Georg Lukács

La spécificité de la sphère esthétique.

Onzième Chapitre :
Le système de signalisation 1'.

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Edition corrigée. 5 mars 2020

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

Il occupe les pages 11 à 192 du tome II, 12ème volume des *Georg Lukács Werke*, Luchterhand, Neuwied & Berlin, 1963, ainsi que les pages 6 à 171 du tome II de l'édition Aufbau-Verlag, Berlin & Weimar, DDR, 1981.

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

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

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

Onzième chapitre
Le système de signalisation 1'.

Nos considérations jusqu'ici n'ont pas seulement cherché à différencier le reflet esthétique de la réalité de ceux du quotidien et de la science, mais aussi à mettre en évidence – aussi bien pour sa durée que pour ses changements – la base matérielle. Tant que la genèse et la continuité de l'art étaient examinées sur un plan philosophique général, il fallait étudier celle-ci dans la cadre de la structure sociale et de ses mutations historiques. Aussi juste que soit ce mode d'analyse, il ne suffit pas à la découverte complète de ce qui constitue l'essence de la sphère esthétique, même au plan philosophique. Malgré toute la continuité sociohistorique du développement de la sphère esthétique, celle-ci est à chaque fois recréée et prolongée chez chaque individu, tant créateur que récepteur. Il ne suffit donc pas de clarifier ces principes qui définissent dans leurs contours concrets les contenus et les formes de l'esthétique pour chacune des périodes etc., comme seul champ d'action possible pour l'activité des individus. Il faut aussi montrer comment elle s'y démarque des formes de reflet du quotidien et de la science.

S'il fallait esquisser tout au moins les bases et les principes les plus généraux de la psychologie du comportement esthétique, il faudrait tout d'abord dire ce qui suit. Premièrement : cette psychologie doit, si elle veut donner une explication solide et véridique des phénomènes, être matérialiste. Cela signifie avant tout rapporter les phénomènes psychologiques à des états de fait physiologiques. La seule avancée significative dans cette direction est la réflexologie de Pavlov, à laquelle l'auteur

se référera sur toutes les questions fondamentales. Deuxièmement, une psychologie matérialiste ne peut pas se limiter à découvrir les lois de la détermination physiologique. Cette exigence surgit en toute clarté chez Pavlov. L'explication matérialiste des phénomènes psychologiques présuppose en effet, naturellement, l'examen détaillé de leurs relations réciproques à l'environnement. Nous verrons que Pavlov prend en compte dans une mesure croissante ces répercussions du monde extérieur sur la vie physiologico-psychologique, y compris dans ses expériences sur les animaux, et à plus forte raison dans les tentatives d'appliquer la théorie des réflexes à la pathologie humaine. Le domaine qui pour nous aurait été particulièrement important, à savoir la psychologie physiologique de l'homme normal, se situait en dehors du cadre de ses recherches. Malheureusement, il n'y a pas eu jusqu'à ce jour de tentative sérieuse pour défricher de manière vraiment scientifique les terres nouvelles qu'il a découvertes. Une psychologie de ce genre, totalement constituée, ne serait évidemment pas une base suffisante pour l'esthétique. Celle-ci est et reste une discipline philosophique. Mais il est certain que de nombreux problèmes de l'esthétique pourrait être bien mieux éclaircis que cela n'est possible aujourd'hui par une psychologie réflexologique scientifique. Nous verrons précisément plus tard que toutes les théories psychologiques nées de l'opposition aux limites de la vieille psychologie (psychologie descriptive de Dilthey, Gestalt-psychologie, théories de Freud, Jung, etc.) n'ont fourni à la place du refus de cette psychologie que des mythes romantiques infondés, en travaillant partout où celle-là reste anhistorique et asociale, avec des constructions intellectuelles fabriquées *ad hoc*, creuses et fragiles.

Finalement, l'auteur considère de son devoir, dès le début de ses développements, d'expliquer ouvertement qu'il est

totalement profane dans le domaine de la psychologie et qu'il n'est pas le moins du monde qualifié pour exprimer une opinion sur ses problèmes internes. Néanmoins, ce chapitre fait la proposition d'insérer entre les réflexes conditionnés (système de signalisation 1) et le langage (système de signalisation 2) un nouveau système particulier de signalisation qui, pour des raisons qu'il faudra donner plus tard, sera désigné comme système de signalisation 1'. Mais on doit pourtant par-là poser aux sciences de la réflexologie une seule question dont la réponse, l'élaboration etc. doivent être laissées aux spécialistes compétents. Les faits de la vie et de l'art ont contraint l'auteur à cette problématique. Il se croit en l'occurrence autorisé à pouvoir se référer à la phrase de Hegel, formulée plaisamment, mais féconde pour le développement de la science, selon laquelle point n'est besoin d'être cordonnier pour savoir où la chaussure fait mal.

Le point de départ de cette proposition de recherche, c'est la méthode de Pavlov qui le donne. Si, à l'occasion de la formulation de la question, il faut mentionner certaines lacunes des résultats de Pavlov, l'auteur est parfaitement au clair sur le fait que ces objections et souhaits de compléments ne peuvent surgir que sur la base de la méthode pionnière [1] de la réflexologie. Il existe des remarques isolées de Pavlov dont il résulte que lui-même considérait ses théories comme nécessitant d'être complétées, surtout dans leur application aux hommes. Mais comme ces indications concernent les bases émotionnelles de la réaction au monde extérieur et ne vont pas dans la direction que nous suggérons, nous nous contenterons d'enregistrer ce fait. Remarquons finalement, pour conclure cette considération introductive, que dans la suite, nous nous appuierons principalement sur les fameux *Colloques du*

[1] *Epochal* : qui fait époque. NdT.

mercredi du grand savant. Tout ce que nous dirons se trouve naturellement aussi dans les *Œuvres*, et souvent même de façon plus détaillée et documentée. Mais comme il n'est pas question ici des théories physiologiques elles-mêmes, mais de leur application à un nouveau domaine, les colloques nous paraissent nous offrir un meilleur matériau. [2] Pavlov y va en effet beaucoup plus fort dans l'extension et l'application de sa théorie, dans sa liaison à des questions générales de type méthodologique ou même idéologique, que dans ses œuvres strictement focalisées sur des problèmes physiologiques.

1. Circonscrire le phénomène.

Sur la relation de la psychologie physiologique à la question qui nous intéresse ici, à savoir à celle de l'activité artistique et de l'art, Pavlov s'est à maintes reprises exprimé très clairement et tout à fait résolument. Sur la base d'une quantité inouïe de matériaux expérimentalement vérifiés et contrôlés, il a prouvé la validité de la typologie d'Hippocrate pour les organismes vivants supérieurs, les animaux les plus évolués et pour les hommes. Sur cette base, il cherche alors à élaborer la typologie spécifique pour les hommes et en esquisse le plan en posant comme pôles opposés les types de penseurs et les types d'artistes, et reconnaît à côté d'eux, ou mieux dit entre eux, un type intermédiaire. Il dit : « Avant l'avènement de l'homo sapiens, les animaux prenaient contact avec le monde extérieur uniquement et directement par les impressions d'agents externes les plus divers, impressions détectées par les appareils récepteurs des animaux et conduites aux cellules correspondantes du système nerveux central. Ces impressions étaient les seuls signaux des objets extérieurs. C'est chez celui

[2] Sauf qu'il n'existe pas d'édition française des *Colloques du mercredi,* à l'exception de quelques extraits annexés aux *Œuvres Choisies*, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1954, de sorte que nous devrons traduire de l'allemand les textes cités par Lukács. NdT.

qui devait devenir l'homme qu'apparurent, se développèrent, se perfectionnèrent à l'extrême les signaux secondaires, signaux des signaux primordiaux, la parole, les mots prononcés, audibles et visibles. Finalement, ces signaux nouveaux servirent à désigner toutes les perceptions reçues par les hommes et venues soit du monde extérieur, soit de leur être intérieur ; ils les employaient non plus seulement entre eux, dans leurs relations mutuelles, mais restés seuls avec eux-mêmes. C'est l'importance considérable de la parole qui conditionna, naturellement, la prédominance des nouveaux signaux, bien que les paroles ne fussent et ne soient restées que les signaux secondaires de la réalité… Mais, sans s'engager plus loin dans ce thème vaste et important, on doit constater que, grâce à l'existence de deux systèmes de signalisation et sous l'influence de divers modes de vie bien enracinés avec le temps, la masse humaine s'est trouvée partagée en trois types, le type méditatif, le type artistique et un type moyen entre les deux. Chez ce dernier, le travail des deux systèmes se fond dans la mesure convenable. Cette division se fait sentir aussi bien chez des individus isolés que chez des nations entières. » [3]

Cette séparation et cette opposition, Pavlov les illustre à l'occasion par des exemples concrets qui montrent nettement que cette psychologie humaine spécifique est bien loin d'être aussi solidement fondée que la psychologie générale mentionnée ci-dessus. Je ne citerai que quelques exemples. Il dit ainsi à l'occasion de Tolstoï, comme type spécifique d'artiste : « L. N. Tolstoï était par exemple un artiste éminent, mais un faible penseur. Il niait tous les domaines du savoir humain qu'il soumettait à son analyse. Répine racontait

[3] Ivan Petrovitch Pavlov (1849-1936), Typologie de l'activité nerveuse supérieure, ses rapports avec les névroses et les psychoses et mécanisme physiologique des symptômes névrotiques et psychotiques, in *Œuvres Choisies*, op. cit.

souvent l'épisode suivant : un jour, ils se baignaient tous les deux dans un étang. Après le bain, Répine commença à se sécher avec une serviette. Quand Tolstoï remarqua cela, il cria à Répine depuis d'eau : "Que faites-vous donc là ? Les animaux ne se sèchent pourtant jamais après le bain." Bien que Répine fût lui-même un artiste, il s'étonna pourtant de cette réflexion saugrenue, car il était clair pour lui que les animaux ont l'habitude de s'ébrouer après un séjour dans l'eau, alors que nous ne sommes pas capables d'en faire autant. » [4] En l'occurrence, l'élément non-convaincant, c'est surtout que cette preuve ne provient pas de l'esprit de la psychologie. Un historien de la civilisation ou un philosophe pourrait en effet affirmer avec un certain bon droit que Tolstoï était hostile à la science. Mais si nous considérons la conception de Tolstoï du séchage après le bain d'un point de vue psychologique, nous devons constater qu'elle fait partie de la rubrique de la pensée, de la théorie ; elle a beau être scientifiquement insoutenable, elle ne se différencie psychologiquement (et précisément du point de vue du système des réflexes) en rien de la théorie d'un scientifique authentique. Quand deux personnes abordent un problème mathématique et que l'un trouve la solution exacte tandis que l'autre en donne une fausse, cette appréciation ne peut être formulée que du point de vue des mathématiques alors que les deux ont pareillement réalisé des opérations mentales mathématiques, que chez les deux, on a travaillé avec le système de signalisation 2. De la même façon, l'opposition de Pavlov s'égare quand, à l'artiste Tolstoï, il compare le penseur Hegel. « Hegel ne pouvait pas souffrir la réalité » dit-il « et n'était heureux que quand il pouvait s'adonner à ses considérations abstraites, par exemple à l'Idée comme seul absolu, etc. Il était heureux avec son deuxième système de

---

[4] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, Berlin 1956, I. p. 265.
Ilia Iefimovitch Répine (1844-1930), peintre russe, ami de Tolstoï. NdT.

signalisation, isolé des images concrètes. » [5] Si un chercheur aussi méticuleusement consciencieux que Pavlov est à ce point à côté du sujet, ne remarque absolument pas l'intérêt encyclopédique de Hegel pour tout phénomène de la réalité, cela éveille nécessairement le soupçon que cette typologie n'a pas été pensée chez lui jusqu'au bout, n'a pas été éprouvée dans la multitude des faits. Une autre fois, il critique à juste titre la psychologie courante en raison de son subjectivisme, mais il ajoute aussitôt : « Les artistes de la parole font exactement la même chose. Ils s'occupent du monde subjectif, des idées, des sentiments, des états d'âme. C'est trop peu. On ne doit pas décrire les phénomènes, mais découvrir les lois de leur développement. De simples descriptions, il ne naît aucune science. » [6] Non seulement Pavlov méconnaît ici les grandes représentations de la réalité de la littérature, qui ne se limite aucunement à de simples descriptions de la subjectivité, mais il exprime une conception sur l'essence de la littérature qui, comme nous l'avons vu dans d'autres contextes, est prédominante dans de nombreuses philosophies idéalistes en n'y voyant qu'un stade préparatoire imparfait de l'approche scientifique de la réalité.

Oui, Pavlov va encore plus loin dans la conséquence radicale que montre souvent d'éminents savants, là où leur théorie présente des lacunes, et il place le type de l'artiste au niveau des animaux, puisque selon sa théorie, ce type ne se fonde pas sur le deuxième, mais sur le premier système de signalisation. Il dit : « ce sont le type *artistique*, qui est donc analogue au type d'activité nerveuse de l'animal et s'en rapproche le plus puisque tout comme lui, il perçoit le monde extérieur sous forme d'impressions par l'intermédiaire de ses récepteurs directs, et l'autre type, le type *intellectuel*, chez lequel prédomine le

[5] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., p. 271.
[6] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., II p. 492.

deuxième système de signalisation. » [7] Pavlov est naturellement beaucoup trop critique et beaucoup trop réfléchi pour, dans ses recherches concrètes sur les animaux, découvrir un « art » quelconque dans le monde animal, comme Darwin et ses disciples l'ont souvent fait. Dans de tels cas, il en reste aux faits rigoureux, exactement observés, et c'est à cette rigueur ample, imaginative et élastique, qu'il doit les riches résultats de sa propre recherche. La découverte du deuxième système de signalisation, c'est-à-dire le langage, comme réflexe dans la relation spécifiquement humaine à la réalité n'est en un certain sens qu'une limite de ce domaine qu'il a fondé, une porte de sortie à partir de laquelle il a acquis des connaissances importantes pour la pathologie de l'homme. Mais le sens réel de sa découverte du deuxième système de signalisation va objectivement bien au-delà de ces domaines en soi très importants : elle offre une clef vers l'analyse psychologique matérialiste de l'homme total, de l'homme normal. Pavlov a vu cela, ou en a eu tout au moins clairement l'intuition – d'où sa théorie du type de penseur et du type d'artiste. Mais il lui a été impossible de fournir une théorie parachevée, menée systématiquement à ses ultimes conséquences, il a dû se contenter de cette avancée importante vers des problèmes et des solutions aux vastes ramifications. Notre critique selon laquelle le type de l'artiste et la psychologie de la création et du plaisir artistique ne peuvent pas du tout être rapportés à de simples réflexes conditionnés n'affecte donc absolument pas la méthode ni les résultats de l'œuvre proprement dite de Pavlov. Même son application de la théorie du réflexe à la psychopathologie humaine, la définition de la psychasthénie et

---

[7] Pavlov, *Sur les types humains d'artistes et de penseurs,* colloque du mercredi 9 janvier 1935, in *Œuvres Choisies,* op. cit. *Mittwochkolloquien*, op. cit., III p. 4. Tout à fait dans le même sens, même si le paradoxe n'est pas poussé aussi loin, Pavlov formule aussi cette opposition dans ses œuvres.

de l'hystérie comme maladies « qui dépendent du type particulier, spécifiquement humain, de système nerveux » [8] ne sera pas touchée par notre conception nouvelle du type de l'artiste, car les interférences entre le premier et le deuxième système de signalisation peuvent être pathologiquement déterminantes, même si leur opposition ne suffit pas à définir le type de l'artiste. (On montrera plus tard par quelques exemples pathologiques concrets que la nouvelle version que nous proposons n'est peut-être pas totalement absurde, même pour la pathologie.) Et la définition du type de l'artiste est précisément l'objectif unique des considérations qui vont suivre maintenant. Elles laissent totalement intacts les résultats de la réflexologie pavlovienne, elles se fondent même partout sur elle, méthodologiquement comme matériellement. Elles ne font de ce fait que proposer à la science qui, sur une base pavlovienne, construira une psychologie physiologique, un nouveau domaine de recherche, elles indiquent un groupe homogène de phénomènes pour l'explication desquels elles apportent une hypothèse, ou mieux dit une ébauche de tâches et de problèmes.

Le groupe de phénomènes qui doit être mentionné ici peut, sur la base des considérations esthétiques et philosophiques précédentes, provisoirement, mais d'une manière qui n'est pas tout à fait exacte, se résumer sous le vocable d'*évocation.* Comme ce phénomène, déjà dans la vie, et à plus forte raison en art, a toujours pour base un complexe ordonné – spontanément ou consciemment, subjectivement ou objectivement – comme déclencheur de réflexes, il faut dès l'introduction se référer à un dérivé de la théorie et de la pratique pavlovienne, à savoir sa critique de la Gestalt-psychologie. Là aussi, nous ne pourrons pas traiter les

[8] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., III p. 104.

controverses concrètes proprement dites, mais seulement le cœur des problèmes méthodologiques. Pavlov définit très justement la tendance de cette école à traiter ce qu'on appelle les « formes » [*Gestalten*] comme des données originelles incontournables, et de ce fait à opposer de manière rigide et métaphysique leur totalité aux « éléments », la forme aux associations, et ainsi, à partir de celle-là, de nier l'existence et la pertinence psychologique de ces dernières. [9] De notre point de vue, cette critique percutante doit être complétée par l'indication que la conception critiquée est aujourd'hui largement répandue. Mais la Gestaltpsychologie, dans ses prémisses idéologiques et méthodologiques acceptées sans critique, n'est en quelque sorte pas originale. Elle représente un courant général de la philosophie irrationaliste moderne, qui consiste non seulement à appliquer la catégorie de la totalité, là où elle joue dans les faits un rôle significatif dans la réalité, et comment, mais aussi à en mésuser pour avec son aide, de manière sophistique, éliminer la causalité réelle de la pensée sur le monde. C'était déjà le point de vue d'Othmar Spann [10] en philosophie et en sciences sociales ; ce n'est rien d'autre que représentent ces théoriciens de la méthode statistique qui opposent la probabilité statistique à la causalité etc. Il est significatif de la juste position de Pavlov sur cette question que son rejet de la Gestaltpsychologie se réfère méthodologiquement au caractère « originel », totalement infondé, de la « forme », qu'il s'en tienne imperturbablement à la priorité des réflexes (association), mais que – dans ce cadre – il ne simplifie jamais les problèmes qui résultent éventuellement d'un stimulateur de réflexes, les reconnaisse au

---

[9] Pour un traitement plus détaillé, voir *Critique de la Gestaltpsychologie*, colloques des mercredi 28/11 et 05/12/1934, in *Œuvres Choisies,* op. cit..

[10] Othmar **Spann,** (1878-1950), philosophe, sociologue et économiste conservateur autrichien. NdT.

contraire comme des phénomènes particuliers et cherche à éclaircir leur nature par des expériences adéquates.

Si donc on veut bien comprendre la théorie des réflexes de Pavlov, qui en même temps donne une base physiologique à la psychologie des associations, on ne doit pas lui attribuer une conception vulgairement mécaniste, « atomisante », des réflexes conditionnés. Le réflexe conditionné est avant tout, selon Pavlov, un concept désignant une espèce au sein du genre de l'association. « Dans le cas d'un réflexe conditionné, des traits essentiels et constants d'un objet déterminé (de la nourriture, d'un ennemi etc.) seront remplacés par des signaux temporaires. C'est le cas spécial d'une association. » Le deuxième cas d'association se présente si « deux phénomènes liés entre eux apparaissent constamment aussi dans la réalité. » C'est là la base de la causalité. Finalement, des liaisons apparaissent par exemples entre deux sons « qui n'ont rien à voir entre eux », sauf que « l'un se produit de manière répétée après l'autre. » [11]

Pourtant, même cette classification subtile ne suffit pas pour bien comprendre l'essence et la fonction des réflexes conditionnés chez Pavlov : il faut encore les fonder dans leur rapport réciproque concret à la réalité, à l'environnement de l'animal et de l'homme existant objectivement. Pavlov dit « que toute excitation est inconditionnellement corrélée à l'environnement global, et qu'on ne doit pas en juger comme d'une excitation isolée, mais qu'il faut l'apprécier dans la configuration globale » [12] Afin d'étudier de manière tout à fait précise de tels rapports, la manière dont ils s'établissent, se changent, la réaction de types divers à leur égard etc., Pavlov a toujours effectué des séries d'expériences précisément définies,

---

[11] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., III p. 256.
[12] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., II p. 18.

qu'il appelle la plupart du temps « stéréotypes », et donc des excitations « qui se trouvent dans des rapports déterminés et dans une succession déterminée » auxquels correspondent « la force et la qualité correspondantes du processus d'excitation et d'inhibition. » Et il indique à juste titre que la vie – *mutatis mutandis* – produit et connaît elle-aussi des stéréotypes de ce genre ; il évoque par exemple des employés qui ont mené une vie strictement réglée et qui, après leur retraite, n'ont pas pu supporter le changement de leur mode d'existence. [13] On peut déjà facilement voir ici comment, des simples réflexes conditionnés, – qui sont loin d'être aussi simples que ne l'imagine l'arrogance des idéalistes irrationalistes – peuvent découler organiquement des totalités, des formes, et elles le font aussi dans les faits. Les réflexes conditionnés eux-mêmes peuvent cependant aussi être déclenchés directement par des stimuli de caractère relationnel. Diverses expériences de Pavlov ont pour base un certain rythme, par exemple un certain nombre de battements de métronome. Mais ces mêmes effets peuvent aussi être provoqués si l'on remplace le métronome par un clignotement de lumière correspondant, où un rythme visuel prend la place d'un rythme auditif. « En conséquence », dit Pavlov, « ce qui en l'occurrence était important dans les faits, c'est pour ainsi dire la forme du rapport entre les stimuli, alors que le caractère du stimulus lui-même ne jouait absolument aucun rôle. C'est en bref l'exemple que les psychologues de la Gestalt peuvent mettre en avant quand ils colportent l'idée qu'un seul et même thème peut être joué sur différents tons, mais a néanmoins le même effet. » [14] Mentionnons encore à ce sujet ce que Pavlov appelle la généralisation à propos des réflexes conditionnés. Il décrit le phénomène ainsi : « Si vous élaborez une liaison temporaire à partir d'un ton quelconque et

---

[13] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., III p. 395.

[14] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., III p. 146. Même idée p. 371.

qu'ensuite vous essayez l'action d'autres tons sans les étayer par la nourriture, au début vous assisterez chez le chien à une irradiation temporaire mettant en excitation les points voisins. C'est ce que nous appelons la généralisation. Si la liaison avec les autres tons n'est pas justifiée par la réalité, le processus d'inhibition s'y ajoute. De cette façon votre liaison réelle devient de plus en plus précise. » [15] Pavlov en déduit très justement que nous avons affaire ici à un « regroupement de nombreux objets concrets sous une représentation générale. » Il en donne une description très explicite : « Prenez n'importe quel son, disons celui qui sert à l'animal de signal pour un ennemi qu'il fuit. Naturellement, il doit toujours y avoir un stimulus de groupe, parce que les sons par lesquels l'animal est guidé peuvent se modifier en raison de la distance, en raison de la tension des cordes vocales de l'animal, ils peuvent être plus forts ou plus bas, selon la façon dont ce son est émis. C'est pour les animaux une nécessité vitale, une obligation que le stimulus soit généralisé… » [16] Le fait que les animaux, tout au moins les plus évolués, ne disposent pas simplement de perceptions, d'intuitions, mais aussi de représentations, est ainsi démontré de manière évidente.

Malheureusement, Pavlov va ici bien au-delà de ce qu'établissent les faits qu'il observe, et définit la représentation décrite ici comme « analogue à un concept. » S'il s'était contenté de l'analogie, nous n'aurions affaire qu'à un cas, extrêmement rare chez lui, de légère inexactitude ; mais il exagère l'analogie qui apparaît dans cette perspective, et il en arrive là très près d'une équivalence de l'homme et de l'animal, que lui-même avait par ailleurs nettement séparés par le deuxième système de signalisation, et il estompe la différence

---

[15] Pavlov, *Critique de la Gestaltpsychologie*, colloque du mercredi 5/12/1934, in *Œuvres Choisies*, op. cit. Mittwochkolloquien, op. cit., II p. 560

[16] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., III p. 3.

très nette qu'il avait lui-même très justement établie. Dans les paroles introductives aux considérations citées en dernier, il dit : « J'ai entre autres réfléchi aux concepts, c'est-à-dire au regroupement de nombreux objets concrets sous un vocable général. Ils nous ont été acquis grâce à notre langage, à nos paroles, qui nous distinguent des animaux. Ou bien existent-ils aussi dans le monde concret chez les animaux ? Tout porte à croire qu'il y en a aussi chez les animaux. Le phénomène qui me l'a prouvé, c'est la généralisation de stimuli conditionnés. » [17] En ce qui concerne certaines expériences sur les singes, il s'exprime de manière encore plus résolue : « C'est déjà le commencement d'une connaissance scientifique, étant donné qu'il s'agit de liaisons plus constantes. Elles peuvent au début être assez occasionnelles, mais toute science au début est superficielle, elle devient de plus en plus profonde en s'épurant de tout ce qui tient au hasard. » [18] S'il ne s'agissait là que d'exagérations verbales, on pourrait attribuer simplement de telles formulations à la joie de celui qui a découvert des points d'accroche physiologiques, psychologiques plus primitifs vers une pensée conceptuelle, scientifique. Les pointer serait par rapport à cette grande œuvre un dénigrement mesquin. Mais la question ainsi soulevée concerne si profondément tout l'ensemble complexe de la psychologie qu'une critique est indispensable. Celle-ci vise assurément davantage certaines applications de la réflexologie pavlovienne que celle-ci même, telle qu'elle a été élaborée par Pavlov et ses collaborateurs. Pourtant, comme justement en ce qui concerne cette extension au-delà du domaine étudié jusqu'ici, il s'est passé extrêmement peu de choses, une clarté méthodologique est absolument nécessaire.

---

[17] Ibidem.

[18] Pavlov, *Critique de la Gestaltpsychologie*, colloque du mercredi 5/12/1934, in *Œuvres Choisies*, op. cit. Mittwochkolloquien, op. cit., II p. 556

Brièvement résumée, notre objection, ou mieux dit notre proposition de compléments, peut se formuler ainsi : Pavlov affirme à juste titre, au sens conceptuel proprement dit, le rapport indissociable entre le système de signalisation 2 et la pensée comme base de toute pensée scientifique. Mais il lui manque toute mention de ce que le système de signalisation 2, le langage, est corrélé au travail. Pavlov n'aborde assurément nulle part des questions de type historico-génétiques. Il se contente de constater le fait du rapport entre apparition de l'homme et apparition du langage. « Puis, lorsque finalement l'homme apparut, ces premiers signaux de la réalité par lesquels nous nous orientons constamment furent remplacés dans une mesure considérable par des signaux verbaux. » [19] Le manque du lien génétique entre travail et langage introduit cependant, quant à l'importance de ce rapport dans la définition du système de signalisation 2 comme mode spécifiquement humain de conception et d'expression, un flou dont nous avons déjà pu observer les conséquences dans les formulations de Pavlov citées plus haut. Dans son étude *Le rôle du travail dans la transformation du singe en homme*, Engels dit de cette corrélation la chose suivante : « La domination de la nature qui commence avec le développement de la main, avec le travail, a élargi à chaque progrès l'horizon de l'homme. Dans les objets naturels, il découvrait constamment des propriétés nouvelles, inconnues jusqu'alors. D'autre part, le développement du travail a nécessairement contribué à resserrer les liens entre les membres de la société en multipliant les cas d'assistance mutuelle, de coopération commune, et en rendant plus clair chez chaque individu la conscience de l'utilité de cette coopération. Bref, les hommes en formation en arrivèrent au

[19] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., III p. 309.

point où ils avaient réciproquement *quelque chose à se dire.* » [20]

Il n'est pas difficile de montrer la différence qualitative entre ce que Pavlov appelle dans une formule citée antérieurement « analogue à un concept » et le concept lui-même, approprié au langage, le saut qualitatif – au sein de leur rapport génétique – entre les deux. Dans le premier cas, Pavlov parle, comme on s'en souvient, de stimuli de groupe, qui permettent par exemple de signaler un ennemi. Indubitablement, dans les déclencheurs de ces stimuli de groupe, sont incluses ces particularités les plus marquantes de l'ennemi dont on signale la proximité. Dans cette mesure, c'est pour le sujet dans le contexte considéré quelque chose de bien-connu. Cependant, Hegel dit à juste titre : « Le bien-connu en général, pour la raison qu'il est bien-connu, n'est pas connu. » [21] L'homme lui-aussi, dans sa vie quotidienne, a affaire à des objets et des événements infiniment nombreux, pour lesquels il lui tout à suffit totalement qu'il les reconnaisse à chaque fois qu'ils ressurgissent, et soit bien au clair sur les conséquences directes d'une telle rencontre. Ce n'est que dans le travail et à travers lui que ce qui n'était jusqu'alors que bien-connu devient connu, lorsque ses propriétés directement cachées et inefficientes dans leur immédiateté, le nœud interne de leur coopération qui constitue l'objectivité concrète proprement dite d'un tel objet, qui fournit la base objective de son concept, se font jour et accèdent à la conscience. Nous avons plus haut, dans d'autres contextes, cité l'expression juste d'Ernst Fischer selon laquelle « ce n'est que

---

[20] Friedrich Engels, *Dialectique de la nature*, Paris, Éditions Sociales, 1961, p. 174.

[21] G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, 2007, Gallimard Folio, tome 1, p. 45.

par le travail que naît une relation sujet-objet. » [22] Par le travail et lui seulement, le stimulus de groupe homogène en soi – un objet simplement en soi, mais pas encore pour nous – va être élevé au niveau du concept, avoir le besoin et la capacité d'une expression textuelle, tandis que sans cette prise de conscience, qui ne peut se produire que par la médiation du travail, il ne s'élèvera pas au-dessus du niveau du bien-connu, où il ne pourra pas atteindre, ni au sens subjectif, ni au sens objectif, le plein développement jusqu'au niveau du connu. L'un et l'autre dépendent de la véritable définition de l'en-soi et du pour-nous. Car dans le cas où l'objet n'est vécu que dans une telle référence au sujet (stimulus de groupe) et pas comme objet connu, complet en soi, existant indépendamment du sujet, non seulement l'objet du stimulus de groupe est atrophié en comparaison à son existence authentique en soi, mais le sujet qui reçoit ce stimulus ne peut pas non plus être vraiment réel : il reste une simple annexe de son « environnement ». C'est pourquoi le travail est la base de la relation sujet-objet au sens philosophique concrètement développé. À des niveaux inférieurs, ces catégories ne peuvent être appliquées que dans un sens dévié de manière impropre.

