphysiquement hypostasiée, la beauté de la nature ne peut créer que des confusions théoriques, et à vrai dire pas seulement en esthétique, mais aussi en éthique, dans la conception véridique de la vie humaine.



Table des matières

| | |
|--|----|
| 1. Entre éthique et esthétique..... | 5 |
| 2. La beauté naturelle comme élément de la vie. | 50 |