Donc, comme Pavlov ne connaît pas cette liaison du langage, du système de signalisation 2 et du travail, il ne peut exposer de manière tout à fait juste sa relation aux réflexes conditionnés que là où la relation décrite maintenant ne joue aucun rôle déterminant. Si le rôle du travail est négligé, on peut dans de nombreux cas oublier le caractère artificiel du milieu dans lesquels ont lieu les expériences sur les animaux, et cela génère des conséquences inadmissibles ou tout au moins

---

[22] Ernst **Fischer** (1899-1972), écrivain et militant communiste autrichien : *Kunst und Menschheit* [Art et humanité] Essays. Globus Verlag, Vienne 1949, p. 119 s. On peut lire en français *La nécessité de l'art*, Paris, Éditions Sociales, 1965. NdT.

problématiques. Pavlov parle par exemple d'une expérimentation sur un singe, où le cobaye nommé Raphaël est amené à éteindre un feu qui le sépare de la nourriture désirée, au moyen de l'ouverture d'un robinet, puis par l'utilisation d'une bouteille d'eau. Pavlov ajoute : « Voilà en quoi a consisté notre aide. Il a tourné le robinet la première fois non pas du tout dans l'intention de faire couler l'eau, pourtant il a su mettre en liaison l'action de l'eau avec l'extinction du feu. » [23] Quand donc Pavlov tire les conséquences de cette expérience, il néglige totalement la différence qualitative entre l'animal et l'homme qu'il avait lui-même à juste titre constatée. Ce dernier connaît justement par son propre travail, par les enseignements qu'il a lui-même tirés de son travail, la relation du feu et de l'eau, et il parvient ainsi peu à peu à leurs concepts, tandis que le singe a été « aidé », c'est-à-dire qu'on lui a offert, tout prêts, les résultats de longues expériences de travail, qu'il a été à même dans des circonstances particulièrement favorables de convertir en réflexes conditionnés. Fait aussi partie de ces circonstances favorables (non naturelles pour l'animal) le fait que le cobaye soit affranchi de toute mise en danger de sa vie, de tout souci pour son alimentation. Dans cette situation de sécurité artificiellement créée, le singe jouit aussi d'un temps libre illimité, dont il ne pourrait être question en liberté. Pavlov ajoute alors comme conclusion finale : « C'est la genèse de notre pensée dont nous nous servons. En quoi diffère l'expérience de "Raphaël" de nos expériences à nous quand nous essayons une chose, une autre, une troisième et que finalement nous tombons sur la liaison nécessaire. Quelle différence y a-t-il ? Je n'en vois aucune. » [24] Cela ne serait exact

---

[23] Pavlov, *Expériences sur les singes et critique des conceptions de Köhler*, colloque du mercredi 09/01/1935, in Œuvres Choisies, op. cit. *Mittwochkolloquien*, op. cit., III p. 13.

[24] Ibidem.

que si dans l'évolution de l'homme, le mythe de Prométhée était un véritable fait historique, si dans l'utilisation du feu par l'homme, Prométhée avait joué le rôle de Pavlov dans l'expérience. Naturellement, Pavlov est en général beaucoup trop critique et réfléchi pour ne pas tenir compte du milieu artificiel des expériences. C'est ainsi qu'il parle de crises de convulsion chez un cobaye : « Il est tout à fait possible que les crises soient liées justement à nos expériences. C'est étrange, mais je n'ai pas connaissance que des accès de convulsions épileptiques se produisent souvent chez des chiens de chasse ou de compagnie, tandis que chez nos chiens, c'est souvent le cas. Qui sait, il est possible que ce soit le résultat de la situation difficile du système nerveux dans laquelle nous plaçons les chiens ; nous compliquons l'activité nerveuse, et elle s'en trouve altérée. » [25] Cette réflexion critique ne cesse que là où Pavlov entre dans le domaine élargi d'application de sa théorie, celui de la corrélation indissociable du travail et du langage. La critique des erreurs de cette conception, qui se répercutent sur l'ensemble de son œuvre, est pour nous d'autant plus importante qu'elle éclaire d'une certaine manière notre problème, qui ne pourrait absolument pas être soulevé en dehors du domaine du travail.

Dès le phénomène du travail, cela commence. Nous avons déjà parlé antérieurement de la division du travail des sens qui se crée nécessairement dans le travail, et mentionné les faits constatés par Gehlen, à savoir qu'au cours de l'évolution du travail, l'œil prend de plus en plus en charge, et de façon de plus en plus différenciée, les fonctions du toucher. Par la perception visuelle du poids, de la dureté etc. le sens du toucher est déchargé, la main se voit conférer la liberté de réaliser des opérations plus raffinées et plus précises qu'elle n'aurait pu

[25] Ibidem, p. 269, *cf.* aussi p. 250, p. 354.

assurer sans être de la sorte déchargée de ses formes d'activité originelles. Cette capacité obtenue par le travail fait obligatoirement défaut aux animaux, même aux plus évolués. Gehlen souligne que par exemple les chimpanzés, qui sont des « animaux éminemment observateurs » ne sont pas en mesure comme les hommes de différencier les choses visuellement quant à leur poids, leur lourdeur, leur solidité ; ils essayent « d'utiliser tout ce qui a l'air mobile et allongé, pièces d'étoffe, bouts de fil, rameaux, couvertures, en dépit de leur caractère fonctionnellement inutilisable ». [26] Dans son analyse des traits spécifiques du travail humain, Gehlen, comme nous l'avons également montré antérieurement, va encore au-delà de cette constatation, en y montrant la fonction de l'imagination du mouvement. Ce qui pour nous est significatif, c'est qu'elle comporte une anticipation des mouvements téléologiquement favorables dans le travail, le sport, etc. ; de quel type est cette anticipation, cela ressortira de notre exposé. Gehlen considère l'imagination du mouvement comme « métaphorique » et y voit « la capacité d'une réalisation symbolique, significative de mouvements par laquelle seule nous pouvons transposer des mouvements, les continuer l'un dans l'autre, avoir l'un comme intention dans l'autre ». [27] L'imagination du mouvement est ancrée dans le travail. Par-là, son caractère social se trouve en même temps déterminé. C'est pour cela que Gehlen la traite à juste titre avec l'imagination de la sensation, dont nous parlerons également plus tard. Pour les deux, l'attitude de l'homme à l'égard de quelque chose de nouveau vise directement le but concrètement fixé de l'action, du mouvement, etc. ; pourtant, dans la même intention est incluse

---

[26] Arnold Gehlen (1904-1976), *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* [L'homme. Sa nature et sa place dans le monde] (1940), Bonn, Athenäum-Verlag, 1950, p. 161.

[27] Ibidem, p. 141.

en même temps la disposition à réagir aussi, dans certaines limites, à de l'inattendu. Gehlen exprime cela sans équivoque, certes dans son jargon technologique ultra-compliqué. « Il faut tout d'abord tenir compte du fait que tout mouvement, dans la mesure où il communique, dans la mesure donc où il développe des contenus sociables universels et va donc ainsi être perçu, comporte déjà dès le tout début des anticipations d'attente. Dans les mouvements amorcés, les phases à venir ne sont pas moins arrêtées que les réponses factuelles futures qu'elles impliquent, les séries de changements des choses rencontrées. » [28] Finalement, sa caractéristique décisive, c'est de mettre énergiquement en relief, dans la continuité que chaque mouvement a en soi, certains points nodaux concrets, et de fixer ceux-ci, et ceux-ci seulement là où c'est possible, car c'est par le choix matériellement juste de ces points nodaux privilégiés que vont en découler spontanément, d'une certaine manière de soi-même, les mouvements optimaux qui les relient. Gehlen dit à ce propos : « Il est tout d'abord réduit à la formation des *phases principales* fécondes, tandis que les phases ultérieures, à partir de là, se raccourcissent et s'automatisent. Une suite complexe de mouvements – et au début, chacun est pénible – va tout d'abord, dans toute son extension, être accompagnée d'attention, parce qu'elle comporte partout des points de perturbation et d'empêchement. Et cela tant qu'elle est incertaine, qu'elle n'est pas encore soustraite au désordre des impulsions de mouvement qui se contrarient. Elle n'est alors vraiment bien exécutée et praticable à souhait que lorsqu'elle a élaboré certains points angulaires à partir desquels elle est disponible dans son ensemble et auxquels se réduit la conscience du mouvement. Le "moment fécond" du mouvement soutient et représente la suite de

[28] Ibidem, p. 152 s.

mouvements dans son ensemble, et l'accomplir signifie faire se dérouler le mouvement dans son ensemble. » [29]

C'est ainsi que les mouvements découverts et exercés se condensent en habitude. Le résultat de l'imagination du mouvement se transforme ensuite en une série de réflexes conditionnés. Il est aussi possible, assurément, d'avoir recours au système de signalisation 2 pour le choix ultime des fonctions optimales (pensons à l'étude scientifique des mouvements, par exemple dans le système de Taylor). Mais même si l'imagination originelle du mouvement s'éteint pour laisser la direction pratique aux réflexes conditionnés, il faut remarquer de grandes différences dans l'exécution déjà automatisée, selon que le sujet concerné, imaginatif, se contente de fixer les points nodaux, ou incapable de ce point de vue, répète, imite servilement tout le processus dans tous ses détails. Gehlen mentionne à juste titre la différence entre une écriture manuscrite « très personnelle » et un graphisme pédant. [30] Il y a aussi des cas où une intégration totale de l'ensemble du système de mouvement est matériellement impossible, où l'opération elle-même entraîne toujours de nouvelles situations auxquelles il faut toujours réagir d'une manière nouvelle, si l'on ne veut pas manquer la finalité de l'ensemble. Là, la disponibilité ne doit jamais laisser disparaître le champ d'action de l'inattendu ; là, l'imagination du mouvement ne peut jamais être complétement remplacée par une intégration sous la forme de réflexes conditionnés. Naturellement, il s'agit là-aussi d'une proportionnalité à chaque fois concrètement déterminée. Aucune besogne ne peut vraiment être menée à bien avec succès sans que les réflexes conditionnés intégrés ne jouent un rôle. Maladresse de dilettante et routine vide sont les deux extrêmes opposés de l'échec, faux l'un et l'autre, si cette

[29] Ibidem, p. 204.
[30] Ibidem, p. 205.

proportionnalité vient à manquer. Là-aussi, Gehlen montre la nature psychologique du processus mentionné ici par un exemple typiquement choisi : « le niveau extraordinairement élevé de l'imagination tactile de l'homme apparaît précisément quand il s'agit de gestes très précis dans lesquels les plus petites déviations virtuelles de l'imagination du mouvement entrent en ligne de compte. Quand le chirurgien habile peut opérer dans les cavités du corps sans rien voir, alors il tâte avec la pointe de la sonde ou du bistouri. En l'occurrence, il ne s'agit pas du phénomène, déjà remarquable en soi, selon lequel, en tâtant avec des objets inanimés, on pense avoir les mêmes sensations à la pointe de l'instrument. Il s'agit de ce que vont être préfigurées les sensations tactiles virtuelles qui *auraient* résulté de gestes précis virtuels. » Et il concrétise ensuite le comportement psychologique qui en découlé : « Tout geste bien exécuté réussit, s'il n'est pas à son tour automatisé, dans un "cercle" d'attentes d'accomplissement et de sociabilité, il est enveloppé d'images du déroulement et du succès matériel qu'on en attend. » Il s'agit toujours, en l'occurrence, d'un certain genre d'imagination (pour nos objectifs du jour, il n'est pas nécessaire de suivre les différenciations qui apparaissent à cette occasion). Ce qui est décisif, c'est d'un côté que cette imagination devienne toujours efficace plus tôt que le mouvement lui-même et « jauge » d'avance la situation nouvelle, sur l'ensemble de l'opération, ou sur l'une de ses phases. Gehlen cite comme exemple. « Lorsque devant un large fossé, nous jaugeons un saut, la réalisation ou la renonciation dépend du résultat d'un saut "imaginaire". » [31] Mais d'un autre côté, il est cependant décisif que nous puissions, dans le mouvement à réaliser, « nous y voir de manière vivante… et pas en pensée. »

[31] Ibidem, pp. 195-196.

Nous pensons que ces quelques exemples rendent déjà visibles dans les plus grandes lignes les premiers contours du phénomène que nous cherchons à décrire. Il s'agit de signaux de signaux qui, pourtant, dans leur mode originaire de manifestation, ne font pas partie du système de signalisation 2. Dans leur élaboration, généralisation, accès à la conscience etc., ce système de signalisation peut jouer un rôle important. Nous l'avons déjà indiqué. Pour le procès de travail, rendre pratiquement utilisable de ce qui a été obtenu ainsi consiste essentiellement à transformer entièrement ou partiellement, par l'exercice, l'habitude, l'entraînement etc., les données de l'imagination du mouvement etc. en réflexes conditionnés. Cette oscillation incessante, conditionnée par la nature des choses, du genre, nouveau à notre avis, de signaux de signaux entres les réflexes décrits par Pavlov rend très difficile de percevoir et de définir leur particularité et leur autonomie. A cela s'ajoute la chose suivante : tant la liaison des réflexes conditionnés au monde extérieur perçu que le moyen spécifique du langage pour le système de signalisation 2 peuvent être directement et immédiatement différenciés. De plus, il est au contraire question ici de réflexes qui partagent avec le premier système de signalisation l'immédiateté sensible, avec le deuxième le caractère essentiel qu'ils sont des signaux de signaux. Cette dernière détermination est facilement vérifiable par un examen impartial des faits.

Si nous voulons comprendre certains phénomènes de l'imagination comme un système de signalisation spécial, il faut tout d'abord effectuer quelques clarifications. Celles-ci sont d'autant plus nécessaires que nous ne sommes qu'au seuil de la description de notre phénomène proprement dit qui englobe à la fois plus et moins que l'imagination. Il faut dire en tout premier lieu que l'ampleur de l'efficience de l'imagination va bien au-delà du domaine de la sphère esthétique. Nous avons

en effet vu que Gehlen la conçoit comme indispensable au travail, à l'activité de l'homme dans la vie quotidienne. Longtemps avant lui, Lénine a indiqué l'universalité de l'imagination : « L'approche par l'intelligence (humaine) d'une chose singulière, la prise d'une empreinte (= concept), *n'est pas* un acte simple, immédiat, mort comme dans un miroir, mais un acte complexe, dédoublé, en zigzags, *qui inclut en soi* la possibilité de l'envol imaginatif en dehors de la vie ; et plus encore il inclut la possibilité d'une *transformation* (et d'une transformation dont l'homme ne s'aperçoit pas, n'a pas conscience) du concept abstrait, de l'idée en *imagination* (in letzter Instanz = Dieu). Car, même dans la généralisation la plus simple, dans l'idée générale la plus élémentaire (la "table" en général) *il y a* une certaine dose d'**imagination**. (Vice versa : il est absurde de nier le rôle de l'imagination même dans la science la plus rigoureuse : *cf.* Pissarev sur le rêve utile comme impulsion au travail et sur la rêvasserie vide.) » [32]

Il faut tout d'abord attirer ici l'attention sur le fait que Lénine souligne aussi bien l'indispensabilité de l'imagination, y compris dans l'activité théorique la plus abstraire qu'il mentionne en même temps la possibilité d'un « envol » en dehors de la vie. Cette dernière constatation montre un parallélisme frappant avec la définition de Pavlov du système de signalisation 2, selon laquelle y est également inclus un potentiel éloignement de la vie. Il dit par exemple dans une description des symptômes les plus importants de la psychasthénie : « Ces hommes perdent le sens de la réalité de ce qui se passe autour d'eux, et se sentent eux-mêmes irréels. Ils ont un penchant pour des subtilités abstraites. Ivan

[32] V. I. Lénine, *Résumé de la "Métaphysique" d'Aristote*, in *Cahiers philosophiques,* Œuvres t. 38, Moscou, Ed. du Progrès, 1971, p. 356. Dmitri Ivanovitch **Pissarev** [Дми́трий Ива́нович Пи́сарев] (1840-1868) révolutionnaire et nihiliste russe.

Petrovitch rappelle le premier et le deuxième système de signalisation qu'il a décrit. La pensée normale, qui va de pair avec un sens de la réalité, n'est possible qu'avec une collaboration indissociable de ces deux systèmes. Dans la psychasthénie, c'est le deuxième système de signalisation (le verbal) qui est prédominant, et il en résulte un sens imparfait de la réalité, car des représentations concrètes manquent à la pensée. » [33] Naturellement, la pathologie de la psychasthénie n'est qu'une exacerbation extrême de la possibilité, toujours présente dans la vie quotidienne, selon laquelle le système de signalisation 2 peut s'éloigner de sa base dans le système 1. Il faut d'un autre côté bien voir que Lénine mentionne à juste titre le rôle de l'imagination, y compris dans les sciences les plus rigoureuses. En quoi peut consister ce rôle ? Ces faits de la vie qui sont devenus connus et familiers aux hommes par le premier système de signalisation vont être au moyen de cette imagination travaillés, généralisés, combinés de telle sorte que de nouvelles corrélations de la vie, de la réalité objective, des relations des hommes à celle-ci puissent être scientifiquement éclairés.

Il faut distinguer strictement la synthèse ainsi créée des phénomènes comme par exemple les stimuli de groupe. C'est un grand mérite de Pavlov que d'avoir rompu avec tout simplisme mécaniste en ce qui concerne la perception, l'association etc. Aussi complexe et différenciée que soit la manière dont on peut concevoir les relations sujet-objet pour les réflexes conditionnés, ces phénomènes que nous avons indiqués comme produits de l'imagination dans la vie ne peuvent être expliqués simplement à partir d'elles. Ceci résulte déjà de ce qui suit. Les réflexes conditionnés, d'un côté, se rapportent directement au monde extérieur. Même si, comme

[33] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., I p. 229.

nous le reprenons de l'exposé de Pavlov, ils peuvent relier entre eux deux phénomènes de la réalité hétérogènes en soi, cela ne se produit que parce que l'un d'eux arrive d'habitude après l'autre, de manière répétée ; par l'imagination, un certain nombre de phénomènes vont être, dans certaines circonstances, mis en relation entre eux, bien qu'ils n'aient, ni subjectivement, ni objectivement, aucune proximité les uns vis-à-vis des autres, et bien que cette relation n'ait absolument pas été remarquée auparavant dans la réalité. Les réflexes conditionnés, les associations vont donc être un simple matériau pour l'imagination. Elle en dispose « librement », pour atteindre ces objectifs au service desquels ils sont créés et à l'occasion mis en mouvement par l'homme. Leur caractéristique comme signal de signaux est alors facile à voir. D'un autre côté, la liberté de disposer du signal 1 est tout aussi relative que dans le cas de la pensée et du langage. Certes, l'homme est « libre » – au sens subjectif abstrait – de combiner à sa guise les éléments que lui fournit le système de signalisation 1. Sauf qu'en l'occurrence, il risque de manquer son but et qu'il met même dans certaines circonstances son existence en danger. S'il veut donc s'imposer dans son environnement, il faut que les signaux primaires (les modes de fonctionnement des signaux de signaux) soient travaillés – peu importe s'il s'agit de la pensée au sens strict ou des types d'imagination les plus divers – de telle manière qu'ils reproduisent exactement la réalité, en rapport au but poursuivi du moment, dans ses déterminations, lois, etc. qui entrent en ligne de compte. De l'exemple cité plus tôt du saut par-dessus un fossé et de son évaluation par l'imagination du mouvement, cette série s'étend jusqu'aux opérations mentales les plus abstraites.

Ce genre particulier de fausse réaction à la réalité se différencie qualitativement et par principe de ce qu'on appelle les illusions des sens dans le domaine du premier système de signalisation.

Si l'on a bien appréhendé ici le déclencheur concret des stimuli, c'est qu'il s'est déroulé un processus normal. Au contraire, il est tout à fait possible pour les signaux de signaux que l'ensemble des premiers signaux servant de base à la synthèse supérieure reflètent exactement la réalité, mais que dans leurs combinaisons s'insèrent pourtant des erreurs qui provoquent un éloignement de la réalité. Cette possibilité existe de la même manière pour l'imagination et pour la pensée au sens strict du terme. Cela montre déjà qu'il s'agit dans les deux cas de la même manière de signaux de signaux. Dans la vie, dans le domaine des activités intellectuelles supérieures, les deux passent sans cesse l'une dans l'autre. Lénine a indiqué le rôle de l'imagination dans la pensée, et nos analyses ultérieures montreront quel rôle important joue la pensée dans la pratique artistique. En général, il serait extrêmement préjudiciable à la compréhension de l'essence de l'imagination qu'on la relie beaucoup trop exclusivement à la sphère esthétique, et qu'on ne la considère pas – comme on le fait ici – comme un élément indispensable de toute pratique humaine. Négliger ce fait engendre une conception qui obscurcit les véritables corrélations, qui oppose entre elles pensée et imagination de manière métaphysique et exclusive. Dans la réalité des processus subjectifs de pensée, des formes les plus diverses de l'activité humaine en général, c'est le strict contraire qui est la règle : réflexes conditionnés, imagination, pensée, passent sans cesse l'un dans l'autre chez le sujet ; très souvent, le penseur ou l'artiste le plus conscient peut même ne pas savoir ce qu'il doit à l'imagination, et ce qu'il doit à la réflexion, dans la conquête de la réalité. Et bien évidemment, le travailleur ou le sportif qui par exemple vise certains résultats concrets au moyen de l'imagination du mouvement, de sa prise de conscience dans la pensée, de son intégration en réflexe conditionné, n'aura pas la moindre idée du rôle qu'auront joué

dans son activité ces composantes précisément séparables au plan théorico-psychologique.

Ce caractère de l'imagination comme signal de signaux apparaît encore plus nettement si nous jetons un œil sur sa genèse subjective. Évidemment, la mémoire de l'homme est la base commune de la stabilité dans le fonctionnement de tous les systèmes de signalisation. Cela, Pavlov l'a déjà clairement reconnu avec ses expériences sur les chiens concernant les réflexes conditionnés. Il résume ainsi les enseignements d'un groupe d'expériences : « le temps a dans une certaine mesure emporté dans son flot la dernière réélaboration, mais la dernière est restée intacte, et presque aussi stable que la première fois. C'est un fait marquant qu'il y ait là une superposition et pas une éradication des conditions antérieures. Ce n'est pas en vain que nous vivons, que nous réélaborons les conditions ; mais nous nous souvenons de tout le passé, et il nous semble remarquable. Ce n'est nullement tout le passé qui est détruit par les nouvelles impressions, mais les nouveaux stimuli se combinent et s'ajoutent aux anciens et forment ainsi le présent… On peut déduire comme l'une des thèses fondamentales de l'activité corticale qu'on en arrive à une superposition des stimuli, et pas à une éradication des anciennes impressions par les impressions ultérieures. » [34] Hegel, dont les considérations sur la psychologie sont aujourd'hui injustement tombées dans l'oubli, délimite exactement l'image de la mémoire de l'intuition qui constitue sa base : « l'image a perdu la parfaite déterminité que possède l'intuition, et elle est arbitraire ou contingente, isolée du lieu extérieur, du temps et des corrélations immédiates dans lesquelles elle se trouvait. » [35] Ce n'est que par une telle

[34] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., II p. 473.

[35] Hegel, *Encyclopédie des Sciences Philosophiques en abrégé,* § 452, Trad. Maurice de Gandillac, Paris, NRF Gallimard ; 1970, p. 403.

transformation que l'image de la mémoire peut acquérir une universalité pour le travail d'association et ainsi servir de base tant aux nouveaux réflexes conditionnés qu'aux combinaisons supérieures de la pensée et de l'imagination. Chez Hegel aussi apparaît en l'occurrence, énergiquement, l'importance universelle de la puissance imaginative (imagination). Le développement de la représentation atteint précisément là son deuxième niveau ; le premier est la mémoire. La puissance imaginative se développe ici, selon Hegel, à nouveau en trois étapes. Tout d'abord, elle veille à ce que les images de la mémoire en général entrent dans l'existence. À notre avis, Hegel exagère ici son idée juste, car ce rôle de l'imagination n'est certainement pas d'une telle universalité. Il nous semble d'autant plus juste, pour la deuxième étape, celle de l'association, d'attribuer à l'imagination un rôle décisif ; même si celui-ci n'est pas non plus aussi exclusif qu'il le décrit, il est cependant clair que pour une part tout à fait considérable des associations, la part de l'imagination n'est pas à sous-estimer. La troisième étape selon Hegel est finalement celle « à laquelle l'intelligence identifie ses représentations *générales* à ce qu'il y a de *particulier* dans l'image, et lui donne ainsi une existence *imagée*. » [36] Ainsi se trouve consignée la base de l'activité de l'imagination dans tous les domaines de la vie spirituelle, et cela nous suffit, tout au moins à ce niveau de nos recherches, pour suivre les raisonnements ultérieurs de Hegel, et les discuter.

La tâche de ces considérations n'est en effet aucunement de définir précisément l'importance de l'imagination dans la vie psychique des hommes. Bien au contraire. Comme nous l'avons déjà mentionné, nous ne sommes qu'au seuil de notre phénomène proprement dit. Il nous faut identifier un système

[36] Hegel, *Enzyklopädie,* § 455.

de signalisation supérieur (signal de signaux) qui soit tout aussi fondé sur les réflexes conditionnés que le langage et la pensée, et en même temps aille au-delà d'eux, mais d'une manière qui ne crée pas, comme le langage, un milieu *sui generis* pour les signaux de signaux, mais qui, malgré la distance factuelle par rapport aux réflexes conditionnés, (possibilité de s'en séparer analogue à la pensée), s'appuie cependant beaucoup plus directement sur eux, et semble souvent, pour une observation superficielle ne cherchant pas la spécificité, ne pas du tout s'en détacher. Cet état de fait nous donne déjà une explication de la raison pour laquelle Pavlov n'a rien perçu de cette différence. Dès que nous aborderons le problème de l'évocation comme phénomène de la vie, et à plus forte raison comme élément essentiel de la sphère esthétique, cette particularité apparaîtra en pleine lumière, beaucoup plus nettement que cela n'était possible jusqu'ici.

Le fait que nous ne commencions pas par les manifestations les plus marquantes (les différents arts comme moyens et objectivations du système de signalisation auquel nous pensons), mais visions au contraire cette étape la plus élevée en passant par des phénomènes de la vie nécessairement confus et mélangés dépend très essentiellement de l'attitude de fond de nos considérations : nous ne voulons pas que leur point de départ soit le dogme d'une esthétique vue comme un mode de comportement humain originel, « éternel », mais nous voulons au contraire faire engendrer génériquement celle-ci des besoins et des capacités des hommes se développant. Ceci a pour conséquence que l'analyse de ce système de signalisation doit commencer par ses premières manifestations, dont il est extrêmement rare qu'elles aient été intégrées durablement, pour monter ensuite peu à peu jusqu'à ses formes plus pures, plus autonomes. Nous croyons pourtant que malgré toutes les difficultés qu'occasionne le passage incessant que nous avons

mis en évidence d'un système dans l'autre, les premiers contours de ce que nous pensons commencent à être perceptibles, même si ce n'est pas encore très net. Les transitions sont expliquées, y compris physiologiquement, par la recherche de Pavlov. Certes, Pavlov ne connaît que deux systèmes de signalisation, mais il dit de la base de leur liaison : « La répartition en un premier et deuxième système de signalisation, on ne doit pas se la représenter de manière purement anatomique, elle doit vraisemblablement être principalement fonctionnelle. » [37] Cette affirmation paraît d'autant plus évidente que l'homme en effet, depuis son hominisation effective, n'a plus été soumis à aucun changement physiologique ou anthropologique décisif. Cette transformation énorme, précisément, qui ouvre un abîme d'altérité entre l'homme et l'animal, y compris le plus évolué, se déroule en premier lieu sur le terrain social (travail, langue, etc.). Physiologiquement, le nouveau type d'activité va être fondé fonctionnellement sur leurs relations réciproques, et non anatomiquement. Cela concorde de la façon la plus profonde avec tous les faits que montre l'histoire de l'hominisation. L'homme a certes reçu de la nature toutes les possibilités du devenir qu'il a lui-même construit ; mais dans sa spécificité humaine essentielle, il est le produit de son propre travail.

C'est aussi pourquoi nous avons jusqu'à maintenant souligné aussi énergiquement l'aspect subjectif du développement du travail : restent décisifs le besoin et la nécessité de réagir constamment de manière adéquate, c'est-à-dire primairement de manière créative, à des situations nouvelles, pour la plus grande part créées par l'homme (par le travail, par ses conditions préalables et ses conséquences). Cette nouveauté peut devenir la base solide de sa propre existence, pour à partir

[37] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., III p. 310.

de là conquérir de nouveaux horizons, et ainsi de suite jusqu'à l'infini. Tout cela est naturellement un fait connu depuis bien longtemps de l'anthropologie. Mais c'est justement par là qu'apparaissent pour notre problème des conséquences importantes. Considérons surtout ce que nous avons défini ici comme la nouveauté (en principe des situations nouvelles, de nouvelles tâches pour la réaction au monde extérieur, pour l'action etc.) en rapport au système des réflexes. Pour un être vivant qui n'a que des réflexes non-conditionnés, la nouveauté n'est absolument pas perceptible. Pavlov souligne très justement que « l'animal pourrait vivre de manière autonome à l'aide des réflexes non-conditionnés si le monde extérieur était constant. » Et il cite comme exemple des chiens dont le cerveau a été prélevé ; « ils peuvent vivre », dit-il « si on les tient éloignés de fortes fluctuations. » Et il mentionne dans un autre passage le fonctionnement des réflexes non-conditionnés chez les abeilles. [38] La démarcation strictement tracée de ces réflexes non-conditionnés est évidente dans la vie quotidienne, par exemple avec l'impuissance désespérée des insectes devant une fenêtre. Un exemple peut-être encore plus frappant est fourni par Hans Volkelt, qui a observé une araignée. [39] Il montre comment elle réagit avec précision lorsque des mouches touchent sa toile, elle s'interrompt même de dévorer l'une si le vol d'une autre l'y amène, afin de mettre en sûreté la nouvelle proie. Mais si une mouche venait dans les roseaux où l'araignée guettait « celle-ci n'en tenait tout d'abord aucun compte, bien qu'elle n'eût pas mangé depuis longtemps, et quand la mouche venait plus près d'elle, l'araignée faisait des gestes de défense jusqu'à ce que la mouche s'en aille. Selon

[38] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., II p. 513.

[39] Hans Volkelt (1886-1964), Psychologue et pédagogue allemand. Il fut plus tard un nazi convaincu. NdT. *Über die Vorstellungen der Tiere,* [Sur les représentations des animaux], Leipzig & Berlin, Verlag von Wilhelm Engelmann, 1914, p. 15 et p. 17 s.

toute vraisemblance, elle n'a donc pas du tout, dans ces circonstances nouvelles, identifié sa nourriture habituelle. »

Il est vrai que Pavlov affirme : « Entre des phénomènes conditionnés et non-conditionnés, il n'y a pas du tout de faille infranchissable. La différence entre ces phénomènes est conditionnée par le cours de la vie. » [40] Malgré cela, il est indubitable que les réflexes conditionnés peuvent offrir à l'animal – si l'on considère le processus de développement dans sa totalité – pour son mouvement, une marge de manœuvre plus importante que les non-conditionnés en ce qui concerne les situations nouvelles qui surgissent dans sa vie. Pavlov considère comme l'élément le plus important de l'activité nerveuse supérieure « qu'il y ait une association, c'est-à-dire une relation réciproque temporaire de l'activité de cellules qui étaient auparavant séparées, et entre lesquelles il n'y avait auparavant aucune liaison d'aucune sorte. » [41] L'élément de la nouveauté est sans aucun doute inclus là-dedans, certes de manière relative. Car les expériences de Pavlov montrent précisément que des réflexes conditionnés ne peuvent se former que par de nombreuses répétitions, et disparaissent souvent si les stimuli déclencheurs disparaissent ou s'interrompent sur une longue durée. Cela veut dire que, dans des circonstances de vie normales, a lieu chez les animaux supérieurs une adaptation à ces éléments changeants du monde extérieur qui, en règle générale, se reproduisent souvent. Un des acquis les plus importants des expériences de Pavlov sur les chiens consiste justement en ce que les différences de types se font clairement jour en ce qui concerne la capacité à former des réflexes conditionnés, à s'adapter en l'occurrence, rapidement ou lentement, sans peine ou au travers de crises de nerfs, à des changements de situation. L'ampleur, la richesse

---

[40] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., I p. 341.
[41] Ibidem, III p. 189.

des relations de ces systèmes de réflexes conditionnés peut parfois être tout à fait considérable ; pensons par exemple aux oiseaux migrateurs. Leurs limites sont néanmoins nettement tracées, justement par les circonstances normales de la vie, par la répétition massive comme base de l'intégration des réflexes conditionnés (et de leur éventuelle transformation en non-conditionnés). Si quelque chose de qualitativement nouveau se présente dans la vie, y compris des animaux dotés d'une activité nerveuse supérieure, alors il peut se produire une impuissance à l'égard de la situation inattendue tout aussi totale que chez les animaux bien moins évolués ; pensons à un oiseau – ce peut même être un oiseau migrateur, par exemple une hirondelle –, comment il se comporte quand par hasard, il entre soudain dans une pièce.

Naturellement, toutes ces délimitations sont relatives. Des animaux vivant depuis longtemps en captivité peuvent s'accoutumer à l'habitat humain et s'y mouvoir librement. Dans ce cas, justement en rapport à l'environnement nouveau – permanent, émettant constamment des stimuli se répétant – ils développent de nouveaux réflexes conditionnés. D'un autre côté, l'homme peut lui-aussi tomber dans des situations inhabituelles telles que mêmes ses activités psychiques les plus élevées – justement celles tournées vers la nouveauté – y défaillent. Cette relativité des limites ne supprime cependant pas, comme toujours, leur présence et leur importance qualitativement déterminante. Ce n'est certes pas un hasard qu'une part aussi importante de la littérature, de *l'Odyssée* en passant par *Robinson* jusqu'à Joseph Conrad [42] décrive, fidèle à la vérité, comment l'homme surmonte victorieusement des

[42] Homère, *L'Odyssée*, trad. Victor Bérard, Paris, NRF La Pléiade, 1993. Daniel Defoe (1660-1731), *Robinson Crusoé* (1719), Paris, Le Livre de Poche, 2003. Joseph Conrad [Józef Teodor Konrad Korzeniowski] (1857-1924), écrivain anglais d'origine polonaise. NdT.

dangers totalement inattendus. Il est sans doute superflu de souligner tout particulièrement que la capacité de l'homme à trouver dans des situations totalement nouvelles la juste démarche de l'action repose sur un vaste système de réflexes conditionnés et non-conditionnés. Les signaux de signaux, pensée et imagination, ne seraient pas en mesure de bien analyser la nouveauté, et d'y réagir de manière adéquate, s'il ne disposait pas en permanence d'une solide connaissance de l'ancien, du récurrent, du constant. On voit là-aussi que les phénomènes de la vie ne peuvent être maîtrisés et compris que dans l'unité et la différence dialectiques simultanées de la continuité et de la discontinuité.

Il fallait tout particulièrement souligner cela parce que dans les dernières décennies, dans de vastes cercles, s'est popularisé une théorie qui mène à une totale rigidification de l'essence de la relation entre la vie et l'environnement. Nous pensons à la conception d'Uexküll [43] du monde intérieur et de l'environnement des animaux. Il part de ce que les organes des sens et les modes de vie de chaque animal qu'ils conditionnent sont placés dans des relations qualitativement définies avec certains aspects de la réalité, et avec ceux-ci seulement. Et comme il identifie alors l'*a priori* kantien simplifié par Schopenhauer avec la réalité objective, cela engendre des animaux avec chacun un espace propre, chacun un temps propre, etc. dans des « environnements » différents. Il est clair qu'Uexküll hypostasie [44] ici l'ampleur limitée de la prise en compte de la réalité par les réflexes non-conditionnés et

---

[43] Jakob Johann von **Uexküll** (1864-1944), biologiste et philosophe allemand. Il est l'un des pionniers de l'éthologie. Il est notamment connu pour son concept de l'*Umwelt*, [environnement] selon lequel chaque espèce vivante a son univers propre, à quoi elle donne sens, et qui lui impose ses déterminations. NdT.

[44] *Hypostasier* : Prendre abusivement une abstraction pour une réalité. NdT.

conditionnés dont nous venons de parler, en différents « environnements » qui sont tout aussi imperméablement séparés les uns des autres que les « cercles de culture » de Spengler. Même quand l'araignée dévore la mouche, il n'y a pas de contact, car pour la première, la seconde n'est que nourriture, pour la seconde la première n'est que mort, et donc pas un facteur vivant de son environnement, mais seulement une matière rapportée au sujet, formée d'un *a priori* biologique. De tels contacts entre « environnements » prennent donc le caractère d'une prison exposée à des catastrophes transcendantes, mais désespérément fermée ; d'un monde tel qu'il a souvent été décrit, de Maeterlinck à Beckett. [45] Rothacker développe alors cette théorie en incluant les faits historico-culturels. Il le fait de la manière suivante : « L'exemple le plus parlant de la relation anthropologique nous est fourni par le schéma, maintes fois cité suivant : la même forêt est pour le paysan, un "bois", pour le garde-forestier, une "futaie", pour le chasseur un "terrain de chasse" ou une "réserve de chasse", pour le randonneur "l'ombre fraîche de la forêt", pour le fugitif une "cachette", pour le poète "tremblement du feuillage", "parfum de résine" etc. Un schéma qu'on peut étendre à sa guise, par exemple pour une carrière de pierre qui présente pour le spéculateur, le stratège, le promeneur, le peintre, des physionomies totalement différentes. On atteint déjà là quelque chose d'essentiel en renvoyant les relations à l'environnement à certaines professions et conduites humaines. » [46] Ainsi apparaît le « monde naïvement vécu » de l'homme, qui est un « environnement authentique ». Que la connaissance scientifique objective n'exerce aucune influence

---

[45] Maurice **Maeterlinck** (1862-1949), écrivain belge, prix Nobel 1911. Samuel **Beckett** (1906-1989), écrivain irlandais d'expression française. NdT.

[46] Erich **Rothacker**, (1888-1965), philosophe et sociologue allemand. *Probleme der Kulturanthropologie* [Problèmes de l'anthropologie culturelle.] Bonn, Bouvier, 1948, p. 161.

sur celle-ci, Rothacker le démontre d'une manière extrêmement originale : « cela n'a encore jamais tenté personne qui désirait une friandise devenue rare, d'avaler un faisceau d'électrons. Personne n'a encore embrassé ou même épousé un tourbillon d'électrons. Nonobstant l'exactitude des résultats de la physique. » [47] Cette théorie est naturellement absurde. Néanmoins, cela vaut la peine de lui jeter un bref regard. Les idéalistes contemporains ont en effet l'habitude de regarder par exemple les « simplifications » de la théorie matérialiste des réflexes de Pavlov avec un profond mépris condescendant. De telles confrontations simples montrent en revanche clairement où en vérité sont à rechercher les simplifications, à savoir là où toutes les transitions et relations réciproques complexes de la réalité sont effacées, où tout est déduit selon un schéma vulgaire au plus haut point, qui est modelé sur une immédiateté que l'on a figée. Ces schémas sont ici l'*a priori* mécaniste fataliste de l'« environnement », la « forme » sans éléments dans la « Gestaltpsychologie », la typologie schématique bornée de Jung [48] qui répartit le monde des hommes entre introvertis et extravertis etc. etc. La théorie des réflexes de Pavlov ouvre en revanche des perspectives sur la connaissance des relations réciproques et transitions les plus complexes. Elle permet de comprendre l'homme justement dans son affinité complexe avec la physiologie des animaux, et en même temps dans sa profonde différence par rapport à eux.

Cette supériorité de la théorie pavlovienne des réflexes par rapport aux théories idéalistes n'est en rien changée par le fait que, dans ces considérations, nous formulions des préconisations pour un développement et une concrétisation ultérieurs. Ces derniers se focalisent sur l'indication que, par

---

[47] Ibidem, p. 165.

[48] Carl Gustav **Jung** (1875-1961) médecin psychiatre suisse, fondateur de la psychologie analytique. NdT.

suite du travail, apparaît la nécessité à de nouvelles combinaisons, de réagir à la réalité d'une manière plus complexe, d'y percevoir des corrélations plus complexes et d'agir d'une manière nouvelle correspondant aux situations nouvelles. Il est certes notoire que Pavlov a reconnu de nombreuses propriétés importantes du langage (de la pensée). Mais il est passé à côté du fait que celles-ci sont génétiquement ancrées dans cette étape décisive du développement de l'humanité, et il n'a en conséquence pas non plus vu certains traits essentiels liés à cette configuration. Comme il lui manquait cette notion de la séparation décisive de l'homme et de l'animal, il était contraint d'identifier sommairement aux simples réflexes conditionnés l'ensemble des réflexes qui ne dépassent pas la sphère de la sensibilité de la même façon que l'abstraction textuelle. Nous espérons avoir réussi à mettre au clair le fait qu'en raison de l'essence du travail, doivent se créer déjà dans le procès de travail des réflexes qui, bien qu'ils ne dépassent pas comme le langage en abstraction manifeste le niveau de la sensibilité immédiate, ne sont cependant pas – comme le pensait Pavlov – de simples réflexes conditionnés, mais deviennent de ce point de vue, comme le langage, des signaux de signaux. Nous proposons pour ces réflexes, afin d'exprimer leur position intermédiaire entre les réflexes conditionnés et le langage, de les désigner comme système de signalisation 1'.

2. Le système de signalisation 1' dans la vie.

Ce que font à proprement parler ces signaux ne deviendra totalement clair qu'avec l'examen de l'art et du comportement artistique. Nous nous trouvons provisoirement, toujours et encore, à un stade initial, même en ce qui concerne la tentative de délimiter dans leurs plus grandes lignes les contours de la spécificité de ce phénomène. Bien que notre démarche doive

nous conduire des phénomènes de la vie à l'art, remarquons en passant, dès maintenant, que dans l'usage du langage de nombreux peuples, il y a une intuition de ce phénomène, instinctive et de ce fait assurément vague, mais malgré tout instructive à maints égards. On sait qu'en allemand, précisément, le mot *Kunst* [art], à côté de sa signification spécifique plus restreinte et exacte, présente encore une portée plus générale. On parle de *Reitkunst* [art équestre], de *Kochkunst* [art culinaire] etc., sans pour autant penser, même de loin, à vouloir inclure l'équitation ou la cuisine dans le système des arts. On sous-entend volontiers à cet emploi du langage le sens d'être capable ; à tort, pensons-nous. Car le sens linguistique précis se rapporte précisément à ce qui, dans les activités considérées, va au-delà de la simple capacité, au-delà de la maîtrise moyenne de sa technique. Quelqu'un peut parfaitement maîtriser la routine de son métier, c'est-à-dire qu'il a élaboré et intégré tous les réflexes conditionnés qui sont en l'occurrence nécessaires. Nous lui accorderons alors les qualificatifs de bon, d'habile, d'expérimenté, de fiable, etc. mais nous ne désignerons pas son activité comme un art – dans ce sens général. Ce n'est que si l'intéressé fait preuve dans son domaine d'un don d'inventivité, c'est-à-dire d'un sens de la nouveauté, ce n'est que s'il réagit à la vitesse de l'éclair, de manière juste, dans des situations imprévisibles, que l'usage linguistique désignera son action comme un art. Oui, cet usage a même forgé l'expression « *das ist keine Kunst* » [ce n'est pas de l'art] (dans le sens : tout le monde en est capable) pour illustrer ces différences. Quand on désigne comme art – au sens large – la pratique d'un chirurgien, d'un médecin, d'un footballeur, d'un cuisinier, etc. on pense justement à ce type de réaction à des situations nouvelles, inattendues, que nous avons jusqu'à maintenant cherché à décrire.

Cette nature de notre système de signalisation 1' apparaît encore plus nettement si nous passons du travail lui-même à ces circonstances de la vie, à ces relations humaines qui sont produites par le perfectionnement du travail, sa diffusion, son développement à haut niveau. Comme Pavlov n'a pas remarqué le rôle du travail pour les signaux de signaux dans le langage, il n'est que trop compréhensible qu'il n'ait accordé aucune attention à ces rapports qui sont justement encore plus complexes du point de vue psychologique. En revanche, comme on l'a déjà dit, Engels a justement indiqué que la genèse du langage ne peut être comprise qu'à partir des besoins sociaux entraînés par le travail, à savoir que les hommes ont quelque chose à se communiquer les uns aux autres, ce pour quoi les sons et gestes expressifs au niveau des réflexes conditionnés ne suffisent pas. Le langage devint ainsi le moyen privilégié et le régulateur principal des relations des hommes entre eux. Il n'y a naturellement pas de stade de l'évolution où elle seule développe ces relations. Des gestes de toutes sortes, des sons inarticulés etc. doivent y contribuer. Et cela conduirait à une falsification du juste état de fait que d'admettre que même là où le langage est devenu le moyen général des relations humaines, la spécificité du langage doive toujours et partout entrer en fonction. Toute société doit se maintenir et se reproduire dans des conditions où les éléments qui – pour l'essentiel – se répètent constituent une part tout à fait considérable de la vie. Réagir à ces éléments prend de ce fait de plus en plus le caractère des réflexes conditionnés. Pensons par exemple à la relation de soldats aguerris aux ordres de leurs supérieurs. Mieux ils ont été entraînés, et plus on déclenchera de réactions automatiques. La parole agit alors comme un signal direct. Un son déterminé, une cadence déterminée etc. suscite déjà les réflexes conditionnés intégrés. De manière pas toujours aussi brutale, la même chose se produit dans la vie,

bien plus souvent qu'on ne le pense communément. Je ne citerai qu'un seul exemple. Un homme nerveux souffrant d'insomnie ne peut s'endormir que si quelqu'un lui fait la lecture. Dans les faits, il s'endort grâce au son monotone de la voix. Mais il n'est pas rare que le malade se réveille dès que le lecteur s'interrompt. Ici, la fonction de la parole comme déclencheur de réflexes conditionnés inhibiteurs est évident. C'est encore bien plus le cas pour les gestes. L'évolution sociale transforme en stéréotypes de très nombreux mouvements, modes de comportement des hommes. Ce sont devenus pour nous des réflexes conditionnés bien intégrés, que nous soulevions notre chapeau quand nous voyons une dame, que nous nous inclinions pour saluer en entrant dans une pièce, que nous attendions que la dame ou la personne plus âgée (ou le supérieur) nous tende la main, avant de répondre à sa poignée de main, etc. etc. C'est une part tout à fait considérable des rapports humains qu'il faudrait dénombrer pour faire la liste de toutes les paroles, de tous les gestes etc. qui sont devenus de simples réflexes conditionnés.

De tels usages dans les rapports humains ont souvent été tout d'abord formulés textuellement, et le langage est toujours utilisé afin de les inculquer aux enfants, aux élèves, aux recrues etc. Le commandement ne peut en effet produire avec sûreté des réflexes conditionnés que s'il est bien compris par la recrue ; nous seulement il a fallu un entraînement précis aux mouvements qui lui correspondent, mais aussi à leur relation à ce commandement précis. C'est dans cette mesure que les relations humaines semblent pouvoir se développer dans le cadre des deux systèmes de réflexes pavloviens. Mais la réalité est cependant plus complexe et s'est toujours complexifiée au cours de l'évolution. Au stade tout à fait primitif, l'usage régule pour ainsi dire toutes les relations des hommes entre eux. Cependant, plus les hommes, en se développant, deviennent

des individus, moins des usages fixes peuvent totalement réguler leurs relations entre eux. Pensons à cette catégorie sociale que l'on décrit par les mots « bonnes manières ». Il s'agit en l'occurrence de prescriptions importantes, partiellement même indispensables, pour décharger les relations quotidiennes des hommes de frictions, complications, irritations etc. superflues. Elles vont être apprises, exercées, elles se transforment en réflexes conditionnés fonctionnant de manière quasi automatique, et laissent alors le champ libre aux relations importantes et essentielles.

Mais on voit aisément que ces deux pôles – définis selon les catégories pavloviennes – n'englobent en aucune façon toutes les situations possibles. Pensons au concept de tact, très proche de l'expression « manières ». On entend par là l'action juste dans une situation dans laquelle il n'y a pas d'avance de prescription de principe valide ; car si cette situation pouvait être soumise à une prescription, les bonnes manières suffiraient alors totalement à la contrôler. Naturellement, l'action menée avec tact, par exemple l'intervention dans une situation sans issue, embrouillée, peut aussi avoir lieu au moyen du langage. Mais ce n'est pas du tout nécessaire. Il y a de nombreux cas où un mouvement de la main, un hochement de tête etc. peut jouer le même rôle qu'aurait eu sinon la parole choisie avec tact. Celle-ci, notons le bien, ne fonctionne certes pas non plus simplement par l'idée qu'elle exprime, mais en unité indissociable avec le rythme, les expressions du visage et les gestes qui l'accompagnent. En outre, la parole pertinente ne découle pas là non plus d'un raisonnement, ce n'est pas le résumé d'une analyse rationnelle juste, mais, comme dans les cas traités plus haut – sauf que cette fois ci, cela se rapporte à des relations humaines – elle est également une orientation rapide comme l'éclair sur des relations complexes par l'intermédiaire de l'imagination où – à nouveau tout comme

auparavant –, la compréhension comporte déjà la solution, l'issue. Si l'on conteste en l'occurrence la priorité du verbal et de l'idéel, cela n'est pas lié à une concession d'aucune sorte à un quelconque irrationalisme. *A posteriori* en effet, toute action menée avec tact peut en fait être très précisément décrite et analysée par des moyens conceptuels et verbaux. Elle est donc, dans son contenu, totalement rationnelle, sauf que le mécanisme physio-psychologique qui la produit n'est pas le système de signalisation 2, mais le système 1'.

Dans la vie et dans les œuvres d'écrivains importants qui appréhendent profondément la vie et la restituent pertinemment, nous pouvons trouver une foule d'exemples de ce qu'il en va bien ainsi du tact. Tolstoï décrit par exemple ainsi Véra, la fille aînée du Comte Rostov : Elle « était belle, point sotte, bien élevée, elle avait été une excellente élève, ce qu'elle avait dit était juste et opportun ; mais chose étrange, tous, et la visiteuse et la comtesse, la regardèrent comme s'ils se demandaient pourquoi elle avait dit cela et en éprouvèrent de la gêne. » [49] Et dans les quelques scènes que l'écrivain consacre à ce personnage secondaire, on voit avec une clarté éblouissante comment quelqu'un peut avoir de très bonnes manières, et malgré cela en toute circonstance agir instinctivement, sans tact. C'est exactement le contraire que décrit Tolstoï dans une situation importante de la vie de la plus jeune sœur de la même famille, Natacha. Elle a soigné son ancien fiancé, André Bolkonski, jusqu'à sa mort, et la crise de l'agonie les a à nouveau fortement rapprochés l'un de l'autre après la rupture et l'éloignement. Après la mort de Bolkonski, Natacha vit dans une torpeur psychologique totale, sans participation à la vie de sa famille, jusqu'à ce qu'arrive la nouvelle de la mort du plus jeune frère, le préféré de la mère. « Brusquement, ce fut comme

[49] Tolstoï, *Guerre et Paix*, trad. Elisabeth Guertik, Paris, Le livre de poche, 1983, tome 1, pp. 50-51. NdT

si une décharge électrique parcourait tout l'être de Natacha. Elle ressentit un coup terrible et douloureux au cœur. Elle éprouva une affreuse souffrance ; elle eut l'impression que quelque chose se déchirait en elle et qu'elle allait mourir. Mais à la suite de cette douleur, elle se sentit instantanément délivrée de l'interdiction de vivre qui pesait sur elle. En voyant son père et en entendant derrière la porte les cris terribles, sauvages de sa mère, elle s'oublia aussitôt elle-même et oublia son chagrin. » [50] Elle court vers sa mère, la prend dans ses bras, elle lui dit avec une chaude émotion des paroles incohérentes, dépourvues de sens, jusqu'à ce qu'au cours de la troisième nuit, la vieille comtesse commence à pleurer et retrouve alors la vie. Cela va de soi : la teneur spirituelle de cette scène va bien au-delà de ce que, dans la vie quotidienne, nous avons coutume d'appeler le tact. Néanmoins, ces éléments psychiques que nous avons mentionnés là-bas sont là aussi à l'œuvre, même si c'est avec une intensité qualitative accrue. C'est pourquoi cet exemple qui semble à première vue nous éloigner de notre sujet actuel nous paraît encore plus convaincant qu'un autre qui se trouverait précisément dans le cadre prescrit.

De tels types de réactions réciproques des hommes entre eux sont naturellement connus depuis bien longtemps. Les problèmes qui leur sont liés ressurgissent sans cesse depuis la genèse de la civilisation, et ne vont pas être seulement, en raison de leur importance dans les relations humaines, des objets de la littérature, mais ils préoccuperont aussi des penseurs, surtout des moralistes, des chercheurs en sciences sociales etc. De la nature du système de signalisation 1', il résulte pourtant que son approche conceptuelle est la plupart du temps moins adéquate et exacte que la littéraire. Cela réside dans la nature des choses. Ces types de réactions à des

[50] Ibidem, tome 2, p. 597. NdT.

événements inter-personnels doivent en effet être intégrés dans un système abstrait et purement conceptuel, de telle sorte que leur spécificité propre, précisément, va très souvent être perdue à l'occasion de sa subordination à un quelconque principe éthique ou social. Par ailleurs : si l'émotion devant ces problèmes conduit à voir dans ces modes de réaction quelque chose qui contredit la raison, l'analyse devient alors obligatoirement abstraite et débouche sur le néant. Il est caractéristique de la sensibilité dialectique et de pondération intellectuelle d'Aristote que là où il se heurte à ce problème, il expose davantage le décor, le champ d'action du phénomène, que celui-ci même. Naturellement, il ne peut pas totalement s'affranchir de la tradition éthique de l'antiquité qui rapporte tout ce qui est humain à des catégories purement rationnelles. Il écrit : « Ce qu'on appelle enfin *jugement*, qualité d'après laquelle nous disons des gens qu'ils ont *un bon jugement* ou qu'ils ont *du jugement*, est la correcte discrimination de ce qui est équitable. Ce qui le montre bien, c'est le fait que nous disons que l'homme équitable est surtout favorablement disposé pour autrui et que montrer dans certains cas de la largeur d'esprit est équitable. Et dans la largeur d'esprit on fait preuve de jugement en appréciant correctement ce qui est équitable; et juger correctement c'est juger ce qui est vraiment équitable. » [51] On le voit : Aristote parle davantage de quand ce tact doit intervenir et où il faut chercher les critères de sa juste application que du phénomène lui-même, qu'il suppose bien connu de chacun de par l'expérience sociale. Auparavant, il avait souligné très fermement que la « facilité de compréhension » qui fonctionne ici n'est identique, ni à la

[51] Bien que la traduction allemande citée par Lukács diffère légèrement de la traduction française, c'est cette dernière que nous donnons ici. NdT.
Aristote, *Ethique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1987, Livre VI, chap. 11.

connaissance scientifique, ni à la simple opinion. Il ne s'agit là pas non plus d'une quelconque science partielle, mais de comprendre au sens d'apprendre. Il conclue en conséquence des considérations citées à l'instant : « Toutes les dispositions dont il a été question convergent, comme cela est normal, vers la même chose. En effet, nous attribuons jugement, intelligence, prudence et raison intuitive indifféremment aux mêmes individus quand nous disons qu'ils ont atteint l'âge du jugement et de la raison et qu'ils sont prudents et intelligents. Car toutes ces facultés portent sur les choses ultimes et particulières et c'est en étant capable de juger des choses rentrant dans le domaine de l'homme prudent qu'on est intelligent, bienveillant et favorablement disposé pour les autres, les actions équitables étant communes à tous les gens de bien dans leurs rapports avec autrui. » [52] En commentant ce passage de l'œuvre d'Aristote, Prantl en vient à parler de ce qui, dans l'ouïe et la vue de l'homme va au-delà de « l'acte simple de l'organe des sens », et interprète comme suit la conception d'Aristote : « L'homme doit aussi apprendre à voir. » [53] Il en ressort encore plus clairement ce qu'Aristote entend ici par « raison intuitive » : la « perception des cas particuliers » [54] S'éclairent d'eux-mêmes à partir de là encore plus clairement, d'une part la liaison étroite du détail sensible avec l'intelligence telle qu'on l'entend ici, et d'autre part le fait que la sensibilité qui se met à l'œuvre là est certes une « qualité naturelle », mais elle va être portée bien au-delà de sa donnée originelle. Aristote peut alors conclure ces considérations par cette recommandation : « Par conséquent, les paroles et les opinions indémontrées des gens d'expérience, des vieillards et des

---

52 Ibidem, chap. 12.

53 Carl Prantl (1820-1888), *Geschichte der Logik im Abendlande* [Histoire de la logique en Occident] Leipzig, Hirzel, 1855, t. 1 p. 107, note.

54 Aristote, *Ethique à Nicomaque*, op. cit. Livre VI, chap. 12.

personnes douées de sagesse pratique sont tout aussi dignes d'attention que celles qui s'appuient sur des démonstrations. » [55]

Si nous reportons notre attention sur l'exemple tiré de *Guerre et Paix* cité en dernier, nous voyons alors la corrélation étroite, presque même indissociable de deux phénomènes vitaux : de l'évocation comme élément dans les relations des hommes entre eux (et certes aussi bien de l'éveil d'effets évocateurs que de leur réception) et du problème pratique de la connaissance des hommes. Nous verrons que les deux seraient irréalisables sans un fonctionnement constant du système de signalisation 1'. Qu'il nous soit tout d'abord permis quelques remarques sur l'évocation elle-même. Que des émotions, des affects etc. puissent être partagés, tout au moins à l'être vivant de la même espèce est un fait élémentaire de la vie, qui n'est aucunement limité au genre humain. Vu abstraitement, on pourrait presque dire que tout partage chez les animaux est de caractère évocateur. Cela paraît à première vue plausible, puisqu'en vérité certains sons, mouvements, comportements peuvent communiquer sans ambiguïté, non seulement des affects, mais aussi les motifs qui les suscitent ; ainsi par exemple la peur, le danger, et l'ennemi qui les suscite. Les signes émis alors vont être immanquablement compris, car il s'agit en l'occurrence de réflexes conditionnés intégrés depuis longtemps. C'est précisément pour cela qu'il nous semble que nous ne pouvons pas parler ici d'évocation au sens propre. Celle-ci ne survient en fait, d'un côté, que lorsqu'elle est efficace comme parallèle, complément, substitut, etc. de ces partages dont le moyen « normal » est le deuxième système de signalisation. De l'autre côté, l'objet de l'évocation est, d'une manière correspondante, plus complexe. Ce n'est pas seulement le danger, la peur etc.

[55] Ibidem.

qui vont être suscités dans leur simplicité sobre et abstraite, mais aussi une situation de vie extrêmement concrète, liée à maints égards à de nombreux autres phénomènes de la vie, de sorte que l'émotion évoquée là – et c'est seulement cela qu'on peut appeler évocation au sens propre – a dans son contenu des éléments importants de l'ensemble du processus de vie sociale. Là aussi, naturellement, les événements du quotidien montrent de multiples transitions. Si par exemple l'alarme incendie se déclenche dans un théâtre, les affects des personnes qui s'enfuient dans une panique aveugle ne se différencient pas nettement des réactions simples en forme de réflexes que nous avons mentionnées plus haut. Mais chez certains participants, le même événement peut avoir un effet d'évocation d'éléments humains éthiques connexes, il peut inciter à envisager la situation avec une imagination productive, et à agir de telle sorte que l'effet de leur résolution, de leur voix, de leurs gestes etc. exprimant cela agisse sur les autres personnes en évoquant le changement d'état d'esprit, le calme, la discipline.

On voit déjà se manifester là certains traits concrets de l'évocation. Et avant tout son instantanéité. La vie n'est pas une partie d'échecs où l'on pourrait à sa guise réfléchir longtemps au coup le plus favorable. Il y a naturellement aussi, et même en assez grand nombre, des situations comme celles-là, qui seront alors démêlées et résolues par une analyse soigneuse, et l'évocation joue alors tout au plus un rôle épisodique ou accessoire. C'est pourquoi, comme nous avons déjà pu le voir chez Aristote, l'intuition prend ici une importance aussi grande. Celle-ci présente néanmoins une nature tout autre que celles que lui prêtent d'ordinaire ses interprétateurs modernes. Il est en effet caractéristique que Pavlov lui-aussi, dans l'analyse de l'activité nerveuse de niveau supérieur, se heurte à l'intuition. Mais il est également significatif que – au contraire de la philosophie irrationaliste moderne, de Schelling à Bergson et

au-delà – il n'y voie pas une forme supérieure de compréhension de la réalité et un genre d'étalon de la pensée juste, mais une forme particulière de déroulement de certains raisonnements dans lesquels doivent se mettre en œuvre les mêmes critères que dans la pensée dite discursive. Pavlov dit : « Et en quoi consistait donc mon intuition ? Elle consistait en ce que je me souvenais du résultat, mais que j'avais oublié le processus explicatif au moment où je voulais dire que cela devait faire zéro. Si l'on penche vers le non-déterminisme, on ne comprendra pas un cas comme celui-là pendant bien longtemps ; mais si on l'analyse, il devient alors clair que la chose provient de ce que je me suis souvenu du résultat et que j'ai bien répondu, mais que j'ai oublié tout le raisonnement qui le précédait. C'est aussi pourquoi cela paraissait être une intuition. Je pense que toutes les intuitions sont à comprendre de cette façon, à savoir que l'homme ne se souvient pas sur le moment du résultat final, mais ne prend pas en compte tout le chemin qu'il a parcouru et qui l'a conduit au but. » [56]

En ce qui concerne l'intuition, il faut naturellement formuler la même réserve que celle que nous avons déjà émise lors du traitement de l'imagination : l'intuition est un phénomène psychologique qui peut survenir aussi bien dans le système de signalisation 2 que dans le système 1'. Mes observations formulées plus haut se rapportent comme celles de Pavlov directement au deuxième système de signalisation. Pour être

---

[56] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., II p. 212. Avant mon étude détaillée de la théorie de Pavlov, j'ai posé cette question de manière analogue et j'y ai répondu : « Sur le plan psychologique, l'intuition se prétend, en effet, plus concrète et plus synthétique que la réflexion discursive qui travaille avec des notions abstraites. Ce n'est là, bien entendu, qu'une illusion, puisque l'intuition, considérée à la lumière de la psychologie, n'est pas autre chose que l'entrée brusque dans la conscience d'un processus de réflexion jusqu'alors subconscient. » *Existentialisme ou Marxisme*, trad. E. Kelemen, Paris, Nagel, 1961, pp. 53-54.

complets, mentionnons brièvement qu'ici, comme pour l'intuition, des recherches psychologiques détermineront dans l'avenir si, dans le système de signalisation 2, il y a à l'œuvre une intuition ou une imagination qui en font intrinsèquement partie, ou si dans de tels cas, les forces du système de signalisation 1' vont être appelées à l'aide pour incorporer alors parfaitement les résultats ainsi obtenus au système de signalisation 2. En tout cas, des phénomènes analogues surgissent déjà dans le procès de travail. Quand Gehlen parle de la division du travail des sens, il souligne dans sa description cet aspect intuitif : « Mais toutes ces données, le regard les appréhende d'*un seul* coup d'œil. » [57] Du point de vue de nos considérations, le genre de résultats obtenus par de telles recherches n'a pas d'intérêt. Nous avons souligné à maintes reprises que tout ce qui est obtenu par le système de signalisation 1' peut sans aller plus loin être *a posteriori* décrit de manière plus ou moins adéquate par la parole et la pensée. Mais il est significatif et important que partout où l'évocation joue un rôle décisif dans le monde de l'expression textuelle, apparaît d'habitude une tendance à faire reposer consciemment la réceptivité sur la compréhension intuitive. Nous nous sommes déjà dans d'autres contextes référés à la *Rhétorique* d'Aristote, où les catégories d'enthymème et de paradigme jouent un rôle important comme abréviations évocatrices du syllogisme et de l'induction. Si l'on examine ces catégories dans la perspective de notre problème actuel, on voit alors la signification de la transformation en ceci : l'abréviation, l'omission de nombreux présupposés et membres intermédiaires, la réduction des énoncés ouverts et directs à ce qui est indispensable à la compréhension du sens, sert, afin d'évacuer de sa déduction graduelle, purement intellectuelle, un contenu conceptuel en soi, à lui donner une forme, laquelle

[57] Arnold Gehlen, *Der Mensch.* Op. cit., p. 67.

suscite la compréhension intuitive de la manière exposée à l'instant, et évoque chez l'auditeur, primairement, non seulement des idées, mais surtout des expériences, des émotions, des sensations, etc. Il est caractéristique qu'Aristote attire en l'occurrence l'attention sur l'effet favorable des sentences laconiques, des formes linguistiques énigmatiquement allusives. [58]

Là-aussi, on doit faire front – afin de ne pas déformer le phénomène – contre ces conceptions modernes qui opposent métaphysiquement, de manière exclusive, la vie émotionnelle de l'homme au monde des idées. Dans les deux cas, il est de la même manière question de l'homme total. Nous avons caractérisé les deux grandes tendances qui se sont fait jour auparavant en ce qui concerne les objets à appréhender comme comportement désanthropomorphisant et anthropo-morphisant. D'un point de vue psychologique, le premier s'oriente vers l'en-soi de l'objet, le deuxième principalement vers l'importance qu'il a le cas échéant pour le sujet donné. Les principes formulés plus haut apparaissent sous une forme pure dans la science et dans l'art. Dans la vie, il y a une prépondérance de formes mixtes, avec néanmoins la plupart du temps la prévalence de l'un ou l'autre des principes. Ce qui a été exposé plus haut comme la transformation formulée par Aristote de l'idée en un moyen d'évocation est également un fait de la vie. Dostoïevski l'a bien décrit dans son roman *Les possédés*. [59] Lorsque Kirilov met en doute la nouveauté d'une idée de Stavroguine, celui-ci hésite, mais il ajoute : « mais quand elle m'apparut, je la sentis nouvelle. » Kirilov répond : « Vous avez "senti" l'idée ? C'est bien. Il y a ainsi nombre de pensées qui existaient toujours et qui apparaissent soudain

---

[58] Aristote, *Rhétorique*, trad. Charles-Émile Ruelle, Livre II, chap. 21.

[59] Dostoïevski, *Les possédés*, trad. Boris de Schloezer, Paris, Gallimard, IIème partie, chap. I, § V, Paris, Gallimard Folio, 1979, t. I p. 343. NdT.

nouvelles. » Nous n'avons jusqu'ici pris en considération cette instantanéité qu'en ce qui concerne des situations dites sérieuses. Mais il est indubitable que la plaisanterie fait aussi partie de cette rubrique, car elle cesse en effet d'être plaisanterie quand il faut réfléchir pour la comprendre. Mais comme dans la plaisanterie, l'élément linguistique idéel est prépondérant, nous n'aborderons pas la question complexe de savoir si et dans quelle mesure le système de signalisation 1' y est aussi à l'œuvre. Ces considérations n'ont absolument pas la prétention de décider dans quel rapport se placent l'un vis-à-vis de l'autre l'intuition et l'imagination au plan psychologique général. Il nous semble cependant vraisemblable au plus haut point qu'ils convergent fortement en ce qui concerne leurs effets évocateurs.

L'instantanéité de l'effet seul ne suffirait pourtant en aucune façon à donner une image nette du rôle de l'évocation dans la vie quotidienne des hommes. Il est clair en effet que l'on réagit en général immédiatement aux réflexes conditionnés les plus simples. Le langage comme système de signalisation 2 a précisément la particularité et l'avantage d'établir une certaine distance entre l'homme et le monde des objets. Gehlen dit à juste titre : l'homme « brise le cercle d'influence de l'*immédiateté* dont l'animal, avec ses suggestions immédiates des sens et ses réactions subites, reste prisonnier. » [60] Dans ses développements ultérieurs, Gehlen cite la phrase pertinente de Hobbes selon laquelle l'homme, au contraire de l'animal, « est déjà affamé par sa faim future », [61] c'est-à-dire que celle-ci l'incite à se préoccuper en pensée comme en action de sa faim future, c'est-à-dire à travailler. Dans ses considérations qui suivent celles-ci, et auxquelles Gehlen ne se réfère pas, Hobbes indique aussi les conséquences négatives de cette distanciation

[60] Arnold Gehlen, *Der Mensch.* Op. cit., p. 49.
[61] Ibidem p. 54.

de l'homme : « Il est aussi le seul à pouvoir utiliser et transmettre à d'autres utilisateurs des règles fausses. Ainsi l'erreur à laquelle l'homme est sujet est beaucoup plus étendue et beaucoup plus dangereuse que l'erreur dont les autres animaux sont capables. De même, l'homme, si cela lui plaît … pourra enseigner délibérément des choses dont il connaît la fausseté, autrement dit, il pourra mentir, et dresser les esprits des hommes contre la condition de société et de paix. » [62]La question se pose alors : trouvons-nous à cela un parallèle dans le système de signalisation 1' ? Cette distanciation et ses conséquences ne sont pas en opposition à l'instantanéité des effets évocateurs. Surtout, une instantanéité comme celle-là peut aussi apparaître dans le système de signalisation 2, sans abolir son caractère distanciateur fondamental ; pensons à l'idée soudaine, à la plaisanterie que nous avons abordée plus haut etc. La distanciation concerne en effet le fonctionnement de tout le système de signalisation, son objet, sa méthode, le caractère essentiel du comportement subjectif qui se manifeste alors. Si l'on pose la question comme cela, on voit alors aussitôt que le système de signalisation 1' doit avoir des caractéristiques largement analogues au deuxième système de signalisation. Nous avons déjà mentionné que l'objet proprement dit du système de signalisation 1' est simplement celui qui, par son impact direct sur le sujet, suscite sa réaction. La différence entre occasion et cause existe là aussi. Pensons à notre exemple cité plus tôt de la panique à l'occasion d'un incendie. Chez la plupart de ceux qui sont en proie à la panique règne cette immédiateté de la réaction, celle qu'avec Hobbes nous avons définie comme non-spécifique à l'homme. Le règne justifié des réflexes conditionnés n'est justement, en général, que celui des événements normaux qui se répètent. Les

[62] Thomas Hobbes (1588-1679), philosophe anglais. *De l'homme, de Homine*, dir. Jean Terrel, Chap. X, § 3 , Paris, Vrin, 2015, p. 379.

hommes saisis de panique tombent dans un état voisin de l'impuissance de l'oiseau qui s'est égaré dans une pièce. L'homme peut, pour des raisons socialement nécessaires, intégrer en réflexes conditionnés (habitude, tradition, routine etc.) un très grand nombre de ses réactions à l'environnement ; sa nature humaine spécifique s'exprime précisément dans le fait que dans des situations inhabituelles, où des décisions doivent nécessairement être prises face à quelque chose d'important, mais d'inattendu, il ne s'abandonne pas simplement et mécaniquement aux habitudes bien enracinées, mais réagit à la nouveauté de manière adaptée. Mais cela n'est possible que s'il n'y a pas qu'un seul stimulus – aussi complexe qu'il soit – qui s'exerce sur l'homme, mais que si peut être mobilisée en lui une chaîne de motifs déterminés qui découle de toute sa vie, qui est liée à son passé et à son futur, si en un mot l'événement qui déclenche la réaction est vu par l'homme comme une occasion d'agir, et pas comme une cause mécaniquement déterminante. C'est certainement le cas chez ces hommes qui, dans notre exemple, ne cèdent pas à la panique, et même s'y opposent. Au-delà, il est indubitable que le nécessaire survol de la situation d'un regard rapide comme l'éclair et le type d'action nécessaire à y mener (nécessaire, non seulement par suite de la situation objective, mais aussi par suite du cours de la vie passée de l'homme concerné, de ses objectifs en ce qui la concerne, de ses relations avec ses congénères etc.) ne se produit pas, tout au moins dans de nombreux cas, sur la base de considérations morales intellectuelles. Dans cette attitude, c'est plutôt l'évocation de l'imagination des sensations et du mouvement, par l'occasion qui la déclenche et l'effet évocateur intuitif sur les autres, qui joue un rôle décisif. Celui-ci peut même être effectué de manière pleinement consciente. Dans *Guerre et Paix*, Rostov rencontre le prince Bolkonski dans le château au moment précis

où les paysans ne veulent pas laisser partir Maria Bolkonskaia. Il va avec l'intendant pour remettre les choses en ordre et le réprimande en chemin. Puis, « comme s'il craignait de gaspiller ses réserves de colère, il laissa là » l'intendant et se hâta en direction des paysans rassemblés. » [63]

De ce qui a été dit jusqu'ici, il ressort déjà que chez ceux qui agissent ainsi (ceux qui par exemple luttent contre la panique) nous n'avons pas – au contraire des simples réflexes conditionnés – à faire de manière simple, directement egocentrique et abstraite de ce fait, au danger de mort, à la peur, etc. C'est plutôt un ensemble à la fois évoqué, multiple, et complexe, de sensations et d'intuitions, de convictions, de conflits et de résolutions qui est à l'œuvre, dont le domaine de validité englobe toute la vie de l'homme total. Dans le condensé intuitif où tout paraît abrégé et réduit à ce qui est intuitivement lié à l'expérience actuelle, nous devons donc – tout comme dans le langage et la pensée – voir des signaux de signaux. Pensons à nouveau au critère négatif de Hobbes, au « privilège » de l'homme « d'agir suivant de fausses règles. » Comme nous l'avons vu, c'est également inclus dans la définition pavlovienne du système de signalisation 2. Maintenant, nous pouvons trouver cette possibilité aussi dans le système de signalisation 1'. Dans *Lord Jim*, [64] Joseph Conrad a décrit un jeune marin, courageux et honnête, dont la vie a déraillé lorsque, dans des moments décisifs, l'anticipation imaginative des possibilités offertes dans la situation donnée a pris le dessus en lui et l'a entraîné à prendre de mauvaises et funestes décisions. Les « syllogismes » du système 1' se situent donc toujours à la croisée des chemins du juste et de l'injuste,

---

[63] Tolstoï, *Guerre et Paix*, op.cit., tome 2, p. 169. NdT.

[64] Joseph Conrad, *Lord Jim*, trad. H. Bordenave, Paris, Gallimard Folio, 1991. NdT.

de la même façon que les déductions authentiques de la pensée proprement dite.

Il est peut-être superflu de mentionner encore le caractère de transition du système de signalisation 1' dans la vie. Nous voulons malgré tout répéter ceci : **premièrement**, toutes ces actions ou décisions peuvent toujours, *a posteriori*, être décrites au moyen du deuxième système de signalisation. Il n'y a rien en elles d'inclus qui contredise la raison ou puisse même se présenter avec la prétention d'aller au-delà de la raison, de se soustraire à ses critères (y compris les critères éthiques). Les deux systèmes supérieurs de signalisation – avec incluse en eux la possibilité de l'erreur – ne sont que des modes de comportement subjectifs psychologiquement différents, engendrés socialement pour la maîtrise par les hommes de la même réalité objective. Assurément, la division du travail entre eux, comme partout, n'est pas seulement formelle. Des moments différents de la même réalité vont plutôt à chaque fois être maîtrisés humainement par l'un ou l'autre des deux systèmes de signalisation supérieurs. Et la diversité des moments n'est pas moins importante que l'identité des objets. Comme nous avons pu le voir et le verrons encore dans d'autres contextes, l'homme va en effet s'approprier quelque chose de la réalité commune avec chacun de ces systèmes de signalisation, ce qui dans de nombreux cas n'aurait été accessible que plus difficilement, voire même pas du tout par les moyens de l'autre. Cela n'affaiblit aucunement l'importance d'un terrain commun. **Deuxièmement** : ces considérations doivent mettre l'accent sur la différence entre système de signalisation 1' et les réflexes conditionnés. Cela n'exclut pourtant en aucune façon que ceux-ci puissent être inconditionnellement fondés sur celui-là, et que subsistent en outre les transitions les plus multiples entre les deux. Pour en revenir à la panique évoquée plus haut : la nature de maintes

formations (militaire, marine) consiste précisément à inculquer des réflexes conditionnés de telle sorte qu'en cas de danger, ils ne laissent pas survenir des réactions de panique. Le système de réflexes conditionnés consolidé de la sorte sert à permettre et à assurer aux participants le fonctionnement sans encombre des deux systèmes supérieurs de signalisation. Des cas analogues, tirés de la vie, pourraient être cités en grand nombre.

Passons maintenant à un problème décisif de la vie quotidienne, à savoir la connaissance des hommes. Nous allons chercher ici à montrer que les tâches de la plus haute importance pratique liées à cela ne pourraient absolument pas être résolues sans l'intervention essentielle du système de signalisation 1'. Mais il faut à ce sujet tout de suite souligner d'emblée la chose suivante : Là aussi, nous avons à faire à un problème spécifique de l'existence humaine générée par le travail, et non à un quelconque problème de « l'éternel humain ». Il s'agit d'une question qui ne découle que de la différenciation de la vie sociale, par suite du développement du travail, du développement des forces productives. Dans la vie des animaux, il n'y a rien d'analogue : sans aller plus loin, chaque animal « comprend » chaque autre appartenant à la même espèce que lui, et connaît, dans la mesure où cela est lié au maintien de sa propre existence, les habitudes des autres espèces et des autres genres qui sont importantes pour cela. (Combien cette connaissance peut être inadéquate chez les animaux inférieurs, c'est ce qu'a montré notre exemple de l'araignée et de la mouche.) Tant que dans les sociétés humaines primitives, les caractéristiques du genre dominent complétement l'individuel, le problème de la connaissance des hommes ne surgit absolument pas comme question importante des relations des hommes entre eux. Naturellement, – par suite du travail – la subordination de l'individu au genre n'est jamais aussi complète que dans le règne animal. Cependant, les usages,

la tradition, la convention etc. peuvent pour l'essentiel régler ces relations d'une manière si juste que leurs sanctions contre les transgresseurs de ces règles suffisent au fonctionnement de cette communauté. Cela se modifie avec la dissolution du communisme primitif. Tout en reconnaissant pleinement leur caractère nécessaire et progressiste, Engels en décrit très nettement les conséquences humaines et morales : « Ce sont les plus vils intérêts – rapacité vulgaire, brutal appétit de jouissance, avarice sordide, pillage égoïste de la propriété commune – qui inaugurent la nouvelle société civilisée, la société de classes ; ce sont les moyens les plus honteux – vol, violence, perfidie, trahison – qui sapent l'ancienne société gentilice sans classe, et qui amènent sa chute. » [65] Si un homme veut maintenir son existence dans ces circonstances sociales nouvelles, alors il a besoin d'une nouvelle compétence pour les relations avec ses congénères : l'« art » (au sens commun indiqué plus haut) de la connaissance des hommes.

Comme sur toutes les questions de la vie sociale, le besoin est là – il va même, assurément être pratiquement satisfait et ainsi reconnu – bien longtemps avant que puisse surgir une conscience du problème lui-même. Les légendes grecques sont par exemple pleines d'événements dans lesquels apparaissent les problèmes moraux décrits par Engels. Naturellement, la ruse, la tromperie, la cruauté étaient habituelles et permises, même dans la communauté antique, à l'encontre des étrangers et des ennemis. Mais pourtant, dans ces légendes, elles apparaissent aussi à l'encontre des propres membres de la communauté. Pratiquement, le problème de la connaissance est donc déjà posé par la vie. Et Homère dépeint dans l'*Odyssée* le type parfait de l'homme qui est à même de scruter ses congénères et d'orienter en conséquence leurs réactions. Mais

[65] Friedrich Engels, *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État,* trad. Jeanne Stern, Paris, Éditions Sociales, 1962, p. 93.

cette habileté reste ici un cas isolé – admiré – de la réalité ; à côté de la réussite d'Ulysse, nous voyons la défaillance de cette capacité chez Agamemnon, Achille, ou Ajax. Homère n'évalue et n'analyse pas, il ne soulève aucun problème, il oppose simplement l'un des types de réactions humaines aux autres. Dans Philoctète,[66] de Sophocle, le problème moral est déjà clairement formulé : dans un premier temps, Néoptolème se dresse contre le plan d'Ulysse de tromper Philoctète et lui refuse en un instant décisif de le suivre. Mais premièrement, le problème est posé au plan purement moral, et pas psychologique (Néoptolème est tout à fait capable de tromper Philoctète) ; deuxièmement, toute la tromperie est montée dans l'intérêt du bien commun, et non pas pour un avantage personnel ; troisièmement, Sophocle considère clairement le conflit comme insoluble, puisqu'il fait appel pour le résoudre à un *deus ex machina*. La question psychologique de la connaissance des hommes n'est donc là non plus pas encore posée. En revanche, dans *Oreste* d'Euripide, [67] le problème est déjà posé dans une clarté consciente. Oreste se plaint qu'il n'y ait pas de signes sûrs de reconnaissance de la vertu d'un homme. La nature des mortels serait pleine de confusions. Ni la lignée, ni la position sociale ne se révèlent comme des marqueurs fiables. Comment pourrait-on à partir de là distinguer et juger de manière juste ?

La problématique grecque part de critères théoriquement compréhensibles : il faut découvrir ces rapports sociaux et anthropologiques qui déterminent les actions des différents types d'hommes. C'est sur cette base que l'on doit donc pouvoir juger quelles sont vraiment les caractéristiques des

---

[66] In Sophocle, *Théâtre complet*, trad. Robert Pignarre, Paris, GF-Flammarion, 1998, pp. 221-258. NdT.

[67] In Euripide, *Théâtre Complet*, t. 1, trad. H. Berquin et G. Duclos, Paris, GF-Flammarion, 1967. NdT.

individus. C'est comme cela que Platon voit la question, et même Aristote, dont nous avons cherché à montrer qu'il vise fortement la connaissance de l'individuel, est encore à maints égards influencé par la façon générale grecque de poser la question. Pour cette époque de transition en ce qui concerne la formation de la connaissance des hommes qui, naturellement, comme le montre déjà l'exemple d'Ulysse, peut très bien produire des cas justes en pratique, reposant sur une scrutation intuitive de la spécificité d'individus, il est significatif que certaines corrélations qui sont pour nous évidentes, apparaissent encore comme des problématiques nouvelles. Ainsi le rapport entre l'intériorité et l'extériorité de l'homme. Chez Xénophon, par exemple, Socrate pose à Parrhasius la question de savoir si les peintres seraient à même d'imiter une âme gracieuse. La réponse du grand peintre est très intéressante : « Mais le moyen… de l'imiter ? Elle n'a ni proportion, ni couleur, ni aucune des qualités que tu as détaillées ; en un mot, elle n'est pas visible. » [68] Socrate réussit à convaincre Parrhasius et, dans une autre conversation, le statuaire Cliton, de la légitimité et de la faisabilité de son postulat. Pour nous qui voulions seulement démontrer ici le caractère social de tout cet ensemble complexe, le fait le plus important est surtout qu'un peintre éminent – tout au moins si l'on en croit l'anecdote – voie encore un problème et pas une évidence dans la représentabilité visuelle de l'intériorité. Il n'est pas possible ici de décrire cette évolution, ne serait-ce que dans ses grandes lignes. Il suffit sans doute en conclusion de ces remarques introductives à notre problème proprement dit de mentionner la surprise colérique d'Hamlet au sujet de Claudius, exprimée deux millénaires plus tard, mais peut assurément se présenter encore bien plus tard – puisque dans

[68] Xénophon, *Mémoires sur Socrate*, Trad. Eugène Talbot. Paris, Hachette, 1859, t. 1, Livre III, chap. X, p. 152.

l'évolution des individus, des étapes essentielles de l'évolution de l'esprit ont coutume de se répéter – comme un moment de crise dans la vie d'un individu.

> O, villain, villain, smiling, damned villain!
> My tables, – meet it is I set it down,
> That one may smile, and smile, and be a villain. [69]

D'Oreste à Hamlet, le problème s'est complexifié dans la mesure où l'unité de l'intériorité avec l'extériorité, exigée pour la connaissance des hommes, la lisibilité de l'intériorité à partir de l'extériorité, se sont transformées en leurs contraires : le mode d'expression de l'extériorité est lié à une intériorité, qui est le contraire absolu de ce que le sourire exprime d'habitude dans une typologie générale. Plus la société se développe, et plus ce rapport est raffiné, plus il est dialectique ; il est de plus en plus difficile de le rapporter à une typologie, aussi subtile que soit sa construction. Il n'est que trop compréhensible que dans l'époque la plus récente, dans laquelle dans tous les domaines de la connaissance a lieu un penchant vers l'agnosticisme, là-aussi on proclame l'inconnaissabilité de l'homme, l'hétérogénéité insurmontable de l'intériorité et de l'extériorité, l'incognito désespéré pour l'existence de tout individu (Kierkegaard, l'existentialisme). Néanmoins, comme il y avait déjà une connaissance pratique des hommes, alors que personne ne la considérait encore comme un problème, elle est à l'œuvre aujourd'hui aussi dans la vie quotidienne des hommes, nonobstant le fait qu'une philosophie influente conteste sa possibilité en général.

---

[69] O scélérat ! scélérat ! scélérat souriant et damné
Mes tablettes ! Il convient cependant d'y noter
Que l'on peut sourire et sourire, et pourtant être un scélérat.
Shakespeare, *Hamlet*, trad. André Gide, in *Œuvres Complètes*, Paris, NRF La Pléiade, 1994, tome 2, Acte I, sc. V, p. 631. NdT.

Si nous suivons donc les lignes de développement les plus générales de la connaissance des hommes, nous voyons alors d'un côté qu'en elle, il y est toujours inclus un moment de subordination de l'individu en question à un type. Plus l'élément social de l'agir apparaît résolument au premier plan comme chez les grecs, et plus la typologie intentionnelle est de nature sociale, et de ce fait intégrée à un système de facture purement conceptuelle. Il en résulte déjà certaines ruptures entre théorie et pratique. Car les marques caractéristiques et les critères de cette typologie ne suffisent jamais totalement pour évaluer l'individualité spécifique. (Dans les biographies de Plutarque, ces problèmes sont nettement visibles dans les cas les plus complexes.) Dans la pratique, on a en revanche l'habitude de concevoir le type de manière largement plus élastique. On ne peut naturellement pas se passer de généralisations, mais on est instinctivement enclin à ne pas porter celles-ci aux niveaux les plus élevés de l'abstraction et de la systématique. [70] D'un autre côté, cette évolution entraîne avec elle le déplacement du centre de gravité sur l'individu, sur sa vie privée etc. Et ainsi, il y a une catégorie qui passe au premier plan et qui, dans les stades antérieurs, n'opérait que de manière latente : la catégorie de l'authenticité. Comme source du besoin de typisation, nous avons jusqu'ici fait connaissance principalement de la ruse, de la tromperie, de l'hypocrisie etc. Naturellement, la lutte de tout homme contre les conséquences, préjudiciables pour lui, de tous ces traits de caractère reste, sans changement, importante ; mais avec des conditions modifiées, elle va être menée aussi avec des armes nouvelles. Les relations plus complexes des hommes au rôle qu'ils ont à jouer dans la

[70] De cette question, celle de la particularité, il sera question en détail dans le prochain chapitre. Sur le rapport logique entre particularité et type, voir mon livre : *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*, Berlin & Weimar, Aufbau-Verlag, 1985. En français, *Prolégomènes à l'esthétique*, http://amisgeorglukacs.org/georg-lukacs-prolegomenes-a-l-esthetique.html

société soulèvent déjà dans la pratique ce problème de l'authenticité. Quand par exemple lors d'une transaction, l'un des commerçants réussit à donner à l'autre l'impression qu'il est un commerçant authentique, cela ne sous-entend aucunement l'absence de toute ruse ou tromperie ; bien au contraire, celles-ci sont tout à fait possibles, sauf qu'elles se réalisent dans un champ d'action que déterminent les usages du monde commercial régnant à l'époque. Les négociations futures (ruse etc. y comprise) apparaissent de ce fait plus claires et plus prévisibles que chez quelqu'un où ces habitudes et modes de négociation ne sont pas établies. Tolstoï a décrit avec un art insurpassable la psychologie de tels « usages » dans les couches sociales supérieures. Il montre ainsi son général Koutousov en conversation avec un collègue qui lui a été détaché par l'état-major des alliés autrichiens. Ceux-ci veulent l'inciter, à l'encontre de ses convictions, à s'unir à l'armée autrichienne. Koutousov répond par des réserves courtoises et inconsistantes. Et Tolstoï ajoute la description suivante de son sourire : « Vous êtes entièrement en droit de ne pas me croire, et il m'est même parfaitement indifférent que vous me croyiez ou non, mais vous n'avez aucun prétexte pour me le dire. Et c'est là ce qui importe. » [71] Immédiatement après, il transmet à son ordonnance, André Bolkonski, différents courriers et rapports, afin d'établir à partir de là un mémorandum. Il ne lui donna pas la moindre indication sur son contenu ni son orientation, mais pourtant, « le prince André inclina la tête pour donner à entendre qu'il avait compris, dès les premiers mots, non seulement ce qui avait été dit, mais aussi ce que Koutouzov aurait voulu dire. » [72] Et dans la salle d'attente, il répond à la question d'un ami, un autre aide de camp : « Je suis chargé de rédiger une note sur les raisons pour lesquelles nous

[71] Tolstoï, *Guerre et Paix*, op.cit., tome 1, p. 147. NdT.
[72] Ibidem, p. 149. NdT.

n'avançons pas. » [73] Tolstoï montre là que Koutouzov est un authentique courtisan, et Bolkonski un authentique aide de camp. On peut à volonté multiplier les exemples. Mais la seule chose importante ici pour nous, c'est de montrer que le fonctionnement d'un tel système de relations sociales (dont font naturellement partie l'authenticité, etc. l'inauthenticité, et les traits correspondants de l'adversaire etc. qu'il faut deviner) exige par rapport aux époques précédentes une part accrue du système de signalisation 1'. Dans la conversation, cela implique de lire sans cesse entre les lignes, et il revient souvent au ton, aux variations presque imperceptibles de l'intonation, aux pauses, aux silences etc. une signification plus grande en ce qui concerne la compréhension proprement dite que le sens strict de la parole elle-même.

Il faut assurément ajouter que le problème de l'authenticité est plus large et plus profond que cela n'a été exposé jusqu'ici. Pour autant que dans la division sociale du travail, les différenciations se raffinent de plus en plus et développent de ce fait des formes strictement spécialisées de la connaissance des hommes, elles n'englobent cependant pas l'ensemble de la sphère de la vie dans laquelle l'homme doit exister ; la camaraderie et l'amitié, l'amour et le mariage, etc. ne peuvent pas être évacués par la pensée de l'existence humaine, et moins ils sont directement régis par des catégories sociales générales, et plus l'authenticité ou l'inauthenticité prennent un poids important pour la réussite ou l'échec de ces relations. Là-aussi, nous devons nous contenter de quelques indications. À nouveau, Tolstoï nous donne un exemple extrême, mais de ce fait justement éclairant et instructif. Le vieux prince Bolkonski, qui est dépeint comme un rationaliste et un homme des Lumières typique du 18ème siècle, passe une soirée avec le jeune

[73] Ibidem, p. 150. NdT.

Pierre Bezoukhov. Il résume ainsi son jugement à son sujet : « C'est un gaillard… je l'ai pris en affection ! Il me stimule. Tel autre dit des choses sensées, mais on n'a pas envie de l'écouter, et lui dit des bêtises, mais il me stimule, tout vieux que je suis. » [74] Il est tout à fait évident ici que la juste constatation de l'authenticité du caractère de l'interlocuteur est principalement le résultat du système de signalisation 1'.

La progression vers cette attitude peut déjà être observée dans le style des moralistes les plus importants, dont l'attention s'est portée sur le problème de l'authenticité. Il suffit de comparer le style des *Caractères* de La Bruyère [75] à son modèle Théophraste [76] pour voir clairement cette différence, car derrière les questions de style se cachent, comme toujours, des problèmes pour une part de contenu, pour une part catégoriels. Dans ce cas, il s'agit de la tendance instinctive à orienter le type et la typologie vers la particularité, à l'inverse du modèle antique où l'universalité a été le but de la connaissance, y compris pour le typique. Cette tendance se manifeste encore plus nettement chez le contemporain de La Bruyère, La Rochefoucauld, [77] dont le style aphoristique a profondément influencé celui des moralistes du 18ème siècle jusqu'à Diderot. Quelle que soit donc l'appréciation que l'on peut avoir en général sur l'aphorisme comme mode d'expression de ses idées, sa fonction chez La Rochefoucauld et ses successeurs consiste sans nul doute à incarner en idées ce balancement et cette oscillation entre singularité et universalité qui correspond à l'essence de cette tendance, qui est de fonder logiquement le typique sur la particularité, et pas sur

---

[74] Ibidem, pp. 502-503. NdT.

[75] Jean de **La Bruyère**, (1645-1696), moraliste français. NdT.

[76] **Théophraste** [Θεόφραστος] philosophe grec (-371 - -288). NdT.

[77] François de **La Rochefoucauld** (1613-1680) écrivain, moraliste, mémorialiste et militaire français du 17ème siècle. NdT.

l'universalité. Tout aphorisme est de ce fait universalisant, souvent même d'une façon audacieuse et paradoxale. Mais comme il ne débouche pas sur un système, mais se situe simplement à côté d'autres aphorismes qui universalisent dans un même esprit les autres cas singuliers apparentés ou opposés, leur globalité engendre justement ce domaine conceptuel intermédiaire qui va énergiquement au-delà du simple cas singulier, mais avec des réserves, des nuances, des contrastes, elle ne permet pas à l'universalisation abrupte proprement dite de s'élever au niveau de la véritable universalité, systématique. C'est chez Diderot que cette orientation de développement atteint son apogée. Les problèmes moraux qui le préoccupent, il veut les appréhender de manière adéquate, dans leur particularité authentique, dans leur caractère humain typique. C'est pourquoi pour cette sphère de problèmes, son mode l'exposition se tourne résolument vers l'expression littéraire, pour culminer idéellement dans le dialogue moral philosophique du *Neveu de Rameau*. [78] C'est ainsi que la clarification conceptuelle de ces nouveaux phénomènes vitaux avance par des détours spontanément complexes jusqu'à ce que, comme nous l'avons vu, apparaisse dans des courants influents de la philosophie contemporaine la plus récente, un nihilisme concernant la possibilité de connaître l'homme en général et de le caractériser par des types.

Cette dernière position extrême est précisément tout aussi fausse que celle qui interprète comme irrationnels les phénomènes qui, dans la vie, sont principalement appréhendables par le système de signalisation 1', et pas de manière purement conceptuelle. Les voies que nous venons de mentionner montrent en effet, au contraire, une coopération toujours plus étroite entre les deux systèmes supérieurs de

[78] Denis Diderot (1713-1784) *Le Neveu de Rameau*, manuscrit des années 1762 à 1773. NdT.

signalisation. Certes, on va en l'occurrence reconnaître dans les faits, pratiquement, et pas théoriquement et consciemment, que la participation prééminente du système de signalisation 1' est indispensable et sera toujours plus indispensable à une connaissance approximative adéquate recherchée ici. Pour des raisons qui ne pourront être philosophiquement éclaircies que dans le prochain chapitre, aucune connaissance de l'homme, aucune compréhension de l'homme singulier en tant qu'individu ne sont possibles sans – même si cela reste inconscient – recourir à la typisation. Toute connaissance de l'homme est imbriquée dans la continuité de la vie en société. Il est donc impossible d'acquérir une connaissance de l'homme sans une masse d'expériences antérieures auxquelles on fera référence – consciemment ou inconsciemment – dans chaque cas particulier, comme matériau de comparaison. Mais au-delà de cela, ce caractère unique, cette incomparabilité de l'individualité de chaque homme resterait dans la léthargie et la torpeur de l'inexprimable si elles n'étaient pas mises en relation, dans la totalité continue, à l'altérité des autres. Cela va de soi dans l'expression textuelle. Celle-ci ne pourrait jamais avoir lieu si ces connexions n'étaient pas déjà sous-jacentes au matériau constitué par ses expériences vécues. Et d'une manière telle, en vérité, que le système de signalisation 1' prenne en compte le monde, et donc les congénères. Même l'aspect le plus apparent d'une personne, qui est directement figé dans des réflexes conditionnés, ne peut pas être étudié sur la base de comparaisons conceptuelles textuelles de ce genre. Nous ne pouvons certes pas dire d'un homme qu'il est grand ou petit sans le mesurer par rapport à d'autres hommes. Face aux phénomènes complexes de la vie intime, Nous serions totalement impuissants si toute nouvelle expérience sur les hommes ne venait pas s'intégrer – consciemment ou inconsciemment, en comparant et en évaluant – dans la

continuité des expériences précédentes. Mettre l'individuel, précisément dans sa singularité, en relation avec le typique est donc, à partir d'une phase déterminée, un fait élémentaire des relations humaines.

La quête de l'authenticité concrétise alors les rapports créés de la sorte dans une double direction. D'un côté, l'étalon de la typisation reste dans le domaine de l'humanité telle qu'on peut l'appréhender par les sens, et n'est pas portée au niveau du typique abstraitement conceptuel. À l'inverse de la science qui vise avec une nécessité méthodologique à unifier et à réduire les types, les connaissances quotidiennes des hommes travaillent avec un grand nombre, jamais limité, de types. D'un autre côté – à nouveau en opposition à la science – la typisation de la connaissance quotidienne des hommes a toujours un caractère rapporté au sujet, puisqu'elle est créée et appliquée par l'individu dans l'intérêt de sa propre conduite de vie particulière. Ceux qui connaissent bien les hommes cherchent évidemment – déjà dans leur propre intérêt, bien compris – à atteindre à partir de là un haut niveau d'objectivité, de concordance avec la réalité. Mais le matériau d'expérience qui reste au fondement de cela ne permet pas, jusqu'à un niveau élevé, de dépasser la référence au sujet. Cette nature de la typisation comme base de la connaissance des hommes à l'œuvre dans la vie, Maxime Gorki l'a bien caractérisée dans le récit de sa jeunesse : « Propre et soigné, Ossip me faisait penser à toutes les vieilles personnes que j'avais connues – au chauffeur Jakov, le grand-père, le lecteur Piotr Vassilitch. Ils avaient tous suscité en moi un grand intérêt, mais j'avais pourtant le sentiment que cela n'aurait pas été facile ni agréable de vivre ensemble avec eux. C'était comme s'ils vous bouffaient l'âme du corps ; leurs discours, qui étaient sûrement très sensés, vous mettaient comme de la rouille brune sur le

cœur. » [79] On peut aisément voir que de tels types peuvent certes être décrits textuellement et conceptuellement, ils le doivent mêmes, mais qu'ils ne sont pas créés au moyen de l'analyse conceptuelle. Il ne s'agit pas de ce que les « expériences » (le système de signalisation 1') fournissent simplement la matière, qui ne tire sa forme juste que de la pensée. Bien davantage, l'image du type, la synthèse des différentes expériences est en soi essentiellement achevée quand a lieu la description conceptuelle textuelle. Il en est ainsi, tout au moins dans la plupart des cas. Qu'il échoie souvent à la pensée un rôle déterminant dans le processus d'élaboration, de synthèse, ne change rien à ce fait fondamental. Nous avons en effet toujours conçu la coopération constante des deux systèmes de signalisation supérieurs comme la caractéristique spécifique de ces modes de comportement à l'égard de la réalité.

Naturellement, dans la vie, la proportion d'intervention des deux systèmes supérieurs de signalisation est très variée selon le domaine et même selon le cas particulier dans le même domaine. Dans la pratique d'un juge d'instruction, il revient évidemment au système de signalisation 2 une prépondérance plus importante que pour un Don Juan. Il suffit d'étudier des chefs d'œuvre réalistes comme *Crime et Châtiment* de Dostoïevski et *Les Liaisons dangereuses* de Laclos pour voir que même dans ces cas extrêmes, les deux systèmes supérieurs de signalisation coopèrent par principe, et passent même réciproquement l'un dans l'autre. (Comme dans tout ce chapitre en général, nous ne considérons pas maintenant les œuvres d'art d'un regard esthétique, mais seulement comme

---

[79] Maxime Gorki (1868-1936). Nous traduisons d'après le texte allemand de *Unter fremden Menschen*, chap. 21 ce passage qui ne figure pas dans le texte français de *En gagnant mon pain*, trad. Serge Persky, Paris, Calmann-Lévy, 1966, p. 339. Le jeune Gorki avait auparavant cherché à rassembler sous le même type le Grandet de Balzac et son grand-père.

des reproductions de processus psychologiques réels qui s'y révèlent de manière plus expressive que dans des rapports ordinaires sur la vie, et sont en conséquence de leur notoriété générale plus facilement vérifiables que ceux-ci.) D'un premier abord superficiel, le roman de Dostoïevski est essentiellement un duel intellectuel entre Raskolnikov et le juge d'instruction sur l'interprétation conceptuelle de certains faits en rapport avec le meurtre. Les histoires de détectives ordinaires se limitent uniquement à présenter et à analyser des indices complexes. Ils s'éloignent ainsi de la réalité de la vie, en simplifiant un combat vital authentique en en faisant un devoir de calcul. Au contraire, Dostoïevski nous donne en plus une image vraie de ce conflit qui se développe. Ce qui de notre point de vue est en l'occurrence décisif, c'est comment le cas isolé est appréhendé. La chaîne logique la mieux construite ne tient pas lorsque sur des points décisifs, elle révèle des impossibilités psychologiques, contredisant la personnalité de l'individu concerné. Dans de nombreux cas, l'étude des individus est également, tout au moins dans une large mesure, un problème d'authenticité, au sens décrit plus haut. Une chaîne causale véritablement sans défaut ne peut absolument pas exister si les faits étayant les indices et la psychologie du suspect ne coïncident pas, ne serait-ce qu'approximativement. À cela s'ajoute que les faits à la base des indices ne sont souvent pas entièrement connus ; personne par exemple ne sait, dans *Crime et Châtiment*, où se trouve l'argent dérobé. Ce n'est pas ici le lieu d'évoquer plus précisément les contradictions qui se présentent ainsi. On peut et on doit seulement souligner que les deux systèmes supérieurs de signalisation sont présents, se complétant entre eux et passant l'un dans l'autre. Et cette dialectique a pour base que dans les deux est incluse par principe la possibilité de s'éloigner de la réalité. De même que tout enchaînement purement logique des indices peut conduite

à de lourdes erreurs de déduction, de même toute connaissance des hommes, toute psychologie sur la base du système de signalisation 1' est, selon une expression frappante de Dostoïevski, un « bâton à deux bouts ». [80] Dans *Les Frères Karamazov*, la démonstration en est étincelante. Le procureur et l'avocat de la défense, à partir de la synthèse des indices et de la psychologie de Dimitri Karamazov, reconstruisent chacun un déroulement impeccable des faits ; les deux paraissent logiquement et psychologiquement cohérents et évidents, – et pourtant, aucune des conceptions ne correspond aux faits. La coopération des deux systèmes de signalisation crée donc seulement des possibilités d'approche de la réalité objective plus larges que ce que chacun d'eux ne serait capable de produire à lui-seul. Elle ne peut néanmoins jamais supprimer totalement la structure fondamentale des deux systèmes, la tendance potentielle à s'éloigner des faits (assouplissement de la relation aux réflexes conditionnés). Le perfectionnement croissant des deux systèmes, qui est dicté par des besoins impératifs de la vie sociale, ne peut de ce fait produire qu'une meilleure approximation, jamais une parfaite coïncidence.

Cette dialectique du renvoi réciproque entre les deux systèmes est naturellement différente dans chaque domaine. Si nous jetons alors un regard rapide sur la sexualité et l'érotisme, nous ne le faisons exclusivement, insistons là-dessus, que dans la perspective de notre problème actuel. Il est clair que la vie sexuelle des animaux se déroule totalement dans le domaine des réflexes non-conditionnés et conditionnés ; ce que l'on appelle les caractères sexuels secondaires (Darwin) font eux aussi partie, évidemment, de ce domaine. La régulation sociale de la sexualité assure alors au système de signalisation 2 des

---

[80] I.e. une *arme à double tranchant*. Cf. *Les frères Karamazov*, Livre 12ème, chap. X. *L'endroit et l'envers*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud Babel, 2006, t. 2, p. 703. NdT.

décisions importantes dans cette sphère. Que les règles ainsi créées s'exercent en tant que coutumes, conventions, etc. et deviennent donc à maints égards des réflexes conditionnés n'abolit pas cet état de fait fondamental. Car dans des cas individuels controversés, les décisions seront pourtant prises sur la base de critères rationnels (fortune, relation familiale, etc.). Assurément, quelques mythes à propos desquels il faut naturellement se garder de toute tentation de modernisation, montre que l'amour individuel se fraye de plus en plus un chemin avec l'émergence de la civilisation. Mais il est caractéristique de la conception autrefois prédominante que cet amour individuel n'ait pas été considéré comme « normal ». Il apparaît plutôt, la plupart du temps, comme une gratification ou une punition divine. Aussi différent que soit le destin d'Hélène chez Homère, ou de Phèdre chez Euripide, et aussi long que soit le chemin qui va de l'une à l'autre : cette marque caractéristique leur est commune.

Ce qui nous intéresse ici en premier lieu, c'est qu'au cours de l'évolution apparaissent de plus en plus des éléments d'attirance secondaire et tertiaires qui relèguent de plus en plus à l'arrière-plan l'immédiateté sexuelle, et dont il n'est plus du tout rare qu'ils n'aient plus aucun caractère physique. Ce que nous rassemblons communément sous le terme d'érotisme comporte une aura, une atmosphère de sexualité. Même si celle-ci est naturellement, en dernière instance, fondée sur des réflexes non-conditionnés, elle imprègne souvent toutes les manifestations vitales de l'homme et fait sortir la sexualité de sa situation au début isolée dans la vie globale de l'humanité (C'était déjà évident bien plus tôt dans la pédérastie antique). Pour nous, ce qui est en l'occurrence important, c'est que s'ouvre ainsi à nouveau un grand champ de mise en œuvre et d'indispensabilité du système de signalisation 1'. Car les indices qui rendent évident aux hommes qu'ils sont faits l'un

pour l'autre, qu'ils se complètent, qu'ils sont indispensables l'un à l'autre pour une croissance réciproque etc. ne peuvent pas être de simples réflexes conditionnés. C'est que dans de nombreux cas, une telle « conclusion » est pourtant consciente aux hommes – elle peut même être passionnément consciente – avant qu'il leur apparaisse clairement à partir du monde des réflexes conditionnés immédiats quelles qualités singulières de l'autre ont provoqué cette expérience si particulière. Le contenu premier de cette expérience est le coup de foudre par lequel une personne totale comprend une autre personne totale. L'intention est là-aussi d'un côté tournée vers l'authenticité de son être. D'un autre côté pourtant, cette authenticité n'est pas seulement l'objet de l'intention dans son être en soi, mais aussi – indissociablement de cela – dans son rapport au propre ego.

Il est naturellement impossible ici d'aborder ne serait-ce qu'allusivement toute la complexité de ce phénomène. Si nous citions la confession d'Othello sur la naissance de son amour pour Desdémone, et de celui qu'elle lui porte, nous le faisons justement pour mettre en lumière cette multiplicité et cette universalité humaine. On sait qu'Othello a raconté à Desdémone beaucoup de sa vie tumultueuse, héroïque ; elle lui a demandé de tout lui rapporter dans sa continuité :

> I did consent,
> And often did beguile her of her tears,
> When I did speak of some distressful stroke
> That my youth suffer'd. My story being done,
> She gave me for my pains a world of sighs.
> She swore, in faith, 'twas strange, 'twas passing strange;
> 'Twas pitiful, 'twas wondrous pitiful.
> She wish'd she had not heard it, yet she wish'd
> That heaven had made her such a man: she thank'd me,
> And bade me, if I had a friend that lov'd her,
> I should but teach him how to tell my story,
> And that would woo her. Upon this hint I spake:

She lov'd me for the dangers I had pass'd,
And I lov'd her that she did pity them. [81]

La récapitulation textuelle après coup simplifie nécessairement la complexité de ces événements. C'est toujours le cas quand des expériences de ce genre sont décrites dans les textes *post festum.* Car toutes les catégories intellectuelles et morales qui sont pour les deux mises en mouvement ne suffisent pas – à elles-seules et en soi – à donner une explication. Quelle que soit la hauteur d'une admiration, elle peut rester froide, quelle que soit la profondeur d'une compassion, elle peut rester non érotique. Il faut un ensemble personnel de ces sentiments et idées avec la personnalité physique (allure, voix, regard, etc.) pour que cet érotisme spécifique naisse chez les deux personnes, et le moyen par lequel il est perçu, travaillé et synthétisé en un sentiment unitaire, celui de l'amour, est justement le système de signalisation 1'.

Nous avons vu que l'antiquité a mythologisé de tels sentiments, qu'elle les a conçus comme envoyés par les dieux – dans une bonne ou mauvaise intention. Les amoureux eux-mêmes, eux aussi, ainsi souvent que leur entourage, ont ici un penchant à mythologiser – sans figure divine concrète. En l'occurrence, ces actes sont évidemment exprimables totalement – même si c'est *a posteriori* – dans des catégories rationnelles, ils peuvent être analysés dans leurs composantes humaines et sociales. Il

[81] William Shakespeare, *Othello,* trad. François-Victor Hugo, Acte I, sc. III. J'y consentis, et souvent je lui dérobai des larmes, quand je parlai de quelque catastrophe qui avait frappé ma jeunesse. Mon histoire terminée, elle me donna pour ma peine un monde de soupirs ; elle jura qu'en vérité cela était étrange, plus qu'étrange, attendrissant, prodigieusement attendrissant ; elle eût voulu ne pas l'avoir entendu, mais elle eût voulu aussi que le ciel eût fait pour elle un pareil homme ! Elle me remercia, et me dit que, si j'avais un ami qui l'aimait, je lui apprisse seulement à répéter mon histoire, et que cela suffirait à la charmer. Sur cette insinuation, je parlai : elle m'aimait pour les dangers que j'avais traversés, et je l'aimais pour la sympathie qu'elle y avait prise.

serait intéressant et important d'observer de plus près l'histoire de la genèse de tels sentiments, de telles manifestations des relations humaines, et de connaissance pratique des hommes. Remarquons seulement ceci : les différenciations et les synthèses qui se développent de manière de plus en plus visible sont certainement liées à l'imagination du mouvement et des sensations qui s'est formée au cours du développement du travail et des relations sociales plus complexes des hommes qui en sont résultées. Goethe a clairement exprimé cela dans les Élégies Romaines, justement en relation directe à l'érotisme : « Je pense et je compare, je vois d'un œil qui touche, je touche d'une main qui voit. » [82] Cette différenciation s'étend à toute la sphère des manifestations vitales humaines. Dans l'antiquité, la dialectique qui prévaut ici se manifeste principalement sous la forme de la prépondérance absolue de la beauté spirituelle et morale sur la beauté physique sensible, de sorte que pour Plotin, l'apparence extérieure, éventuellement laide, d'un homme est totalement voilée par sa beauté intérieure. [83] Ce n'est que beaucoup plus tard que dans l'attirance érotique au sens strict surgissent l'intéressant et des formes analogues (*beauté du diable* *), valorisés positivement au plan érotique, et que les qualités intellectuelles et morales prennent une importance érotique en un sens diamétralement opposé à celui de Plotin. L'histoire de cette évolution manque encore ; certes, Tchernychevski consacre aux bases sociales de l'attirance sexuelle et érotique quelques considérations, par exemple la constatation de ce qui chez les paysans, de ce qui dans les classes supérieures de la société est apprécié comme objet de l'amour, considérations qui sont extrêmement précieuses ne

---

[82] Goethe, *Elégies romaines*, in *Poésies de Goethe*, trad. Henri Blaze, Paris, Charpentier, 1863, p. 186. NdT.

[83] Plotin [Πλωτῖνος] (205 - 270 apr. J.-C.), philosophe gréco-romain de l'Antiquité tardive. *Cf.* : Ennéade I, livre VI, *Du Beau*. NdT.

serait-ce qu'en raison de leurs références à un phénomène social aussi fondamental que le travail et l'oisiveté, mais qui ne contribuent cependant en rien à notre problème. [84]

On devrait évidemment partir de faits sociaux fondamentaux comme ceux-là. Mais ils ne forment cependant que le champ d'action réel de l'évolution, la sphère réelle de ces qualités typiques physico-psychologiques parmi lesquelles s'effectue le choix individuel érotique qui seul nous intéresse ici. Ils produisent donc dans une certaine mesure ces réflexes conditionnés dont le développement ultérieur en système de signalisation 1' est précisément en discussion ici. On ne doit naturellement pas en l'occurrence négliger le fait que ces réflexes conditionnés qui sont intégrés chez les hommes par l'environnement, l'éducation etc. influencent fortement aussi leur goût en matière érotique et sexuelle, même si cette influence est largement plus contradictoire que ne l'admet Tchernychevski. (L'attirance du contraire etc.) Même les formes socialement conditionnées de rapport entre les hommes, qui, avec les habitudes et coutumes qui leur sont liées, agissent sur le champ d'action qualitatif de l'érotisme, déclenchant des stimuli jusque-là inopérants, neutralisant des stimuli actifs etc. Et plus l'amour devient fortement individuel, et plus la pensée intervient fortement dans la « stratégie et la tactique » des relations amoureuses. Le roman le Laclos que nous avons mentionné est une véritable encyclopédie de telles expériences. Même si nous constatons là-aussi les relations réciproques des deux systèmes supérieurs de signalisation, il y a précisément là entre le plan et sa réalisation une faille psychologique béante. Même dans un cas à ce point extrême de direction principalement intellectuelle comme chez Laclos, une

[84] N. Tchernychevski, *Rapports esthétiques entre l'art et la réalité*, in *Textes philosophiques choisis*, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1957, p. 328-329.

évocation sensible de ses effets prévus est mise en scène à chaque étape concrète. Le langage, justement, le système de signalisation 2, doit ici être traité purement comme système d'évocation, si le but érotique doit être atteint. Dans la vie normale, les proportions sont naturellement si différentes qu'elles produisent des qualités nouvelles ; mais des cas dans lesquels on en vient à une coopération quelconque entre les deux systèmes de signalisation sont certainement tout aussi extrêmes et rares que ceux décrits par Laclos.

Nous voyons ainsi partout, à des niveaux de développement social relativement élevés, une coopération complexe, contradictoire, des systèmes de signalisation 1' et 2. Il n'est pas nécessaire ici d'énumérer les cas, ne serait-ce que les plus importants. Contentons-nous cependant d'une brève remarque sur la pratique pédagogique. Elle est certainement, en dernière instance guidée et réglée par des principes socialement conditionnés, de sorte que le savoir et la réflexion y jouent obligatoirement un rôle dirigeant. Mais toute pratique de ce genre – et plus elle est exercée longtemps et plus c'est le cas – fait se figer en réflexes conditionnés une série de possibilités d'application de principes qui, à l'origine, étaient élaborés conceptuellement. Les signes distinctifs d'un bon ou mauvais élève, sérieux ou paresseux, intelligent ou limité, vont dans la pratique, peu à peu, devenir des réflexes conditionnés, qui déclenchent d'habitude des réactions spontanées, voire même des jugements. Plus les types ainsi formés correspondent à des principes conscients, élaborés par la pensée, et plus est solide la forme de réflexes conditionnés qu'ils prennent. Le pédagogue authentique est cependant au clair sur le fait que les individualités ne correspondent pas toujours aux rubriques-types ainsi fixées ; les exceptions – des dons qui ne peuvent pas être rapportés au type normal du bon élève sérieux, des phases de développement problématiques qu'on ne peut pas résumer à

de la paresse, à de l'inattention etc. – ne peuvent être perçus et compris que sur la base de l'appréciation de l'authenticité du noyau humain derrière l'apparence superficielle qui le contredit, et donc seulement à l'aide du système de signalisation 1'. (Les romans de Makarenko [85] donnent de nombreux exemples de ce qui est dit ici). Le système de signalisation 1' agit ici comme contrôle et correcteur par rapport à la rigidification des réflexes conditionnés qui étaient originellement des principes élaborés conceptuellement.

Il suffit sans doute de souligner encore une fois qu'un tel système de contrôle est certes extraordinairement utile et même indispensable, mais que pourtant, en soi, il peut tout aussi peu garantir la juste approximation de la réalité objective que la découverte de l'authenticité. Il y a en effet – en principe – dans la mise en marche du système de signalisation 1' des possibilités d'erreur, tout comme dans le système 2. D'un point de vue structurel abstrait, il s'agit de la même source d'erreur : comme les deux sont des signaux de signaux, la relation à ceux des signaux qui montrent directement la réalité objective peut se relâcher, voire même dans une large mesure se détacher. Dans la pratique concrète, ce relâchement, qui est l'envers de la médaille de l'universalisation et de la synthèse nécessaires de manière incontournable, se déroule dans les deux systèmes de signalisation supérieurs de manières différentes, souvent contraires ; c'est pourquoi l'un peut servir de contrôle à l'autre, et la signification positive de ce contrôle réciproque n'est en rien mise en cause par la négation de son infaillibilité.

Nous pouvons aussi toucher du doigt cette situation par l'exemple suivant que nous citons pour éclairer encore

[85] Anton Semionovitch **Makarenko** [Антон Семёнович Макаренко] (1888-1939), pédagogue ukrainien, auteur notamment du *Poème pédagogique* et du *Drapeau sur les tours*. Lukács lui consacre un essai dans *Probleme des Realismus II*, *Werke 5*, pp. 417-471. NdT.

l'ensemble complexe de la connaissance des hommes. Beaucoup ont sûrement été confrontés à l'expérience que lors de la première rencontre avec une personne, ils se font une image très nette de sa nature, indissociablement lié en vérité à un sentiment distinct et fortement subjectif de sympathie ou d'aversion de sa personnalité. Il arrive alors souvent qu'ensuite, en faisant mieux connaissance, les conversations, les œuvres, les actes de cette personne contredisent strictement la première impression, de sorte que nous l'écartions comme fausse, et que parfois même nous l'oubliions. Il peut parfois naître dans de tels cas une collaboration intime, et même une amitié personnelle, jusqu'à ce qu'à l'occasion, il devienne clair à chacun que la première impression négative au sujet du caractère authentique de la personne en question était plus juste que les expériences accumulées depuis de longues années. Le contraire est tout autant possible : on néglige la relation avec une personne, en dépit de la première impression favorable, et on a à le regretter lorsqu'une nouvelle rencontre fortuite vient la vérifier. Il est totalement erroné de mythologiser ces premières impressions, comme des visions infaillibles d'un profond instinct. Celles-ci peuvent être tout aussi fausses que des impressions lentement accumulées. Néanmoins, le simple fait que de telles expériences puissent être anticipées par une première impression, justement en ce qui concerne l'authenticité, montre à nouveau très nettement le rôle du système de signalisation l' dans la vie quotidienne : la possibilité de pouvoir, par l'intermédiaire d'une synthèse évocatrice, apprendre quelque chose d'essentiel sur le caractère d'une autre personne.

Nous espérons que nos exposés précédents ont clarifié la fonction dans la vie quotidienne de ce qui est spécifiquement évocateur. Du point de vue de la connaissance physiologico-psychologique de l'homme, il est tout aussi erroné de traiter

l'évocation exclusivement comme une catégorie esthétique, comme nous l'avons déjà mentionné à propos de l'imagination. En voyant dans l'évocation une forme particulière de communication – active comme passive – de la vie quotidienne, nous rassemblons une masse énorme de phénomènes que produisent les relations sociales des hommes entre eux, et qui s'accroissent constamment, quantitativement comme qualitativement avec leur développement, et nous élargissons ainsi le concept de communication, qui jusqu'à présent était par trop réduit à ce qui est exprimable dans une définition précise par le langage. Nous avons déjà souligné les signes distinctifs communs de cette forme de communication avec le système de signalisation 2 : la généralisation (l'éloignement des impressions immédiates de la réalité que nous offrent les réflexes conditionnés et non-conditionnés) et les possibilités, étroitement liées à cela, de déductions erronées qui résultent d'une généralisation excessive, allant au-delà des limites légitimes et de ce fait nécessaires, des éléments, de leur corrélation, de leur combinaison, etc. Si nous appliquons l'expression *déduction erronée* aux synthèses opérées par le système de signalisation 1', nous ne commettons pas à notre avis de transposition injustifiée des formes d'un domaine dans un autre. De bons observateurs en arrivent, sans poser explicitement notre problème, à des résultats très analogues. Rappelons-nous ce qu'Aristote a dit de l'enthymème et du paradigme, et Pavlov de l'intuition. Ajoutons-y encore une formulation intéressante de Jean-Paul. [86] Il examine l'effet comique des contrastes et dit de leurs présuppositions formelles : « la toute-puissance et la rapidité de l'intuition sensible nous contraint à ce jeu dément et nous y entraîne. » Il

[86] Johann Paul Friedrich Richter, alias **Jean-Paul** (1763-1825), écrivain allemand. *Vorschule der Ästhetik* [Cours préparatoire d'esthétique], 1804, in *Sämtliche Werke*, Weimar, Böhlaus Nachfolger, 1935, pp. 98 ss.

constate néanmoins tout de suite que tout contraste éblouissant ne déclenche pas obligatoirement une réaction comique et trouve « pour ainsi dire un syllogisme des sensations » qui confère au contraste telle ou telle efficacité. Tout cela montre le fort rapport de l'évocation à l'objet. Les deux systèmes supérieurs de signalisation s'éloignent de cette immédiateté que nous donnent les réflexes non-conditionnés et conditionnés. Ils le font cependant afin de s'approcher de l'objectivité concrète du monde extérieur et intérieur de manière plus globale, plus profonde, plus riche, plus multiple que cela n'est possible aux réflexes non-conditionnés et conditionnés. Il est donc fondamentalement faux – même au niveau de la vie quotidienne – d'inférer une pure subjectivité de l'évocation de son nécessaire ancrage dans le sujet. L'intention d'objectivité est naturellement d'une nature totalement différente dans les deux systèmes supérieurs de signalisation : tandis que le système de signalisation 2 crée dès le début des abstractions (des mots), afin de revenir par des détours parfois très complexes à une réalité objective comprise, la liaison à l'immédiateté des impressions des sens reste préservée dans le système de signalisation 1' et elle connaît même une forte intensification. À celle-ci est cependant inhérente la tendance, par l'expérience de l'évocation, à rendre consciente d'une manière particulière l'objectivité et ses rapports qui sont dissimulés dans l'immédiateté réelle du monde qui nous est donné. (Nous avons dans nos considérations précédentes mentionné toujours et encore que les expériences obtenues par l'évocation peuvent toujours être ultérieurement transcrites dans les catégories du langage et de la pensée, et ne sont donc par de nature irrationnelle. Nous parlerons en détail dans une des sections suivantes de la particularité de cette transposition dans le domaine du conceptuel.) À cette caractéristique des deux systèmes des deux systèmes supérieurs de signalisation

est finalement liée leur nature expressément sociohistorique. Il ne nous incombe à nouveau pas d'étudier le caractère historique des autres réflexes. Il est certain que la grande majorité de nos réflexes conditionnés ont une origine sociohistorique ; d'un autre côté, il y a de nombreux réflexes non-conditionnés qui dépendent strictement de la nature anthropologique de l'homme, voire même éventuellement proviennent de la condition animale. Les deux systèmes supérieurs de réflexes sont cependant des organes de l'homme pour lui permettre dans un monde sociohistoriquement changeant de maîtriser la nouveauté qui y naît constamment. Même si la pensée se focalise purement sur la réalité objective de la nature indépendante de l'homme, les questions soulevées ainsi que l'appareil idéel et technique de leur solution sont socio-historiquement déterminées. Et comme le système de signalisation 1' sert avant tout à la connaissance des hommes, (remarquons bien : **avant tout**, pas exclusivement) le caractère sociohistorique de sa formation est encore plus marqué.

Nous pouvons aisément le voir si nous jetons un œil sur un phénomène aussi ordinaire que le rire. Sous sa forme évoluée, c'est indubitablement quelque chose de spécifiquement humain. Mais on ne doit pas oublier que même chez l'homme, il existe un rire comme réflexe non-conditionné : on rit quand on est chatouillé. Darwin cite un exemple analogue chez un jeune chimpanzé, [87] des réactions analogues peuvent certainement être constatées aussi chez de nombreux animaux domestiques – chien, chat, cheval – mais dans tous ces cas, la question reste en l'occurrence ouverte de savoir dans quelle mesure on peut interpréter comme du rire les sentiments de joie provoqués ainsi. Il est encore plus certain que la vie humaine connaît un rire qu'il faut concevoir simplement comme l'effet de réflexes

[87] Charles Darwin, *Gesammelte Werke*, Stuttgart, E. Schweizerbarth'sche Verlags-handlung, 1881, t. V, p. 134.

conditionnés. L'éclat de rire spontané à la vue de gens d'apparence, de paroles, ou d'habits inhabituels, de gens qui vont être méprisés en raison de préjugés sociaux, etc. est une preuve de cet état de fait, tout comme le fait que le développement social élimine beaucoup de ces risibilités d'effet spontané (cela fait souvent partie de la bonne éducation que de déshabituer les enfants de rires comme ceux-là) de même qu'il crée en même temps de nouvelles formes de réactions automatiques spontanées de ce genre. En fait encore partie le fait que ce type précis de risibilité peut paraître différent dans les différentes strates de la même société, voire parfois totalement opposé ; apparence, langage, gestes, costume etc. des citadins peuvent paraître comiques pour le paysan et vice-versa.

C'est de tout cela qu'il faut prendre connaissance comme fondement du rire dans le quotidien, afin de pouvoir connaître dans sa vraie spécificité le phénomène du rire qui nous intéresse particulièrement. Celui-ci même est un moyen d'expression universel qui est en mesure de rendre immédiatement communicable – sans l'intermédiaire du langage – une gamme énorme de sentiments humains, de prises de positions, de comportements etc. Il est bien connu qu'il y a tout un vaste éventail du rire : cela va du sourire presque imperceptible jusqu'au rire à gorge déployée. Il s'agit là, en l'occurrence, de bien plus que d'un simple accroissement de l'intensité, même s'il est qualitativement différencié. Premièrement, chaque type de rire présente en effet les orientations les plus variées, on peut rire pour ou contre quelqu'un, avec bienveillance ou hostilité, avec admiration ou mépris etc. Deuxièmement, le rire ne caractérise pas seulement l'occasion qui le suscite, et en relation, à vrai dire, avec l'objet du rire, mais aussi en même temps, indissociablement de cela, avec le sujet lui-même. La bonté ou la malveillance d'un homme s'expriment par exemple

de la même façon dans son rire. Mais au-delà de ça, le rire est l'un des symptômes les plus expressifs de ce que nous avons appelé l'authenticité de l'homme : l'honnêteté ou la malice, la naïveté ou l'esprit d'intrigue, la bienveillance ou la méchanceté, l'ouverture au monde ou la réserve etc. se manifestent directement dans les différents types de rire, et à vrai dire pas dans cette abstraction qu'une telle énumération nous impose au plan verbal, mais plutôt dans des nuances précisément concrétisées, se rapportant exactement à la totalité psychologique du rieur en question. Tous ces échelons que constate une connaissance littéraire évoluée du comique, de la satire impitoyable, de l'ironie et de l'auto-ironie jusqu'à l'humour le plus indulgent, sont inclus en soi dans le rire de l'homme du quotidien, et peuvent être aisément perçus par un bon connaisseur des hommes.

Troisièmement, on y voit le caractère socio-historique du rire ; certes, ni son histoire, ni sa sociologie n'ont été jusqu'à maintenant appréhendés historiquement. Nous en savons un peu sur la transformation de l'objet du rire (de la dérision) ; on voit déjà là, nettement, un processus de civilisation, d'humanisation, en ce que dans l'apparition de l'objet risible, les traits individuels se manifestent de plus en plus. Cela ne supprime naturellement pas la référence involontaire du rire au typique. Celle-ci est inévitablement incluse dans le simple acte du rire : si nous rions de quelqu'un, nous l'insérons spontanément, sans en avoir toujours le moins du monde conscience, dans une rubrique sociale humaine déterminée. Le grand progrès consiste cependant en ce que l'individuel passe de plus en plus au premier plan ; on ne se moque plus simplement de quelque chose de communément typique (l'estropié, l'étranger etc.), mais plutôt d'une manifestation personnelle déterminée, contradictoire d'un type de ce genre. Si, dans un but de netteté, nous opposons ici le Riccault de la

Marlinière de Lessing [88] à la simple dérision de l'étranger, nous en parlons, comme partout dans ces considérations, non pas comme d'une figuration artistique, mais comme d'une nouvelle manière de ressentir. Cela se manifeste dans le fait que ce n'est plus un type qui apparaît absolument ridicule, mais certains modes d'expression sociaux humains, qui certes sont des attributs de ce type, mais ne sont cependant pas absolument et mécaniquement liés à sa simple existence. Cela semble à première vue restreindre la sphère du ridicule, et c'est bien ce que cela fait dans un certain sens. Mais en même temps il y est inclus là son élargissement : ces différenciations du ridicule non seulement dissolvent le caractère absolu traditionnel de l'essence ridicule de types déterminés, mais elles permettent en même temps de prendre également comme objet du rire – dans certains cas, dans certaines proportions des qualités humaines etc. – d'autres types dont rien n'était jusqu'alors perçu comme ridicule. L'Alceste de Molière dans *Le Misanthrope* est une révélation très nette de ces sentiments sociohistoriques nouvellement apparus ; et la polémique de Lessing contre la conception qu'a Rousseau de la position de Molière illustre très concrètement la manière de ressentir selon laquelle certaines formes de manifestation de la vertu, en l'exprimant avec des déformations, peuvent avoir un effet comique. [89] Nous n'avons naturellement pas ici la possibilité d'analyser ces tendances et d'autres semblables, pas même dans leurs plus grandes lignes. Nous ne les avons évoquées que parce qu'elles permettent de donner une idée de l'orientation du développement du rire dans la vie. Le monde objectif, auquel l'homme réagit par le rire, est toujours plus vaste et plus différencié, ce qui fait évidemment

---

[88] Personnage de *Minna von Barnhelm*. Trad. Henri Simondet, Paris, Aubier bilingue, 1992.

[89] E. G. Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Ed. de Suckau, Paris, Didier, 1869, pp. 141-142.

aussi que son aspect subjectif doit dans l'acte du rire résumer, synthétiser des faits de la vie toujours plus nuancés, plus complexes, qu'il doit constamment continuer à se développer. Même dans cette nature sociohistorique – et pas simplement anthropologique – du rire, dans sa capacité croissante à tirer spontanément et immédiatement d'états de fait nouveaux des conclusions correspondantes, on voit une direction de développement qui, de réflexes originellement non-conditionnés et conditionnés, conduit au système de signalisation 1'. (Et au-delà, remarquons ici que les hommes en général sont tout à fait capables *a posteriori* de se rendre compte rationnellement et verbalement de l'objet et de l'origine de leur rire.)

Cette question devait être traitée un peu plus à fond parce que nous avons à faire ici à un mode de manifestation dans la vie du système de signalisation 1' pour lequel il ne peut absolument pas être question d'un éventuel remplacement par le système de signalisation 2. (La plaisanterie, principalement verbale, est bien loin d'englober tout le domaine du rire.) Des modes analogues de réaction au monde extérieur ne sont pas du tout rares dans la vie sociale des hommes. Il faut par exemple mentionner les pleurs, où une évolution analogue de différenciation s'est produite et se produit, comme pour le rire. Ou bien, pensons au silence comme moyen d'expression des relations interhumaines. Il joue certainement un rôle considérable dans les stades primitifs, comme dans le silence méprisant du supplicié, comme dans le silence respectueux de la jeunesse en présence des anciens etc. Il s'agit naturellement, là-aussi, souvent, de réflexes conditionnés fortement intégrés, qui sont déterminés par les usages dominants. Sans aborder ici, encore une fois, l'évolution sociohistorique, on peut sans difficulté observer que la différenciation du silence se développe constamment, extensivement comme intensivement.

Son caractère social se voit déjà en ce qu'il devient un élément important ou accessoire des relations immédiates entre les hommes. Des pauses plus courtes ou plus longues dans la conversation qui servent à renforcer ou à affaiblir le poids de ce qui est énoncé, le chemin conduit au silence plus longuement soutenu par lequel l'interlocuteur doit soit être provoqué pour exprimer ce qu'il aurait préféré garder secret, (Strindberg décrit dans sa pièce en un acte *La plus forte* [90] une situation de ce genre) ou est incité au mutisme, à la disparition, au silence qui exprime de la confusion et de l'insécurité, au silence où s'exprime précisément l'assurance, la confiance en soi. Il y a là d'innombrables nuances. De notre point de vue, ce qu'il faut souligner en l'occurrence, c'est d'un côté qu'à ce niveau, il ne peut pas y avoir de lisibilité du silence totalement sans équivoque, avec des indices bien définis, comme pour les réflexes conditionnés, précisément intégrés, à l'œuvre dans la vie sociale. À première vue, considéré isolément, tout silence peut être interprété de manières très diverses. Mais d'un autre côté cependant, tout silence a sa propre tonalité, sa propre atmosphère, à partir de laquelle on peut comprendre son sens individuel, momentané, et même l'authenticité ou l'inauthenticité de la personne qui se tait de la sorte.

Le moyen qui transmet la compréhensibilité non équivoque du silence est justement l'ambiance [*Stimmung*] qu'il suscite. *Stimmung* est un terme relativement moderne. Mais la documentation dont nous avons hérité montre que le phénomène qui lui est sous-jacent est substantiellement plus ancien que sa définition précise. Il est important ici, justement, que quelque chose de précisément définissable – et de ce fait textuellement descriptible *a posteriori* – soit communicable par l'évocation sans transmission verbale. Il est en effet tout à fait

[90] Johan August Strindberg (1849-1912), écrivain, dramaturge et peintre suédois. *La plus forte*, in Paris, L'Avant-scène théâtre n° 986, 1996.

possible que dans certaines situations, le langage, l'idée elle-même exprimée dans le texte, soient subordonnés à cet effet évocateur. Nous ne reviendrons pas sur des cas mentionnés précédemment où, pour consoler une personne, pour lui déclarer son amour ou pour une conquête, la parole est un simple vecteur de l'évocation d'un sentiment, d'une humeur. Il y a pour cela des exemples plus simples, plus prosaïques. Gottfried Keller décrit comment le couple Salander veut envoyer par télégramme un signe de vie à sa fille tombée dans le malheur. Martin Salander le rédige, mais sa femme n'en est pas satisfaite et le réécrit : « Elle avait relié verbes et substantifs, alignés comme de rudes blocs de pierre, par les mots-outils nécessaires, mais sans rien modifier d'autre. » Et Salander s'émerveille : « en un clin d'œil, le texte prend une tournure élégante et cordiale. » [91] Le sens reste le même, mais traduit un nouvel état d'esprit. Cet état de fait imprègne alors l'ensemble des relations des hommes entre eux. Nous parlons de ce qu'une pièce fait l'effet d'être habitée ou inhabitée, personnalisée ou impersonnelle, confortable ou non, voire lugubre etc. Il ne s'agit pas là en premier lieu de savoir si l'aménagement vu en soi est excellent ou médiocre, car une pièce équipée de très beaux meubles peut donner une impression froide et rebutante, tandis que Tolstoï, par exemple décrit bien que lorsque Constantin et Kitty Levine rendent visite à son frère agonisant dans une mauvaise auberge de province, Kitty réussit rapidement, avec quelques modifications d'aménagement, [92] avec l'aide de quelques babioles qu'elle a amenée, à faire de la chambre d'hôtel inconfortable et rebutante quelque chose où l'on a l'impression d'être chez soi.

---

[91] Gottfried Keller (1819-1890), *Martin Salander*, Trad. B. et J.-L. Cornuz, Chêne-Bourg (CH), Éditions Zoé, 1991, p. 243-244. NdT

[92] Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, trad. Henri Mongault, Paris, Gallimard Folio, 1972, Cinquième partie, chap. XIX t. II, p. 80. NdT.

Toujours et encore, il est avant tout question ici d'un ensemble, chaque détail n'a qu'une importance subordonnée, symptomatique, et l'ambiance naît, comme un système à chaque fois concret de l'effet évocateur unitaire, de l'addition d'impressions et d'associations les plus diverses. Il faut de plus remarquer que cette ambiance unitaire n'est pas du tout – comme dans nos exemples et sûrement souvent dans la vie – toujours créée consciemment. Mais il faut prendre en considération que dans de nombreux cas, la genèse de l'évocation de l'ambiance – même si elle est provoquée consciemment – présuppose l'impression de la spontanéité, du non « artificiel », afin de pouvoir engendrer un effet authentique. Et il y a également des cas, ils ne sont pas rares, où une ambiance ne peut naître que si elle subjectivement n'est pas intentionnelle. Une pièce doit naturellement être bien aménagée, fonctionnellement, pour irradier une ambiance d'habitabilité ; la fonctionnalité qui s'y manifeste n'a cependant aucunement besoin d'être optimale au plan technique objectif, elle doit plutôt être adaptée à des besoins extrêmement personnels, qui tant du point de vue d'une perfection technique que de celui d'un aspect unitaire de l'ambiance peuvent avoir un caractère fortuit. L'évocation d'une telle nature momentanée personnelle est caractéristique pour l'ambiance, même là où derrière elle, comme nous l'avons vu, il se cache comme force motrice une intention consciente. Ce n'est que lorsque celle-ci n'apparaît pas au premier plan que peut normalement se créer une ambiance ; si l'ambiance est trop nette, son effet est souvent un désenchantement ou il est même comique.

Nous espérons avec tout cela avoir clarifié le fait que ces réflexes regroupés dans le système de signalisation 1' ne peuvent en aucune façon être conçus comme de simples réflexes conditionnés au sens de Pavlov, qu'ils sont plutôt, tout

comme ceux du système de signalisation 2, des signaux de signaux. Nous avons également mentionné à maintes reprises certains traits importants d'une affinité structurelle et fonctionnelle entre ces deux systèmes supérieurs de signalisation. Il faut maintenant, en l'occurrence, remarquer encore que les deux ne peuvent surgir qu'en rapport avec le travail en général. Il va assurément de soi que le travail crée pour les hommes des conditions de vie, des besoins, des capacités etc. qui vont nécessairement au-delà du domaine du travail au sens strict. Sans aller plus loin, c'est évident pour le système de signalisation 2. Mais nous pensons avoir aussi montré qu'il faut, comme base pour le système de signalisation 1', considérer non seulement le travail, mais aussi le loisir – qui ne peut naître que sur la base du travail. Le langage ainsi que les phénomènes extrêmement divers, hétérogènes entre eux, du système de signalisation 1' sont produits dans ce processus sociohistorique qui se met en place avec l'hominisation de l'homme par le travail. Mais tandis que le langage s'incarne dès le début, d'une manière autonome, dans une forme reconnaissable sans équivoque, les manifestations du système de signalisation 1' restent dispersées, non-objectivées, seulement reliées entre elles par le sujet qui les éprouve. Ce n'est qu'avec l'art que naît, comme nous le verrons, une objectivation nette pour ces signaux. Nous avons cependant déjà parlé auparavant de la structure pluraliste de la sphère esthétique, de sorte que le caractère unitaire de ce système de signalisation est bien loin, là-aussi, de sauter aux yeux de manière aussi dépourvue d'ambiguïté que celui du système de signalisation 2 pour lequel aussi bien le langage du quotidien que celui de la science présentent des objectivations évidentes bien plus immédiates. Au-delà, mentionnons encore brièvement, pour compléter l'aspect psychologique, la structure catégorielle des objets appréhendés par le système de

signalisation 1'. Si l'on réfléchit aux cas que nous avons évoqués, on remarquera aisément que dans les objets appréhendés de la sorte, des catégories comme la substantialité et l'inhérence sont dominantes, tandis que si on les rend *a posteriori* conscientes à l'aide du système de signalisation 2, elles apparaissent déjà, à maints égards, surtout comme des relations causales, sans l'être assurément de manière inconditionnelle et exclusive, et sans nécessairement perdre totalement leur caractère originel. Cela désigne déjà la sphère esthétique comme le lieu d'accomplissement le plus élevé et le plus adéquat du système de signalisation 1', et montre à nouveau – ce dont il a déjà été question lors du traitement de ces catégories – que le vaste remplacement obligatoire de la substantialité et de l'inhérence par la causalité ne démontre aucunement leur disparition ni ne révèle leur inexistence ou leur pure subjectivité, mais seulement la dichotomie inévitable factuellement comme historiquement entre deux modes possibles de perception du monde par les hommes : entre reflet désanthropomorphisant et – légitimement – anthropomorphisant. Si nous mentionnons donc encore une fois que la fonction du système de signalisation 1' implique nécessairement qu'il se transforme en d'autres systèmes de signalisation, on peut alors comprendre pourquoi il n'a pas été jusqu'à présent compris et reconnu par la psychologie comme phénomène unitaire.

Ce sont les grandes lignes de cela, pour ainsi dire le lieu méthodologique que nos considérations cherchent à définir. Mais cet acte ne peut pas être réalisé, pas même approximativement, avant que le rôle et le contenu, la fonction et la relation réciproque entre représentation et concept dans la psyché humaine ne soit éclaircis, tout au moins sommairement. Le point de départ général est extrêmement simple. On sait que les animaux supérieurs sont capables de former des

représentations dans lesquelles leurs impressions des sens, leur comportement à l'égard de leur propre environnement culminent comme la plus haute généralisation possible pour eux. Là aussi, on ne peut pas mettre en doute que le système de signalisation 2 représente une abstraction qualitativement supérieure, le monde des concepts. Pour notre problème actuel, il en découle la question de savoir si les représentations (ainsi que les intuitions) restent inchangées lorsque s'édifie au-dessus d'eux un système de concepts ou si se créent dans cette nouvelle totalité psychique de nouveaux contenus, de nouvelles fonctions, de nouveaux rapports structurels qui changent fondamentalement le caractère de la représentation (ainsi que de l'intuition). Nous pensons que seule la deuxième hypothèse peut correspondre à la réalité. Ce qui est déterminant en l'occurrence, c'est l'unité dynamique de la vie psychique qui a nécessairement pour conséquence que l'objectivation des objets reflétés, leur clarification par le concept qui, dans le langage, se créent une forme propre, rayonnent en retour sur la représentation et l'intuition, leur confèrent une objectivité et un caractère intellectuel qu'ils ne peuvent absolument pas avoir, originellement, chez les animaux. Certes, de nombreuses représentations animales sont extraordinairement précises et déterminées. Rudolf Mell [93] décrit par exemple que les canards sauvages réagissent à différents oiseaux de proie (pygargue, faucon pèlerin, épervier), à chaque fois avec un comportement tout à fait différent, c'est-à-dire qu'ils sont en mesure de former des représentations précisément différenciées de ces ennemis qui sont les leurs. Nous ne pouvons naturellement pas connaître précisément l'ampleur et le contenu de cette représentation. Mais il est extrêmement invraisemblable qu'ils aillent au-delà de ces signes qui leur permettent de reconnaître précisément les

[93] Rudolf Emil **Mell** (1878-1970), zoologiste et entomologiste allemand, spécialiste notamment des lépidoptères. NdT.

différents types d'oiseaux de proie, et déterminent les réactions adaptées. Là où en revanche apparaissent des concepts, comme chez les hommes, l'animal concerné par exemple va être pris comme objet autonome dont les particularités sont de plus en plus reconnues indépendamment de la réaction immédiate du moment. Cet enrichissement du contenu et cette consolidation en des concepts se répercute donc sur la représentation des mêmes objets : celle-ci implique aussi, comme représentation un rapport à la totalité de l'objet, dont la direction présage la transformation formulée par Hegel, citée plus haut, du simplement bien-connu en connu. [94] Il va de soi que le bien-connu, et avec lui ce que, comme nous l'avons vu, Hegel a également souligné, à savoir l'imprégnation par des sensations et des intuitions, l'accentuation de la particularité par rapport à l'universalité, continuent aussi de rester les signes distinctifs principaux de la représentation, à l'inverse du caractère forcément abstrait des concepts.

Par-là pourtant, la représentation (ainsi que l'intuition) prennent en comparaison de leur nature dans la vie sensible des animaux, de nouveaux accents, de nouvelles fonctions. Le reflet plus complet d'une chose existant objectivement en un être en soi toujours mieux approché, et en un être pour soi multiple et multilatéral, transcendant la simple immédiateté d'une réaction concrète, transforme la représentation (et l'intuition) de simples stades préparatoires du concept en compléments et correctifs de sa perfection abstraite. Certes, l'objectivité de la chose ne naît pour nous que par son appellation la plus adéquate possible (le mot) et sa définition (le concept). Mais cette genèse est un processus sans fin, perpétuel, toujours renouvelé, où l'enrichissement en contenu est mis en marche « par en dessous » à partir de l'expérience

[94] G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, op. cit. t. 1, p. 45.

par la médiation de l'intuition et de la représentation, et où la précision, la détermination univoque « par en haut » est assurée par le concept. Donc, en recelant en soi un matériau propre à l'accomplissement plus étendu que ce que le concept est en mesure d'englober, la représentation devient un correctif du monde des concepts, un organe de contrôle qui aide à vérifier et à empêcher un éventuel détachement des concepts de la réalité. Les processus complexes d'interaction du « haut » vers le « bas » et vice-versa qui se créent là trouvent dans la représentation un point nodal et donnent à celle-ci une fonction relativement autonome dans la vie psychique, dans la maîtrise théorique et pratique du monde. Si nous repensons aux phénomènes analysés antérieurement comme le tact, la connaissance des hommes etc. cette fonction nous apparaît clairement. La corrélation du système de signalisation 1' avec les réflexes conditionnés et en même temps son existence indépendante d'eux est aussi éclairée sous un nouvel aspect. Ces considérations ne pourront naturellement trouver une véritable conclusion que dans la prochaine section où nous chercherons à mettre au clair l'importance pour l'art de ce système de signalisation.

3. Indications indirectes (animaux domestiques, pathologie)

Cependant, avant de passer à l'exposé du rôle du système de signalisation 1' en art, nous voulons rendre notre phénomène encore plus clair sous deux aspects – en un certain sens négatifs, indirectement complémentaires – en portant d'un côté notre attention sur des réflexes apparentés chez certains animaux domestiques, et de l'autre côté en envisageant le problème de savoir si certaines maladies mentales influent de la même façon sur les deux systèmes de signalisation supérieurs. Regardons tout d'abord la situation des animaux domestiques. Pour

adopter le juste point de vue sur les caractéristiques et la possibilité de développement de leur système de réflexes, nous devons tout d'abord nous mettre au clair sur cette « révolution » de leurs conditions de vie qu'a représenté la transformation de leur existence en liberté à celle de leur rapport constant avec les hommes. Avant tout – et cela concerne chaque animal domestique et aussi chaque animal qui est retenu en captivité – les deux facteurs essentiels de l'environnement qui, dans la vie normale des animaux, ont produit leurs réflexes non-conditionnés et conditionnés ont disparu : la recherche de nourriture et la défense de leur existence toujours menacée. Cela crée donc une sorte d'analogie avec le loisir et la « sécurité », dont les phénomènes qui en résultent sont cependant à traiter de manière très critique, puisque le loisir et la sécurité comme produit de son propre travail et des conditions de vie créées par lui représentent quelque chose de qualitativement différent de ceux qui sont purement et simplement imposés à un être vivant par une force étrangère. De plus, certains animaux domestiques – surtout le cheval et le chien, mais aussi les singes avec lesquels on réalise, en captivité, des expérimentations – sont confrontés à des tâches pour partie totalement nouvelles, qui ne découlent pas organiquement de leur propre auto-développement comme chez les hommes, mais que leurs imposent plutôt les besoins exclusifs des hommes. Naturellement, l'animal doit, par suite de son évolution antérieure, posséder au préalable certaines qualités physiologiques ou même psychologiques pour un tel emploi, mais les tâches à réaliser représentent néanmoins un saut qualitatif par rapport à l'évolution antérieure de l'animal. Naturellement, l'écart brutal qui se produit là se trouve atténué dans la pratique du fait que de nombreux animaux, pendant des générations, ont été entraînés et élevés pour ce nouveau « métier » (cheval de course, chien de chasse). Mais même

ainsi, cet écart qualitatif n'est pas éliminé : non seulement les tâches et les conditions de leur exécution sont pensées par les hommes et se présentent à l'animal comme un monde extérieur déjà prêt, qu'il n'a pas fait lui-même, mais la psychologie elle-aussi est conditionnée à partir de ces présupposés (Chasse d'un animal sauvage et quête du gibier dans la chasse à l'arrêt, trot comme allure du cheval, etc.)

Il est clair qu'à cette occasion, les animaux ont à développer et à intégrer des réflexes totalement nouveaux, qui très souvent contredisent diamétralement leurs instincts innés, et grâce auxquels ils ont à maîtriser des tâches, des difficultés qui vont également souvent bien au-delà de leur horizon naturel. Dans la description d'une de ses expériences avec des chiens, Pavlov a justement mentionné le type d'une difficulté centrale qui se manifeste là. Il s'agit de ce que le chien a à réagir à un effet lumineux de telle manière que celui-ci, par trois fois, ne se concrétise pas (le chien ne reçoit pas de nourriture) et que ce n'est qu'au quatrième signal lumineux que cette concrétisation se produit ; et la tâche du chien est alors de réagir à ce processus complexe par les bons réflexes conditionnés. Pavlov résume ainsi les résultats : « un homme, sur la base de son concept général de nombre, pourrait très facilement comprendre, mais le chien ne dispose pas d'un tel concept général. Il n'a pas d'autre solution que de différencier la lumière au moyen de n'importe quelles sensations qui sont analogues à l'élaboration d'un processus d'inhibition pour différents réflexes retardés. Si l'ensemble du système consistait en stimuli lumineux répétés du même type, il distinguerait évidemment sans difficulté la première, deuxième, troisième lumière de la quatrième. Mais dans l'organisation de notre expérience, les stimuli lumineux étaient placés entre d'autres stimuli, qui de plus étaient différents entre eux, forts et faibles, positifs et négatifs. Les conditions de l'exercice étaient extrêmement difficiles. Malgré

cela, le chien a réussi cet exercice et développé dans les faits une inhibition aux trois premiers stimuli lumineux, mais un processus d'excitation positif complet au quatrième. » [95] Il y a là deux éléments remarquables : premièrement, l'animal se trouve devant un exercice que l'homme peut résoudre simplement au moyen de son concept de nombre (ou dans d'autres cas de ses représentations formelles), mais qui, pour l'animal qui n'est pas à même de former de tels concepts, présente des difficultés extraordinaires. Pavlov est aussi tout à fait au clair sur le fait que l'explication de ce phénomène n'est pas purement et simplement fournie, sans aller plus loin, par la théorie des réflexes qu'il a développée jusqu'ici. À propos de l'expérimentation sur les chiens, il parle, comme nous l'avons vu, de manière beaucoup plus générale et plus vague qu'il n'a coutume de le faire par ailleurs quand il s'exprime : le chien « n'a pas d'autre solution que de différencier la lumière au moyen de n'importe quelles sensations » ; et sur l'expérimentation avec un singe : « il serait au plus haut point intéressant de découvrir avec quelle procédure physiologique il a en détail atteint le but.» [96] Deuxièmement, il souligne tout particulièrement que presque tous les chiens échouent dans cet exercice, à l'exception de deux frères dont l'agilité de réaction été particulièrement développée.

Naturellement, les animaux d'une espèce, même en liberté, ne réagissent pas totalement de la même façon à leur environnement. C'est en effet l'une des plus grandes réalisations scientifiques de Pavlov que d'avoir démontré concrètement et exactement par son travail la diversité des types dans le système nerveux des chiens. Nous avons déjà mentionné que le monde « artificiel » des expérimentations

---

[95] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., II p. 378. De même concernant la représentation formelle abstraite dans une expérience avec un singe. p. 279.

[96] Ibidem II p. 279.

pose des problèmes beaucoup plus difficiles que leur existence normale d'animaux domestiques, et il faut encore une fois remarquer à ce propos que celle-ci est aussi largement plus complexe que l'existence naturelle pour l'animal qui vit en liberté. Il est clair que la différence d'« aptitude » apparaît obligatoirement de manière plus différenciée en rapport avec la complexification des conditions de réaction. Et nous devons en l'occurrence toujours garder à l'esprit qu'il ne s'agit pas seulement de différences physiques (force etc.) mais aussi, souvent même en premier lieu, de différences psychiques. Il en était déjà ainsi dans les cas cités plus haut par Pavlov. Thomas Mann, à qui nous devons d'excellentes observations sur les chiens, décrit par exemple que son chien Bauschan dans la nature pouvait très bien franchir n'importe quel obstacle, mais qu'il était impossible de l'amener à sauter par-dessus un bâton, il passait toujours par-dessous, et aucune punition, qu'il redoutait beaucoup, ne pouvait l'y contraindre.[97] Nous avons à faire là à un exemple évident de manque typique de talent. Chez les connaisseurs de chevaux ou de chiens, chez les dompteurs d'animaux, on pourrait sûrement trouver un matériau abondant sur cette question. Il est par exemple connu que certains chevaux de course ont une « âme » pour la compétition, pour le *finish*, d'autres pas, que l'habileté à bien sauter au-dessus de haies ou d'obstacles n'est absolument pas toujours proportionnelle à d'autres capacités (la vitesse, l'endurance), etc.

Comme l'auteur ne connaît pas ce sujet de manière précise, qu'il lui soit permis de se référer encore une fois à un exemple littéraire tiré d'*Anna Karénine* de Tolstoï. Tolstoï qui toute sa vie, et tout particulièrement dans sa jeunesse, a beaucoup eu affaire à des chevaux, décrit ici un cheval particulièrement

[97] Thomas Mann, *Maître et chien*, trad. Denise van Moppès, in *Romans et Nouvelles III*, Paris, le Livre de Poche, la Pochothèque, 1996, p. 33-34. NdT.

« doué », la jument Frou-frou, de Vronski. Déjà avant la course, l'entraîneur lui dit « que devant l'obstacle, il ne faut ni retenir ni lancer son cheval, mais simplement la laisser faire. » [98] Pendant la course, Vronski veut doubler un rival qui chevauche devant lui, mais celui-ci ne lui laisse pas libre le côté de plus avantageux, celui de la corde. À peine Vronski avait-il conçu le projet de le dépasser par l'extérieur que Frou-frou, changeant de pied, fit d'elle-même cette tentative, précisément dans cet esprit. [99] Enfin, Tolstoï décrit l'épisode suivant : on devait sauter un petit ruisseau, mais le cavalier devant lui est tombé avec son cheval et les deux ont culbuté sur le sol, à l'endroit même où Frou-frou devait reprendre pied après le saut. « Mais », écrit Tolstoï, « pareille à une chatte qui tombe, Frou-frou fit en sautant un effort du dos et des jambes et retomba à terre par-dessus le cheval abattu » [100]

Nous pensons que ces faits – les connaisseurs pourraient certainement les multiplier – sont difficilement explicables par de simples réflexes conditionnés. Dans les deux derniers cas, il s'agit – tout particulièrement dans le dernier – d'une situation nouvelle, d'une situation inattendue, imprévisible, à laquelle il est impossible que le cheval ait été exercé. Il devait posséder quelque chose de ce que – selon les mots de Gehlen – nous avons plus haut appelé imagination du mouvement et des sensations pour pouvoir tout de suite réagir correctement sur une telle situation radicalement nouvelle. Il va de soi qu'il y a une certaine variation des circonstances dans chaque réaction active au monde extérieur. Les réflexes conditionnés expriment justement ce degré qui apparaît d'habitude dans la vie normale des animaux supérieurs. Mais nous avons vu que les tâches

---

98 Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, op. cit., deuxième partie, chap. XXIV t. I, p. 238. NdT.

99 Ibidem, p. 241. NdT.

100 Ibidem, p. 240. NdT.

fixées par l'homme aux animaux domestiques vont parfois au-delà de cela, et même dans des directions très diverses. Ce ne sont pas tous les animaux qui réussissent à satisfaire ces exigences. Ceux qui le peuvent doivent de ce fait – à l'aide de l'entraînement – porter leurs capacités à un niveau supérieur. À cette occasion, le système des réflexes conditionnés va en général être résolument perfectionné. Toutefois, par la logique des choses qui ne dépend pas des capacités innées des animaux domestiques, mais des caractéristiques des tâches qui leur sont imposées, des problèmes surgissent pour lesquels même ces réflexes conditionnés hautement développés ne suffisent pas à les résoudre (l'exemple du chien cité par Pavlov), pour une part parce que leur solution pure et simple présuppose des concepts humains, pour une part parce que peuvent surgir des situations imprévisibles à l'avance (le saut de Frou-frou). Nous pensons – et nous suggérons de le vérifier par une recherche compétente – que dans de tels cas, chez certains animaux domestiques hautement évolués, les réflexes conditionnés découlent d'une sorte de système de signalisation 1'.

Nous avons jusqu'à maintenant écarté de nos considérations un élément d'une importance décisive, à savoir la relation réciproque directe entre l'homme et l'animal domestique ; nous l'avons fait afin qu'apparaisse clairement le rôle du travail, avec ses motifs qualitativement nouveaux. Mais il est temps maintenant d'intégrer aussi le rapport de l'homme et de l'animal, car il joue un rôle déterminant dans notre problème. Immédiatement après avoir déduit le langage du travail, Engels parle en détail de cette question : « Ce que ceux-ci, même les plus développés, ont à se communiquer est si minime qu'ils peuvent le faire sans recourir au langage articulé. À l'état de nature, aucun animal ne ressent comme une imperfection le fait de ne pouvoir parler ou comprendre le langage humain. Il en va tout autrement quand il est domestiqué par l'homme. Dans les

relations avec les hommes, le chien et le cheval ont acquis une oreille si fine pour le langage articulé qu'ils peuvent facilement apprendre à comprendre tout langage, dans les limites du champ de leur représentation. Ils ont gagné en outre la faculté de ressentir par exemple de l'attachement pour les hommes, de la reconnaissance, etc., sentiments qui leur étaient autrefois étrangers ; et quiconque a eu beaucoup affaire à ces animaux pourra difficilement échapper à la conviction qu'il y a suffisamment de cas où ils ressentent *maintenant* le fait de ne pouvoir parler comme une imperfection à laquelle il n'est toutefois plus possible de remédier, étant donné la trop grande spécialisation dans une direction déterminée de leurs organes vocaux. » [101] Le seul point où cette excellente analyse d'Engels suscite quelque doute, c'est le dernier passage selon lequel l'incapacité de l'animal domestique à s'exprimer de manière articulée serait à rapporter exclusivement à ce que les organes vocaux ne pourraient plus se développer. Nous pensons – convaincus précisément par les explications d'Engels – que la formation du langage articulé chez les hommes est liée à la nécessité, dans le travail, de former des concepts pour le travail, et que c'est ce besoin impératif de l'existence humanisée qui a peu à peu imposé l'articulation. Le fait que le perroquet, comme le dit Engels, ait aussi des organes vocaux ne contredit pas notre conception, puisque même chez lui, il peut être question de mots isolés, ou tout au plus de phrases, mais pas de langage au sens humain du terme. Combien de temps a duré le processus de genèse du langage vraiment articulé, nous ne le savons pas. Mais il est certain que l'animal, à une étape qui n'avait pas encore d'elle-même produit de tels besoins, mis en relation avec l'homme conceptuellement et linguistiquement évolué, en rapport avec une activité dans laquelle l'animal est certes contraint à une certaine autonomie dans l'exécution des

[101] Friedrich Engels, *Dialectique de la nature*, op. cit., p. 174.

ordres des hommes, mais dont l'animal pourtant, comme nous l'avons vu, trouve toutes prêtes les conditions, les présuppositions etc. ne créera jamais de lui-même un langage. Comme on ne peut donc parler ici que d'un « travail » entre guillemets, d'un quasi-travail, il est également impossible que naissent des concepts, reflets de la réalité qui exigent l'expression textuelle articulée. Souvenons-nous de la juste constatation de Pavlov selon laquelle le chien n'a pas le concept de nombre, à propos de quoi il faut encore remarquer au passage que le travail humain et les formes sociales apparues grâce à lui ont dû parcourir un long chemin (celui du travail proprement dit !) avant que l'homme ne soit en mesure de former les concepts de nombre. Il est impossible qu'un animal domestique, transposé dans une existence nouvelle, toute prête, à laquelle il n'est pas préparé physiologiquement, puisse rattraper une telle évolution.

Cette situation se manifeste aussi dans le fait que chez l'homme, les relations nées de son propre travail, ses capacités de réception et ses modes d'expression prennent un caractère général, universel qui, au contraire de ce qui se développe chez l'animal inséré dans une civilisation du travail achevée, est strictement orienté sur les besoins de l'homme, limité et spécialisé dans ce sens. Dans ce domaine restreint, des manifestations plus complexes peuvent surgir, mais le reste du monde n'est cependant pas du tout concerné par ces différenciations. Theodor Fontane a bien décrit cela. Quand son Effi Briest, brisée, retourne chez ses parents, elle regrette leur terre-neuve, qui était presque pour elle un compagnon de vie. Son père a certes un chien de chasse, mais « ces chiens-là » dit-elle, « sont bêtes, ils ne bougent que si le chasseur ou le jardinier décroche le fusil. » [102] Le chien de chasse ne joue

[102] Theodor Fontane, *Effi Briest*, trad. André Cœuroy, Paris, L'étrangère Gallimard, 1997, chap. XXXV, p. 326. NdT.

aucun rôle dans le roman. Mais la « bêtise » que lui attribue subjectivement Effi n'exclue pas qu'il réalise à la chasse des morceaux de bravoure analogues à ceux de Frou-frou, le cheval de Vronski, dans la course d'obstacles. Ce sont là des résultats spécifiques de l'entraînement dont les acquis psychiques n'irradient pas universellement toute la vie de l'animal, comme c'est totalement évident chez l'homme, qui les acquiert dans le procès de travail découlant de ses propres besoins.

Tout ceci ne change rien au fait qu'Engels décrive très exactement comment, dans les relations entre homme et animal, est perçu et exprimé ce sentiment qui va au-delà d'une formation, aussi raffinée soit-elle, de réflexes conditionnés. Certainement, le fait que le cavalier et le cheval se comprennent vite et bien est souvent à la base d'un système bien constitué et manié de réflexes conditionnés. Mais comme nous l'avons vu, c'est aussi le cas dans les relations entre les hommes. Quand par exemple Thomas Mann raconte de son Bauschan qu'il savait très précisément quand son maître partait pour Munich et quand il voulait se promener dans les environs, alors – et cela, Thomas Mann le décrit également en détail – le chien a couru quelques fois en vain après le tramway, s'est perdu, et a ainsi bien intégré comme réflexes conditionnés les deux directions qui mènent, l'une de la maison vers Munich, l'autre vers la promenade, et ne suit son maître que lorsqu'il emprunte cette dernière. [103] C'est tout autre chose que décrit Tolstoï, quand Lévine retourne, déprimé, dans son domaine après sa recherche manquée d'une épouse, son vieux chien de chasse sent tout de suite que son maître est triste. [104] Darwin parle d'un babouin olive que son gardien avait agacé jusqu'à le mettre en rage, pour se réconcilier ensuite avec lui et lui tendre la main. « Dès

[103] Thomas Mann, *Maître et chien*, op.cit., p. 26. NdT.

[104] Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, op. cit., première partie, chap. XXVII t. I, p. 128. NdT.

que la réconciliation fut effectuée, le babouin remua rapidement ses joues et ses lèvres en haut et en bas, et eut l'air heureux. Il se mit à rire. »[105] J'ai personnellement connu un Saint-Bernard – il appartenait à une de mes bonnes connaissances – qui faisait des différences très nuancées entre les visiteurs de sa maîtresse, montrant une sympathie plus ou moins grande, une antipathie légère ou manifeste ; ceci dans le cadre d'un comportement irréprochable dans des relations où n'entrait absolument pas en ligne de compte que l'on ait par exemple apporté ses nourritures préférées. Mais il peut aussi que viennent à être éprouvés et exprimés des sentiments encore plus complexes. Pavlov raconte qu'une de ses collaboratrices dont le chien avait pour elle une tendresse particulière, voulait provoquer chez lui un réflexe local par un courant électrique faible, « mais le chien se détourna, en réagit à aucun appel affectueux, ne produisit aucun réflexe conditionné après les stimulations, et ne prit pas la nourriture ». Pavlov – dans son langage psychologique – dit lui-même : « le chien s'était senti offensé par sa maîtresse. » Et effectivement, lorsque la même expérience fut réalisée par un autre collaborateur avec lequel il n'y avait pas cette relation affective, elle réussit parfaitement. C'est une offense analogue, une colère mêlée de mépris, que Thomas Mann décrit aussi à propos de son Bauschan. Il est caractéristique de l'honnêteté critique de très haut niveau de Pavlov que dans de tels cas, il porte rarement un jugement catégorique. Dans ce cas après la constatation que le chien avait été offensé, il dit : « D'un point de vue anthropomorphique, c'est très simple. C'est aussi pourquoi la psychologie est utile, vu qu'elle a quoi qu'il en soit formulé une foule de relations nerveuses complexes. » Et il ajoute : « Nous ne voulons pas

[105] Charles Darwin, *The expression of the emotions in man and animals,* [L'expression des émotions chez l'homme et les animaux] Londres, John Murray, 1872, p. 134. NdT.

passer trop vite de notre constatation physiologique à une interprétation de sentiments subjectifs. À un moment ou à un autre, nous y arriverons et serons en mesure de les comprendre… » [106]

Nos considérations, elles non-plus, ne veulent pas aller plus loin. Nous voulions seulement attirer l'attention sur des faits dont l'interprétation sur la base des simples réflexes conditionnés paraît tout à fait problématique, mais qui néanmoins deviennent totalement compréhensibles si nous acceptons, chez des animaux ayant de telles conditions de vie, certaines avancées vers le système de signalisation 1' et parfois même sa présence évidente. Naturellement, cela ne pose pas encore clairement le problème, sans même parler de le résoudre. Car le système de signalisation 1', lorsqu'il collabore avec le deuxième, a certainement une tout autre fonction que lorsqu'il doit à lui seul prendre sur lui tout ce qui dans la vie de ces animaux va au-delà des simples réflexes conditionnés. Cependant, une problématique psychologique comme celle-là est aisément explicable comme conséquence de cette existence contradictoire qui est assignée à ces animaux par suite de leur situation paradoxale dans le monde des humains. Et c'est justement la théorie de Pavlov de l'intégration fonctionnelle et non pas anatomique de tous les réflexes, la possibilité ainsi donnée de leur passage l'un dans l'autre, peu importe si c'est vers le haut ou vers le bas, selon ce qu'exige l'adaptation de l'être vivant concerné au monde extérieur, qui ouvre la possibilité – ce n'est assurément qu'une simple possibilité – de voir dans le système de signalisation 1' l'organe de satisfaction des besoins d'adaptation qui apparaissent ici.

Passons maintenant aux problèmes qui surgissent en pathologie. (Là-aussi, l'auteur doit d'emblée déclarer qu'il ne peut parler

[106] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., III pp. 394 ss..

de ces questions qu'avec l'humilité et la retenue du non-spécialiste.) Pavlov lui-même décrit, avec la précision et l'objectivité qui lui est habituelle, un cas extrêmement intéressant pour nous. Il s'agit d'un cas d'épilepsie, suivi de troubles de la parole, que l'on peut définir comme typique d'une « aphasie motrice ». Le malade était un artiste et comme sa main droite n'était pas atteinte, sa capacité à dessiner était restée totalement intacte. Après son attaque, il ne pouvait presque plus du tout parler, disait simplement « bo-bo-bo », et comprenait aussi très mal. « Mais on vit bientôt qu'il pouvait se faire comprendre de son entourage à l'aide de dessins. Quand par exemple, il voulait prendre un bain, il dessinait un homme dans une baignoire, quand il souhaitait que l'on allume le chauffage, il dessinait un poêle, quand il voulait qu'on lui donne un médicament, il dessinait une bouteille de médicament. » Pavlov ajoute en commentaire à cette constatation factuelle : « C'est pour ainsi dire une illustration de la possibilité d'un détachement du système du premier système de signalisation par rapport au second. » [107] Ici apparaît au grand jour le caractère problématique, mieux dit le besoin de complément de la théorie de Pavlov des deux systèmes de signalisation. Ce n'est déjà pas tout à fait la même chose si quelqu'un qui, au mot *arbre,* a une réaction d'incompréhension, reconnaît un vrai arbre ou son image dessinée, car dans le deuxième cas, il s'agit probablement déjà d'un signal de signaux. Nous disons *probablement* car il peut parfaitement y avoir des gens chez qui certaines images, par l'exercice de l'habitude, forment déjà de simples réflexes conditionnés. Mais le problème est largement plus complexe

[107] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., II pp. 446. Dans les considérations suivantes, on ne cherche aucunement, ne serait-ce que de loin, à traiter la grande littérature. La seule chose qui importe ici, c'est d'exposer le problème en général.

quand le patient, incapable de parler, se fait comprendre de son entourage par le dessin qu'il fait lui-même des objets. Au contraire de ce que dit Pavlov, le dessin d'un objet ne peut en aucun cas être considéré comme un simple réflexe conditionné. Si le mot *arbre* doit être interprété comme un signal de signaux, un arbre dessiné contient de même une conception généralisante de l'arbre directement perçu, qui dans son immédiateté suscite un réflexe non-conditionné ou conditionné.

Parce que Pavlov néglige ce fait important, il ne remarque pas ce qu'il y a précisément de spécifique chez ce malade. À savoir qu'il comprend bien un mot, mais qu'il devient en revanche incapable devant deux mots. Cette impuissance semble aussi s'étendre au dessin, à ce que nous appelons le système de signalisation 1'. Le médecin lui montre sur un dessin des gants ; un chapeau, une canne. « Il dessina les gants. Je lui demandai : "Quoi encore ?" Il dessina les gants. Il regarde longtemps et dit : "canne". Il regarde le dessin, mais ne voit pas le chapeau. Mais quand je cache les gants et la canne, il dit : "Ah, encore quelque chose !", et il dessine le chapeau. » Ce rapport est complété d'un « détail intéressant » : « S'il ne peut pas dessiner deux objets indépendants, il s'avère que la restitution des relations entre les hommes et les objets lui est accessible. Si l'on dit : "une femme fait la lessive", il dessine une femme qui lave. Si l'on dit : "L'artiste dessine un portrait", il dessine un artiste au travail. Cela veut donc dire que si nous lui présentons plusieurs mots mais que ces mots représentent une seule image visuelle, alors il peut les dessiner tous ensemble. » [108] Pavlov ne s'arrête pas du tout sur cette dernière observation, bien qu'elle offre à notre avis la clef du problème posé ici. Car dans le cas du chapeau, de la canne etc. il n'y a pas de rapport visuel entre les objets dessinés ; chacun doit être appréhendé séparément, et le

[108] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., II pp. 447.

mécanisme perturbateur s'impose, tandis que pour la lavandière comme pour le peintre, les objets sont présentés dans une liaison picturale visuelle, face à laquelle l'intégrité relative de son système de signalisation 1' peut prévaloir. Nous pensons donc que l'explication de Pavlov selon laquelle seul le premier système de signalisation est resté intact ne suffit pas à comprendre ce qui est spécifique dans ce cas.

Sur l'activité artistique des malades mentaux, il y a une vaste littérature. Mais ses résultats doivent être exploités avec la plus grande prudence. Car premièrement, par suite d'un préjugé dogmatique en faveur de certaines tendances artistiques récentes (par exemple le surréalisme), il se produit une surestimation démesurée de la production des schizophrènes ; ainsi chez Prinzhorn. [109] Deuxièmement, les positions idéologiques de certains chercheurs opèrent dans la même direction ; c'est ainsi que Kretschmer [110] considère la folie comme tout à fait favorable à la production artistique, tandis que Jaspers [111] pense qu'elle élimine certaines inhibitions. Troisièmement, l'histoire de la maladie justement chez des artistes importants, là où l'on pourrait faire les observations les plus instructives, est évidemment au plus haut point problématique. On ne connaît parfois que les dates des années de folie aiguë, mais souvent on ne sait pas si certaines œuvres d'art n'ont pas été créées pendant des pauses où la conscience n'était pas perturbée, etc. (Cette lacune est particulièrement sensible chez Van Gogh). Avec les malades qui sont traités dans des hôpitaux psychiatriques fermés et pour lesquels on

---

[109] Hans **Prinzhorn** (1886-1933), psychiatre et historien d'art allemand. Il a étudié et constitué une collection d'art psycho-pathologique. NdT.

[110] Ernst **Kretschmer** (1888-1964), psychiatre allemand. NdT.

[111] Karl **Jaspers** (1883-1969), psychiatre et philosophe allemand-suisse représentatif de l'existentialisme. On lui doit notamment sur ce thème l'ouvrage *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg-Hölderlin*, trad. Hélène Naef, Paris, Minuit, 1970. NdT.

dispose d'une histoire exacte de leur maladie, il est beaucoup plus facile de s'orienter. Le fait que la valeur esthétique de ces productions soit aussi, dans le meilleur des cas, extrêmement douteuse, ne peut pas constituer un obstacle décisif pour nos considérations. Nous cherchons seulement à savoir si le système de signalisation 1' que nous présupposons reste intact dans certains cas de maladie, ou s'il est moins perturbé que le système de signalisation 2. De même que nous ne pensons pas le moins du monde à Kant ou à Hegel à propos d'un fonctionnement sans obstacle du système de signalisation 2, de même nous ne sommes en rien contraints de citer à leur propos, comme objet de comparaison, Rembrandt ou Michel-Ange, ou aussi Van Gogh ; qu'un tableau ou un dessin – d'un point de vue psychologique – ait un caractère esthétique, que sa création ne puisse pas être expliquée à partir du fonctionnement du système de signalisation 1 ou 2, ne doit absolument pas nous conduire à soulever la question de la valeur esthétique.

Malgré toutes ces sources d'erreur, nous pensons donc qu'il y a pourtant des indications nettes de ce que quelques malades mentaux, surtout des schizophrènes, bien que leur capacité de parler et leur expression textuelle et donc leur système de signalisation 2 soit totalement perturbé, sont cependant en mesure de s'exprimer picturalement, c'est-à-dire que leur système de signalisation 1' ne souffre pas de la même décomposition et déformation que l'autre système supérieur de réflexes. La seule et unique chose qui nous importe ici, c'est de rendre plausible cette possibilité. Cela produit en effet un argument de plus pour l'autonomie de ces réflexes. Nous soulignons à cette occasion le mot *possibilité*, car le profane sur les questions de pathologie ne peut pas, dans ce domaine, se permettre de jugement déterminé concret ; néanmoins, même si cette autonomie, cette indépendance – relative – à l'égard du fonctionnement du deuxième système de signalisation ne se

manifeste clairement que dans quelques cas, notre hypothèse trouve une confirmation essentielle. Le fait que les cas observés d'aliénés artistiquement créatifs soient très peu nombreux ne joue donc en l'occurrence qu'un rôle restreint ; Prinzhorn l'évalue à environ 2%. [112] Enfin, qu'il nous soit encore permis la remarque méthodologique suivante : nous nous sommes jusqu'ici préoccupés des modes d'expression du système de signalisation 1' dans la vie, et nous ne voulons passer à son rôle en art que dans la prochaine section. Il serait peut-être tentant de se demander pourquoi nous ne voulons pas y jeter un œil sur ce fait des perturbations de la vie psychique. Nous pensons que la réponse n'est pas difficile à déceler dans nos exposés. Nous avons souligné l'instabilité parfois exceptionnelle de ces réflexes dans la vie, leur transition ou leur transformation, fréquentes, en signaux 1 ou 2. Il faudrait donc un travail de spécialiste sur un matériau très important pour obtenir dans ce domaine – qui n'est absolument pas encore précisément délimité – des résultats quelque peu significatifs. En revanche, l'art est un domaine que l'on peut objectivement définir sans ambiguïté, et où même le profane, s'appuyant sur des recherches de spécialistes, est à même d'éclairer quelques éléments.

Dans de nombreux cas, les aliénés saisissent le crayon ou le pinceau pour exprimer ce qu'ils ressentent ; ils préfèrent ce moyen à la parole ou à l'écrit. Il y a naturellement aussi des malades qui écrivent et dessinent en même temps. Dans de tels cas, on voit souvent une distorsion entre leur capacité d'expression dans les deux moyens. L'expression dans les dessins est en tout cas compréhensible, tandis que leurs écrits

[112] Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie - Dessins, peintures, sculptures d'asile,* trad. Alain Brousse, Marielène Weber, Paris, Gallimard, 1984, p.

sont souvent incohérents et incompréhensibles. [113] Ce désir d'expression artistique ne surgit parfois, spontanément, qu'après une longue période. Ainsi, Jakab raconte qu'un malade à brutalement commencé à dessiner après douze années d'internement ; [114] ce désir disparaît aussi parfois tout aussi spontanément qu'il est venu. Dans de nombreux cas, la conscience de sa propre activité est très restreinte. Les malades ne remarquent pas que leurs dessins sont stéréotypés ; l'un d'entre eux ne s'est jamais rendu compte que ses figures étaient nues ; interrogé à ce sujet, il répondit : mais la dame porte une croix ou une chaînette à son cou. [115] Les sujets des dessins ne sont aussi que rarement en lien avec des idées fixes, mais en tout cas pas avec l'époque ni le lieu de leur création. [116] En ce qui concerne l'aspect formel de cet art, I. Jakab remarque que ces dessins sont la plupart du temps bidimensionnels, sans perspective, sans troisième dimension ; et à vrai dire pas seulement chez ceux qui auparavant n'avaient jamais dessiné ou peint et de ce fait ne maîtrisent pas la technique, mais même chez des artistes professionnels, on peut observer une disparition de la perspective. [117] Nous reviendrons encore sur cette question.

Tout particulièrement intéressant est le cas, sur lequel Prinzhorn a travaillé, de Franz Pohl. [118] Celui-ci, comme diplômé des écoles des arts décoratifs de Munich et Karlsruhe maîtrisait la technique du dessin avant sa maladie. Sa capacité d'élocution s'embrouille de plus en plus, ses phrases

---

[113] Irène Jakab, (1919-2011) *Dessins et Peintures des Aliénés*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1956, p. 120 s.

[114] Ibidem p. 48.

[115] Ibidem p. 15.

[116] Ibidem pp. 112 & 115.

[117] Ibidem p. 48.

[118] Franz Pohl (1864–1920) artiste schizophrène. Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie,* op. cit.,

deviennent de plus en plus incompréhensibles. « Une conversation », dit Prinzhorn, « n'est naturellement aujourd'hui et depuis longtemps plus possible. » En revanche, sa production artistique se développe sans cesse, passant de dessins « réalistes » ordinaires du début à un fantastique remarquable. Sans aborder ici les jugements de valeur, extrêmement partiaux, de Prinzhorn, on doit donner raison – psychologiquement – à ses observations dans la mesure où les dessins de la première période donnent à peu près une impression semblable à celle d'un artisan capable de poursuivre son travail, même dans sa situation de folie ; justement parce que le premier système de signalisation est resté intact, y compris dans l'aliénation mentale. La psychologie du travail ultérieur est essentiellement différente. Si l'on regarde impartialement – à nouveau sans tenir compte des jugements de valeur de Prinzhorn – les illustrations 160 (animal fabuleux) et 161 (la Madone aux corneilles), on doit constater un sentiment d'atmosphère générale, qui ne peut être défini que comme artistique, et une recherche conséquente d'expression compositionnelle. (Comme toujours ici, il est important de comprendre cette qualité psychologique de l'intention, de manière totalement indépendante de l'appréciation esthétique portée sur sa nature, le degré de réussite, etc.) Si l'on se tourne vers son travail ultérieur, que Prinzhorn apprécie tout particulièrement, on voit certes que la vision globale se brouille de plus en plus, que la composition devient en conséquence plus vague, mais que malgré cela, même dans ces images, il subsiste une harmonie – bidimensionnelle, décorative. Ainsi, selon l'affirmation de Prinzhorn, « Pohl continuait à développer la technique qui lui

était familière, alors que son langage était déjà totalement confus. » [119]

Il en est de même avec le cas Joseph Sell. [120] Là aussi, l'évolution commence par des tableaux que l'on ressent comme – relativement – réalistes. Ceux-ci sont partiellement conditionnés dans leur contenu par des représentations sadiques (comme « thème sadique », illustration 149), pour une part, ils expriment certaines ambiances par la représentation du monde extérieur (« vue de la ville », illustration 153.) Celles-ci montrent – au sens que nous avons caractérisé plus haut – une certaine composition dynamique et colorielle. Là aussi, l'évolution va en direction d'une composition colorielle décidément bidimensionnelle, décorative, qui cependant a pour but dans de nombreux cas l'expression sans ambiguïté d'une certaine ambiance. Ce qui est remarquable, c'est le développement croissant du caractère allégorique dans la relation du sujet à l'exécution picturale. (« Représentation motivée de Dieu », illustration 154). Sell lui-même explique la teneur de ce qu'il a voulu mettre dans le tableau, de la manière suivante : « Cela, c'est Dieu qui ressemble à un singe avec une casquette violette ; à droite, c'est son œil de cristal, avec lequel il regarde dans l'espace, en bas son œil anal avec lequel il regarde la terre. » [121] Alors donc que la « teneur » comporte des représentations purement délirantes, tout particulièrement dans sa formulation textuelle, le tableau montre en revanche une composition colorielle décorative bidimensionnelle, dont le caractère artistique – à nouveau au sens psychologique, et pas au sens d'appréciation esthétique – n'est pas à mettre en doute. Le rapport entre contenu et représentation est purement allégorique, c'est-à-dire qu'il n'est perceptible qu'à partir de

---

[119] Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie,* op. cit., p. 360.
[120] Ibidem p. 282 ss.
[121] Ibidem p. 294.

l’interprétation, et pas à partir du tableau lui-même. L’activité ultérieure de Sell pousse cette tendance toujours plus loin.

Si nous voulons bien comprendre le phénomène psychologique qui se fait jour ici, nous devons aussi bien faire totalement abstraction de l’enthousiasme de Prinzhorn pour l’art le plus récent (surréalisme, etc.) dont résulte la surestimation acritique de cette création artistique des aliénés, que mettre de côté notre propre refus de l’art avant-gardiste. Répétons-le : ce qui est important ici, ce n’est pas la valeur ou la non-valeur de ces créations artistiques, mais dans quelle mesure elle montre – psychologiquement – un certain caractère esthétique, afin de pouvoir répondre nettement à la question de savoir si avec un système de signalisation 2 sérieusement endommagé, voire même totalement perturbé, le système de signalisation 1’ peut encore – tout au moins relativement – fonctionner sans encombre. Pour élucider concrètement cette question, quelques remarques sont nécessaires au sujet de la prévalence croissante du décoratif bidimensionnel sur les tendances réalistes – ici encore dans un esprit psychologique dégagé de toute évaluation esthétique, compris comme des tendances à représenter fidèlement la réalité objective par l’intermédiaire des moyens constitués au cours de l’évolution historique de l’art, comme la perspective etc. Afin d’exclure toute possibilité que le point de vue esthétique de l’auteur interfère dans la description et sur l’interprétation psychologique du phénomène, nous voulons étudier ce problème uniquement grâce à la conception du célèbre historien de l’art B. Berenson, sans prendre de position critique sur sa conception. Berenson distingue en art deux principes décisifs, celui de l’illustration, et celui de la décoration. Il dit : « L’illustration est tout ce qui, dans l’œuvre d’art, nous intéresse, non pas pour des qualités intrinsèques de forme, de couleur ou de composition, mais pour le prix qui s’attache au sujet représenté, qu’il soit pris dans le monde réel

ou dans nos sentiments. » [122] A l'opposé, il décrit comme suit le décoratif : « Par décoration, j'entends tous les éléments de l'œuvre d'art qui s'adressent directement aux sens (couleur, tonalité), ou qui provoquent en nous des idées de sensations, (forme et mouvement par exemple). » [123] Loin de nous l'idée de critiquer dans ce contexte la conception de Berenson, nous la prenons plutôt en compte, exclusivement, comme une description d'états de fait esthétiques par un véritable connaisseur du sujet qui, même si ses bases théoriques et les conséquences qu'on en tire sont bien peu solides, est propre à éclairer un aspect déterminé de la pratique artistique. Cet aspect nous paraît résider dans le fait que ce que Berenson appelle *décoratif* englobe ces éléments de la pratique artistique dans lesquels domine seul, ou tout au moins de manière prépondérante, le fonctionnement pur du système de signalisation 1', tandis que ce qu'il définit comme *illustratif* vise les aspects de cette pratique dans lesquels se manifestent aussi ces contenus et formes de la réalité pour l'élaboration desquels est utile, tout au moins partiellement, et donc est aussi compétent, le système de signalisation 2. Tout art authentique crée ici – cela, Berenson lui non-plus ne le nie pas – une synthèse organique ; c'est-à-dire – comme nous l'avons souvent déjà exposé et le montrerons spécialement pour notre problème actuel dans la prochaine section – que les contenus et formes obtenus par le système de signalisation 2 doivent encore une fois être réélaborés conformément aux exigences de l'évocation par le système de signalisation 1'. Il n'est pas essentiel pour le problème à traiter maintenant de savoir où Berenson classe des questions comme la perspective etc.

---

[122] Bernard Berenson, né Valvrojenski, (1865-1959), américain d'origine lithuanienne, historien de l'art spécialiste de la Renaissance italienne. *Les peintres italiens de la renaissance*, Paris, Klincksieck, 2017, p.181.

[123] Ibidem p. 178.

L'histoire de l'art montre que dans son élaboration, la science (le système de signalisation 2) a joué un rôle et l'on peut voir clairement dans l'œuvre de grands artistes, qui en même temps étaient de grands érudits (Piero della Francesca, Leonard de Vinci [124] etc.) quels efforts il a fallu consentir pour transformer des méthodes et résultats scientifiques en parties organiques intégrantes d'un art authentique.

Si, du point de vue adopté ainsi, on considère les œuvres des aliénés qui nous sont présentées, il n'est pas trop difficile de comprendre – tout au moins dans des contours abstraits – les principes du processus qui se déroule. On voit dans les cas typiques que tout ce qui est né de la réélaboration esthétique de contenus et de formes qui, à l'origine, avaient été obtenus au moyen du fonctionnement du système de signalisation 2, n'est pas présent dans les œuvres des aliénés ou, même s'il est là au début d'une manière ou d'une autre, disparaît d'habitude peu à peu. En revanche, ce qui est le domaine le plus original, pour ainsi dire immanent, du système de signalisation 1', reste plus ou moins intact, même si la capacité de penser et de l'exprimer dans un texte a totalement ou presque totalement disparu par suite de la folie. [125] La conception de Pavlov du maintien intact du premier système de signalisation quand le second est endommagé ne suffit pas à expliquer ce phénomène, ne serait-ce que parce que les œuvres des aliénés ne peuvent en aucun

[124] Piero Della **Francesca** (vers 1416-1492), artiste peintre et mathématicien, **Léonard de Vinci** (1452-1519). NdT.

[125] On peut voir ce processus de la manière la plus claire chez un peintre schizophrène inconnu dont les œuvres sont conservées dans la collection W. Maclay à Londres. Il y a de lui cinq images de chats. La première est dans une large mesure réaliste. Au cours de l'évolution de la maladie, il se produit un changement vers du décoratif bidimensionnel, jusqu'à ce que toute trace du chat disparaisse totalement dans une ornementation décorative. Mais même cette dernière image est « esthétique » au sens psychologique indiqué ici. Robert Volmat : *L'art psychopathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 59 & 166. Illustrations 105-109.

cas être considérées simplement comme des réflexes conditionnés. L'imagination des schizophrènes en dispose très librement, et elle les intègre aussi dans des contextes qui, dans leur totalité, ont un sens déterminé qui va résolument au-delà du premier système de signalisation (effet décoratif, ambiance, composition colorielle). Il est donc clair qu'ici, des potentialités psychologiques peuvent rester efficientes, qui ne sont pas à rapporter à des réflexes conditionnés. Assurément – et nos dernières considérations le montrent – la relation entre les systèmes de signalisation 1 et 1' est distendue ; elle est plus pauvre, plus unilatérale, plus alambiquée, plus perturbée etc. Le système de signalisation 1' se révèle – grâce justement à cette possibilité d'éloignement de sa base – comme un système de signalisation de signaux. Son lien avec les réflexes non-conditionnés et conditionnés n'est pas seulement beaucoup plus étroit et plus intime que celui du système de signalisation 2 (il y a là une des raisons qui a causé l'erreur de Pavlov sur cette question), mais il est aussi de manière claire qualitativement et structurellement différent de celui entre les systèmes de signalisation 1 et 2. Quelles sont concrètement les caractéristiques de ces liaisons, c'est à nouveau un des problèmes que ces considérations s'efforcent d'abandonner à la psychologie physiologique ; il ne peut être question ici, pour les raisons déjà maintes fois invoquées, de donner des conseils pour le résoudre.

Nous pensons enfin qu'une approche telle que nous la préconisons est en mesure d'éclaircir méthodologiquement aussi la question, aujourd'hui confuse à maints égards, de l'égalité de principe, en valeur, entre l'« art » des aliénés et l'art primitif, les dessins d'enfants, les visées artistiques les plus modernes. Remarquons avant tout que cette tendance unificatrice émane à l'origine des certains courants artistiques modernes. Il est donc notoire, et c'est aussi caractéristique de

tous les nouveaux courants que, quand ils pensent ou prétendent s'appuyer sur quelque chose dans l'histoire qui leur soit apparenté, c'est le propre besoin d'expression qui est le facteur premier, le véritable *tertium comparationis*, et pas le phénomène passé invoqué comme confirmation. Pour les visées des préraphaélites anglais, on a imaginé un Botticelli approprié, un *quattrocento* approprié, de même que pour le « japonisme » de quelques impressionnistes, on a imaginé un Japon approprié. Chacun voit bien aujourd'hui qu'il serait erroné de comprendre l'essence du *quattrocento* à partir des orientations théoriques et artistiques formulées par Rossetti ou Burne Jones. [126] Naturellement, la clarté est bien plus restreinte quand il s'agit de l'art du présent. Dans ce cas, on reconnaît bien moins la loi générale de ces configurations, à savoir le « *je prends mon bien où je le trouve* ». * [127] Le « *mon bien* » * que l'on recherche ici pourrait se déduire avant tout des tendances irrationalistes de la période impérialiste, mais il a trouvé une expression tellement dépourvue d'ambiguïté, par exemple dans le manifeste de Breton, [128] qu'on peut supposer ici qu'il est notoirement connu. Il n'est pas dans notre sujet de déterminer en quoi se manifestent les problèmes internes d'un tel art. Remarquons seulement ceci : entre le « pas encore » dans la conquête du monde par le travail et par la raison découlant de celui-ci chez les peuples primitifs et chez les enfants (ces deux phénomènes sont aussi extrêmement différents l'un de l'autre,

---

[126] Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), Sir Edward Burne-Jones (1833-1898) peintres britanniques du mouvement artistique préraphaélite qui, au milieu du XIXème siècle prend pour modèle la peinture italienne du XVème. NdT.

[127] La formule est de Molière. NdT. J'ai exposé les aspects de principe de ce problème au moyen d'un cas concret dans l'essai : *Tolstoi und die westliche Literatur* [Tolstoï et la littérature occidentale.] in *Der russische Realismus* [le réalisme russe], *Werke* 5, pp. 262-284. En français (pp. 400-439) : http://amisgeorglukacs.org/le-realisme-critique-dans-la-litterature-russe-du-xixe-siecle.html

[128] André Breton (1896-1966) écrivain français. https://docplayer.fr/19805-Manifeste-du-surrealisme-andre-breton.html

car le premier est sociohistorique, le deuxième physiologico-psychologique.) et le « jamais plus » des aliénés occasionné par la maladie, il y a une différence qualitative, une opposition même, que toute analyse quelque peu impartiale et factuelle pourrait facilement découvrir. Le surréalisme, par exemple, élimine en revanche consciemment, pour ainsi dire « méthodologiquement » le rationnel, mais celui-ci reste cependant toujours présent et peut être aisément décelé dans le projet, dans l'exécution, le contrôle etc. ; il ne nous appartient pas de dire à quelle appréciation conduirait une telle recherche en ce qui concerne l'« authenticité » du surréalisme. La seule chose importante dans ce contexte, c'est de découvrir les sources de préjugés largement répandus, qui, comme nous l'avons vu, créent de grandes confusions, même dans la description, par des spécialistes, de phénomènes pathologiques.

Pour conclure ces considérations, nous devons encore mentionner aussi brièvement que possible quelques cas de pathologie, dans la vie et l'art de figures importantes, sur lesquels il y a une littérature spécialisée, fondée sur des faits ; nous pensons à Strindberg, Van Gogh, et Hölderlin. Le destin de Strindberg ne peut nous fournir que peu de matériau pour notre problème. Jaspers affirme que dans ses périodes de folie aiguë, il était littérairement improductif. [129] Toujours est-il qu'il faut constater que ses écrits de cette période, *Inferno*, [130] etc. donnent une image nette de l'histoire de sa maladie, et pas seulement, à vrai dire d'un point de vue purement formel, comme dans l'exemple cité plus haut par nous de Joseph Sell par Prinzhorn, mais aussi dans son contenu factuel. Nous n'avons pas besoin de nous préoccuper ici du changement de

---

[129] Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin* : étude psychiatrique comparative, op. cit., p. 144.

[130] August Strindberg, *Inferno,* Trad. Carl Gustaf Bjurström, Paris, Imaginaire Gallimard, 2001, NdT.

style dans sa production dramatique ultérieure, qui est beaucoup plus radicale, comme Jaspers le suppose, car elle est en vérité, au plan du contenu, dans ses thèmes, dans la psychologie de sa figuration, au plan de la forme dans le traitement scénique, très fortement liée à son aliénation, mais pourtant – considérée dans son ensemble – elle est parfaitement explicable au plan esthétique objectif, à partir des tendances sociales et esthétiques de son époque.

La situation est analogue dans le cas de Van Gogh. Cela nous paraît même très important qu'il décrive amplement sa folie avec beaucoup de conscience et d'esprit critique, comme un observateur impartial. Jaspers cite des passages très intéressants de lettres comme témoignages de cette psychologie, par exemple de son étonnement de ce que, malgré son incroyance, « lui viennent des idées religieuses embrouillées et atroces. » [131] Chez Van Gogh – à l'exception d'accès aigus – les deux systèmes supérieurs de réflexes sont donc restés intacts. Car il est très significatif que dans les tableaux qui ont été créés dans l'asile de fous, il cherche à représenter picturalement les sentiments d'angoisse des aliénés. Il écrit dans une lettre à Émile Bernard : « Voilà description d'une toile que j'ai devant moi dans ce moment. Une vue du parc d la maison de santé où je suis : à droite une terrasse grise, un pan de maison. Quelques buissons de roses déflories, à gauche, le terrain du parc – ocre rouge – terrain brûlé par le soleil, couvert de brindilles de pin tombées. Cette lisière du parc est plantée de grands pins aux troncs et branches ocre rouge, au feuillage vert attristé par un mélange de noir. Ces hauts arbres se détachent sur un ciel du soir strié de violet sur fond jaune, le jaune tourne dans le haut au rose, tourne au vert. Une muraille – ocre rouge encore – barre la vue et n'est dépassée que par une

[131] Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin* : étude psychiatrique comparative, op. cit., p. 193.

colline violette et ocre jaune. Or, le premier arbre est un tronc énorme mais frappé par la foudre et scié. Une branche latérale cependant s'élance très haut et retombe en avalanche de brindilles vert sombre, Ce géant sombre – comme un orgueilleux défait – contraste, en tant que considéré comme caractère d'être vivant avec le sourire pâle d'une dernière rose sur le buisson qui se fane en face de lui. Sous les arbres des bancs de pierre vides, du buis sombre, le ciel se reflète – jaune – après la pluie, dans une flaque. Un rayon de soleil, le dernier reflet, exalte jusqu'à l'orangé, l'ocre sombre. Des figurines noires rôdent çà et là entre les troncs. Tu comprendras que cette combinaison d'ocre rouge, de vert attristé de gris, de traits noirs qui cernent les contours, cela produit un peu la sensation d'angoisse dont souffrent souvent certains de mes compagnons d'infortune, qu'on appelle "noir-rouge". Et d'ailleurs le motif du grand arbre frappé par l'éclair, le sourire maladif vert-rose de la dernière fleur d'automne vient confirmer cette idée. » [132] Nous avons cité ce long passage, non seulement parce que Van Gogh – au contraire des aliénés dont nous avons parlé plus haut – part consciemment de son état du moment, intérieur comme extérieur, et que dans ses œuvres, il l'objective en ses thèmes, mais aussi parce qu'il montre de manière expressive, dans une lettre comme celle-là, combien il est insuffisant, pour la compréhension d'une représentation artistique, que les perceptions singulières restent intactes (conception de Pavlov). Le tableau ne devient au contraire un tableau, un objet de l'esthétique, que lorsque chacun de ces reflets du monde extérieur prennent une fonction déterminée au sein d'une totalité concrète, dont l'essence est tout aussi peu déduite de ces détails qu'une œuvre scientifique de ces

[132] Lettre XXI, St Remi, 1890, in *Lettres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard*, publiées par Ambroise Vollard, Paris, 1911, pp. 146-147. Voir la description analogue d'un tableau d'un café, cité par Jaspers p. 201.

morceaux singuliers de réalité qui se reflètent dans les paroles dont elle est directement composée. (Encore une fois donc : le système de signalisation 1' comme signal de signaux.)

Pour notre problème, le cas Hölderlin s'avère en revanche plus intéressant et plus riche. La question est de ce fait largement plus complexe que chez Van Gogh ou dans ce qui a été décrit par Prinzhorn et d'autres, parce que le moyen artistique est ici le langage lui-même. La perturbation du deuxième système de signalisation doit s'y manifester de manière beaucoup plus directe et beaucoup plus frappante que dans les œuvres figuratives. Ce n'est certes pas un hasard si toute la littérature qui s'est développée sur l'art des aliénés se limite aux arts figuratifs ; les fous écrivent souvent des poèmes, il est vrai, mais la perturbation du système de signalisation 2 produit la plupart du temps une absurdité tellement évidente que même la plus grande sympathie pour le surréalisme ne peut pas y reconnaître des réalisations de grande valeur. (Nous parlerons en détail dans la dernière section de ce chapitre de la relation du langage au système de signalisation 1'). Hölderlin est spécialement intéressant pour nous parce que cette relation réciproque extrêmement complexe des deux systèmes supérieurs de réflexes est visible de manière très particulière et instructive dans les poèmes de l'époque de son aliénation. Nous nous occuperons moins des poèmes des premières années de sa maladie (1800-1801, manifeste depuis 1802), [133] car à cette période ont indubitablement été écrits des poèmes superbes, que de ceux de la dernière période de sa totale décadence mentale. Certes, l'auteur de l'histoire la plus complète de la maladie d'Hölderlin, W. Lange, trouve même ces poèmes « non seulement "mauvais" en comparaison des compositions d'Hölderlin en bonne santé, mais aussi, considérés en eux-

[133] Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh, Swedenborg, Hölderlin* : étude psychiatrique comparative, op. cit., p. 168.

mêmes, immédiatement reconnaissables comme productions d'un malade mental. »[134] Le fondement de tels jugements est cependant chez Lange extrêmement faible ; il donne peu d'indications pathologiquement avérées, et il parle en général plutôt – d'une manière philistine – d'un point de vue esthétique que médical. Et ses quelques jugements de valeur esthétiques fondés (« le malade a perdu la capacité de mener rigoureusement une idée à son terme ») pourraient être appliqués aussi à des compositions rhapsodiques de poètes en parfaite santé. Peut-on pour ces poèmes d'Hölderlin parler d'éléments pathologiques, et si oui dans quelle mesure, seule une analyse à un tout autre niveau pourrait élucider cette question. Jusque-là, on doit en l'occurrence en rester au fait que le contenu et la forme de ces poèmes restent explicables à partir des événements de l'époque et de la réaction d'Hölderlin à leur égard. (*Mutatis mutandis*, il en va de même dans les œuvres dramatiques tardives de Strindberg.)

Ses traductions réalisées dans cette période ne donnent pas non plus une image totalement unitaire. Selon l'appréciation de Dilthey, la situation semble en vérité très claire : « Il a traduit l'*Œdipe Roi* et l'*Antigone* de Sophocle, et la traduction est parue en 1804. Son sens rythmique n'est pas réduit, sa voix résonne, et lui donne les accents émouvants de la douleur, mais il a perdu la maîtrise de la langue grecque, il confond des mots connus avec d'autres de consonance analogue, la patience lui manque et il traduit alors de manière arbitraire. »[135] L'exposé d'Hellingrath, qui a étudié très précisément toutes les traductions d'Hölderlin, rend le problème quelque peu plus complexe. Il constate en effet, dans la relation d'Hölderlin à la

---

[134] Wilhelm Lange-Eichbaum (1875-1946) *Hölderlin, eine Pathologie*, Stuttgart, Enke, 1909, p. 104.

[135] Wilhelm Dilthey (1833-1911), *Das Erlebnis und die Dichtung* [L'expérience vécue et la poésie] Leipzig & Berlin, Teubner, 1922, p. 456.

langue grecque, dès le début – et donc aussi à l'époque où il était en bonne santé – des contradictions : « Il devait ainsi se produire un mélange étrange de familiarité de la langue grecque et de compréhension vivante de sa beauté et de son caractère, avec une méconnaissance de ses règles les plus simples et un manque total d'exactitude grammaticale. » [136] Seules des recherches détaillées pourraient décider si la description de Dilthey reste néanmoins valable comme accentuation de ces tendances, c'est-à-dire en un sens restrictif.

C'est pourquoi il est judicieux de focaliser notre attention sur la période suivant la deuxième aggravation. De l'état de santé d'Hölderlin, nous avons une image assez nette dans la description affectueuse et précise qu'en fait Waiblinger : quand Hölderlin est seul, il parle sans cesse, il lit et lit à voix haute, mais sans comprendre quoi que ce soit de ce qu'il lit. [137] Au sujet de ses papiers, Waiblinger dit : « Il lui arrive d'ajouter une phrase qui correspond sans doute à peu près au thème qu'il souhaite développer. Celle-ci est claire et juste, bien qu'elle ne soit le plus souvent qu'un souvenir. Seulement, dès qu'il doit la mettre en forme, la composer, la développer, – de sorte qu'il importe de montrer jusqu'où il est en état d'approfondir les souvenirs qui lui restent, et de faire renaitre encore en quelque sorte la nouvelle pensée saisie –, il lui manque d'emblée quelque chose, comme un fil unique qui relierait le divers, au point que ceux-ci vont et viennent emmêlés et perdus dans un imbroglio semblable à une toile d'araignée. » [138] Waiblinger

---

[136] Friedrich Norbert Theodor von Hellingrath (1888-1916) érudit littéraire allemand, responsable de la première édition complète des œuvres du poète Friedrich Hölderlin. NdT. *Pindar-Übertragungen von Hölderlin* [Les traductions de Pindare par Hölderlin] Iéna, Eugen Diederichs, 1911, p. 75.

[137] Friedrich Wilhelm Waiblinger (1804-1830), écrivain allemand surtout connu pour son amitié pour Hölderlin et Möricke. *Vie, poésie, et folie de Friedrich Hölderlin,* trad. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2010, p. 43.

[138] Ibidem, p. 63.

souligne particulièrement qu'Hölderlin écrivait encore des vers qui étaient dénués de sens, mais, ajoute-t-il « pour le moins juste du point de vue de la métrique. ». [139] Plus intéressante est cette remarque de Waiblinger qui fait presqu'immédiatement suite aux observations citées à l'instant sur sa pensée. : « En outre, il possède toujours un certain sens des formes poétiques. » [140]

Ces constatations de Waiblinger sont confirmées par quelques poèmes de cette période. La seule chose qui nous importe ici, c'est la possibilité d'une expression poétique au sein d'une décadence mentale ; que d'autres poèmes soient totalement dépourvus de sens est de ce point de vue plutôt indifférent. Prenons par exemple le quatrain émouvant bien connu :

Das Angenehme dieser Welt hab ich genossen,
Die Jugendstunden sind, wie lang! wie lang! verflossen,
April und Mai und Julius sind ferne,
Ich bin nichts mehr, ich lebe nicht mehr gerne! [141]

Ou le poème :

Wenn aus dem Himmel hellere Wonne sich
Herabgießt, eine Freude den Menschen kommt,
Daß sie sich wundern über manches
Sichtbares, Höheres, Angenehmes:

Wie tönet lieblich heilger Gesang dazu!
Wie lacht das Herz in Liedern die Wahrheit an,

---

[139] Ibidem, p. 51.

[140] Ibidem, pp. 63-64. Même chez le peintre suédois beaucoup mentionné, cette tendance est un sens resté vivant de l'aptitude à la peinture. Cf : Volmat, op. cit., p. 81, Illustrations 58 s. et 151 s.

[141] Friedrich Hölderlin, *Œuvre poétique complète*, trad. François Garrigue, Paris, La Différence, 2005, p. 905.
Ce que le monde a de plaisant, j'en ai joui,
Cela fait si longtemps que ma jeunesse a fui,
Avril et mai et juillet sont bien loin,
Plus rien ne suis, plus de vivre n'ai soin.

Daß Freudigkeit an einem Bildnis –
Über dem Stege beginnen Schafe

Den Zug, der fast in dämmernde Wälder geht.
Die Wiesen aber, welche mit lautrem Grün
Bedeckt sind, sind wie jene Heide,
Welche gewöhnlicher Weise nah ist

Dem dunkeln Walde. Da, auf den Wiesen auch
Verweilen diese Schafe. Die Gipfel, die
Umher sind, nackte Höhen sind mit
Eichen bedecket und seltnen Tannen.

Da, wo des Stromes regsame Wellen sind,
Daß einer, der vorüber des Weges kommt,
Froh hinschaut, da erhebt der Berge
Sanfte Gestalt und der Weinberg hoch sich.

Zwar gehn die Treppen unter den Reben hoch
Herunter, wo der Obstbaum blühend darüber steht
Und Duft an wilden Hecken weilet,
Wo die verborgenen Veilchen sprossen

Gewässer aber rieseln herab, und sanft
Ist hörbar dort ein Rauschen den ganzen Tag;
Die Orte aber in der Gegend
Ruhen und schweigen den Nachmittag durch. [142]

---

[142] Ibidem, p. 897
Quand descendant du ciel, un plus clair plaisir
Se répand, il vient une joie sur les hommes ;
Qui les éblouit de mainte vue
Élevée, lumineuse, attachante.
Quelle grâce y met le son d'un chant sacré,
Que le cœur rit au cantique, à l'évidence
De la joie qu'on prend à in portrait.
Sur le ponceau commence des moutons.
La file qui va presque aux forêts ombreuses.
Mais les prairies qui sont revêtues d'un vert
Limpide ont l'aspect de cette lande,
Qui, communément, s'étend au bord
De la forêt sombre. Y pacagent aussi

Ces poèmes montrent que la capacité authentiquement poétique de percevoir le monde, et surtout la capacité de transposer ce qu'il éprouve et ce qu'il voit en un langage évocateur est restée préservée chez Hölderlin – tout au moins par intermittence – même jusqu'au dernier stade de sa folie. C'est tout particulièrement remarquable parce que oui, le langage comme moyen de l'expression artistique doit nécessairement réagir aux perturbations du système de signalisation 2 de manière beaucoup plus sensible et plus rapide que le moyen purement visuel du dessin et de la peinture. Pour notre thèse, à savoir la possibilité d'une autonomie – relative – du fonctionnement du système de signalisation 1', cela offre quelques points de repère. Il est remarquable que Lange rapporte un événement de la vie d'Hölderlin qui va dans ce sens. Il dit : « L'action rapide, instinctive, réussit au patient bien mieux qu'une action mûrement réfléchie. Ainsi, il attrapa rapidement un enfant qui se tenait imprudemment à la fenêtre, et le sauva probablement de la chute. » Le cas n'est naturellement pas totalement sans ambiguïté. Il peut aussi s'agir d'un réflexe sain très fermement intégré, bien que dans la vie courante d'Hölderlin, et tout particulièrement lors de sa vie dans sa dernière période de folie,

---

Sur les prés, les moutons, les sommets autour
Hauteurs dénudées, se coiffent de
Chênes et sapins extraordinaires.
Là, où sont du torrent les flots agités,
Dont la vue fait la joie d'un passant qui vient,
Sur le chemin, s'élève des monts
La ligne douce et grimpe la vigne.
Certes, les escaliers descendent de haut
Sous la treille que domine l'arbre en fleurs
Et le parfum s'attarde aux haies sauvages ;
Mais, où pousse en secret la violette,
Des filets d'eau ruissellent, doucement
S'y fait entendre un murmure au long du jour;
Mais les hameaux de la contrée
Passent l'après-midi dans le silence.

il est peu probable qu'il y ait eu une intégration ferme d'un réflexe conditionné comme celui-là, justement. La probabilité est du moins également grande, qu'il s'agit ici d'un fonctionnement de l'imagination de sensation et de mouvement. En tout cas, Lange ajoute : « là où il avait le temps de réfléchir, son raisonnement s'embrouillait et allait vers la confusion ; les résolutions se contredisent réciproquement, et on ne parvient pas aisément à une action unitaire. » [143]

4. Le système de signalisation 1' dans le comportement esthétique.

Nos considérations concernant le système de signalisation 1' se sont déroulées jusqu'à maintenant indépendamment de la sphère esthétique proprement dite. Dans la mesure où il était question d'art, c'était pour une part comme une reproduction exacte des faits de la vie, pour une part comme activité humaine que nous avons examinée en rapport à des déformations pathologiques de l'homme total, sain, à leur place et dynamique spécifique dans le système de ses capacités. C'était méthodologiquement indispensable pour observer dans la vie même les différents fonctionnements du système de signalisation 1'. Par-là pourtant, une position quelque peu distordue a été engendrée qui a maintenant besoin d'être rectifiée par des indications complémentaires. Les modes de manifestation du système de signalisation 1' sont dans la vie même extrêmement diversifiés, ils paraissent même avoir entre eux des caractéristiques largement hétérogènes. Dans les relations réciproques multiples, nécessaires pour la vie, entre les différents systèmes de réflexes, peut sans doute naître l'apparence qu'il ne s'agirait que d'un « raffinement », ou d'une « intensification » du système de signalisation 1', ou que le système de signalisation 1' ne serait rien d'autre qu'un stade

[143] Wilhelm Lange *Hölderlin, eine Pathologie*, op. cit., p. 141.

préparatoire – certes inévitable – du système de signalisation 2. Ce dernier correspond, comme nous l'avons vu, à quelques faits de la vie, tout particulièrement pour des processus de travail, mais il n'explique pas le rapport de manière exhaustive. Une différence structurelle et fonctionnelle importante entre les deux systèmes supérieurs de signalisation consiste justement en ce qu'on ne puisse absolument pas traiter du système de signalisation 2 dans la vie – même si on laisse la science de côté – sans devoir prendre en compte tout de suite et en même temps son objectivation dans le langage ; sans langage, il n'y a pas de système de signalisation 2. L'art est alors – c'est ce que nous pensons et espérons pouvoir démontrer dans la suite – l'objectivation correspondante du système de signalisation 1', mais dans sa nature, il lui est impossible, comme objectivation de ce système de signalisation, de parvenir à une universalité analogue. Il représente la manifestation la plus élevée, la plus adéquate, de ces signaux dont on ne pourra jamais assez apprécier, à leur juste niveau, l'importance, la formation et le développement. Mais les signaux eux-mêmes se forment dans la vie même – d'une manière relativement indépendante de l'art. Cette croissance autonome des signaux, la genèse de nouveaux besoins les concernant, le raffinement de ceux qui étaient déjà présents etc. tout cela fait partie, ensemble, des conditions préalables du développement de l'art. Et celui-ci, même comme objectivation du niveau le plus élevé, ne peut pas surmonter leur hétérogénéité préexistante dans la vie. Nous avons à maintes reprises, dans d'autres contextes, indiqué le caractère pluraliste incontournable de la sphère esthétique. Cette structure pluraliste en dernière instance apparaît encore plus nettement si on la considère d'un point de vue psychologique. Car c'est précisément ce pluralisme qui rend nécessaire que l'accès à chaque type d'objectivation artistique soit obligatoirement ouvert en particulier à chaque individu ;

on peut par exemple avoir le goût le plus fin pour l'art figuratif, tout en étant totalement hermétique à la musique et vice-versa, de même qu'un homme doté dans la vie d'un tact exceptionnel n'a en aucune façon besoin de disposer d'une imagination prononcée du mouvement etc. Le pluralisme est donc fondé dans l'essence de ce système de signalisation, en stricte opposition à l'universalité du langage comme expression, comme objectivation du système de signalisation 2. Les difficultés de la recherche résultant d'une telle structure rendent absolument nécessaire d'étudier désormais le système de signalisation 1' à son plus haut niveau d'objectivation.

Ce rapport, nous l'avons jusqu'à présent représenté sous des aspects très divers. Mais toujours jusqu'à présent d'un point de vue philosophique, c'est-à-dire partant de l'art lui-même, de sorte que la subjectivité a toujours été considérée et comprise, dans son immédiateté psycho-physiologique, à partir de l'objectivation la plus élevée. Il faut maintenant exposer ce même rapport en sens inverse : nous devons partir de la subjectivité et comprendre les objectivations, les productions esthétiques, comme des réalisations de besoins et de capacités subjectives. Plus précisément : nous devons chercher à décrire le rôle que joue le système de signalisation 1' dans la production et la réception des œuvres d'art. Nous avons déjà parlé des interactions dans la genèse de l'art. Nous sommes même allés jusqu'à démontrer que la genèse de l'art, même en faisant abstraction du développement de la technique, a obligatoirement dans la vie certaines conditions préalables. Ces présuppositions montrent tout de suite le rapport de la vie à l'art, et, simultanément à cela, ce qui les sépare, et en quoi se manifeste de suite, assurément, le principe de leur relation réciproque. Il est clair que même aux étapes les plus primitives, aucun art – par exemple la danse-pantomime – n'aurait pu naître si le rapport des hommes entre eux n'avait pas produit

– intentionnellement ou pas – des effets évocateurs et une sensibilité compréhensive à leur égard. Cette compréhensibilité immédiate de gestes, mouvements etc. constitue, comme nous avons pu le voir auparavant, une composante indispensable du rapport des hommes entre eux. La compréhension du mouvement, de la gestuelle, de la voix, de l'intonation etc. dans le comportement du prochain est tout aussi indispensable que le langage ; nous avons également vu que la compréhensibilité présente un caractère particulier, elle est produite et reçue justement par l'intermédiaire du système de signalisation 1'. Si elle n'est plus simplement mise en mouvement dans la vie pour atteindre un but déterminé (par exemple des gestes menaçants pour susciter chez d'autres hommes un sentiment de peur), mais pour « imiter » des phénomènes correspondants de la vie, et de telle sorte en vérité que non seulement des moments isolés fassent l'objet d'une répétition mimétique, mais aussi que tout un processus complexe de la vie connaisse une représentation telle que la fonctionnalité de l'imitation ne soit en aucun cas totalement supprimée. Nous avons certes montré plus haut que des totalités de ce genre peuvent, en tant que reproductions mimétiques d'un processus de vie, servir des objectifs magiques très concrets. Néanmoins, justement du point de vue de la psychologie de la création qui nous intéresse ici et de son impact, il apparaît une différence, un saut qualitatif : premièrement, les processus mimétiques évocateurs singuliers ne débouchent pas sur une pratique réelle, mais sur une autre évocation mimétique. Ainsi, de l'évocation de la menace et de la suscitation de la peur ne s'ensuivent pas la mort ou la blessure même, qui certes dans la vie provoquent aussi des émotions, mais ne se produisent jamais à cause de leur évocation. Alors, quand ce processus est imité dans une danse-pantomime, l'éveil d'émotions devient le vrai moyen de liaison des éléments isolés ; ce qui dans la vie était l'objectif réel et le

point final d'une action se transforme en simple maillon d'une chaîne d'évocations et le but de l'ensemble fixé – de l'« extérieur » – par la magie se trouve en dehors de ce déroulement même. La fixation mimétique magique d'objectifs exige en effet, comme on l'on montré en son temps, une double réalisation : d'un côté, une réalisation transcendante pour laquelle la globalité de la représentation mimétique n'est qu'un moyen, à savoir influencer les esprits et les puissances dans le sens souhaité ; de l'autre côté une réalisation immédiate et immanente, à savoir l'effet évocateur exercé sur le spectateur par son accomplissement. Ici, pour nous, la seule importante est cette dernière, car dans la mesure où la première fixation d'objectifs est efficace subjectivement, les émotions etc. qu'elle déclenche se mélangent de manière indissociable aux évocations directement suscitées.

De cette situation résulte déjà, nécessairement, la différence décisive et qui reste définitive entre la vie et l'art : dans la vie, l'homme se trouve constamment confronté à la réalité elle-même, en art seulement à sa reproduction mimétique. Le point central de cette différence, envisagé du point de vue du sujet, c'est la prédominance inconditionnelle de la pratique dans la vie, l'arrêt immédiat de la pratique face aux productions esthétiques. Ceci, tant pour la production que pour la réception, a pour conséquence une intensification quantitative et qualitative du rôle du système de signalisation 1' : de la participation à la pratique réelle, simplement subordonnée, il devient la force déterminante, directrice et dirigeante dans l'existence et la jonction entre les éléments isolés de la mimésis. Ainsi, quelques proportions que la vie produit d'habitude s'inversent ou souffrent de modifications essentielles. Car éveiller l'impression immédiatement convaincante que l'on menace quelqu'un de mort et qu'on va ensuite réellement le tuer n'est en aucune façon identique à l'acte réel de menacer et

de tuer. Ici aussi, l'effet évocateur naît de la force des faits objectifs et le meurtre réel, perpétré comme il se doit, agit obligatoirement, ne serait-ce que par cette puissance de la factualité. À cet instant où acteur et spectateur savent très exactement qu'il ne s'agit que d'une reproduction de la réalité et pas de celle-ci même, la force de conviction découle purement de l'effet évocateur des mouvements, des gestes, et ne peut plus appeler à l'aide une quelconque factualité. Cela ne signifie en rien une rupture avec la réalité, comme le pense d'habitude le subjectivisme moderne en exagérant cette différence nécessaire entre l'original et la reproduction. Les spectateurs d'une danse primitive étaient des hommes pour lesquels les événements représentés faisaient partie de la pratique quotidienne, qui étaient donc en mesure de juger « en hommes de métier » si un mouvement était juste, c'est-à-dire s'il était représenté dans sa fonctionnalité comme dans la pratique réelle etc., et n'auraient jamais pu être émus par l'effet évocateur d'une représentation si celle-ci avait contrevenu à la vérité générale du processus concret dans la vie. La tendance qui se manifeste nécessairement à convaincre le spectateur par l'évocation a donc l'exactitude pour présupposé indispensable. Ce n'est que dans le cadre d'un champ d'action ainsi défini que se produit un choix, guidé au moins par deux points de vue : d'un côté, sélectionner parmi le grand nombre de gestes justes ceux qui sont le mieux appropriés, avec une évidence immédiate, à rendre sensible l'événement dans son ensemble, ce qui n'est en rien nécessairement identique à l'optimum technique pratique. D'un autre côté, effectuer un choix tel qu'il permette au mieux possible un passage factuellement juste, mais en même temps et surtout affectivement convaincant vers la situation suivante.

Cette focalisation sur la force évocatrice, cette création d'une succession des éléments sur la base de leur cohérence affective,

qui n'exclut pas naturellement non plus les retournements et les contrastes les plus aigus, au cas où ceux-ci ont été préparés et conduits en conséquence, met en place et exige une subordination de tous les moyens du reflet et de la restitution de la réalité au système de signalisation 1'. Ce que nous avons plus haut appelé « milieu homogène » du point de vue de l'analyse objective des œuvres d'art trouve ici son fondement et son équivalent psychologique. C'est pourquoi il devient clair, d'un point de vue nouveau, que la genèse et l'efficacité du milieu homogène, la subordination des réflexes conditionnés et du système de signalisation 2 au système de signalisation 1' ne signifie en aucune façon une simple subjectivation. Elle présuppose au contraire toujours, et d'une manière inaltérable, une reproduction de la réalité objective fidèle à la vérité. Celle-ci ne sera élaborée que dans la mesure où, à l'aide du système de signalisation 1', sera mise en place une conduite consciente de son efficacité évocatrice. Cela ne signifie pas non plus une rupture avec la réalité, car celle-ci – intentionnellement ou pas – produit sans cesse dans des cas particuliers des effets de ce type, « sauf » que ce qui y était un effet accessoire, certes souvent très important, devient ici le cœur, le principe dynamique de cohésion de toute totalité de ce genre. Nous avons utilisé et mis en même temps entre guillemets le mot « *sauf* » afin de souligner le double caractère de cette réaction à la réalité : d'un côté, ces productions découlent de cette réalité, des besoins des hommes qui y vivent, qui y sont sans cesse confrontés ; dans la période des origines, les limites paraissent sûrement extrêmement floues. D'un autre côté, ce type d'élaboration dès le premier moment de sa genèse signifie un saut qualitatif par rapport au comportement normal de l'homme à l'égard de la réalité. Cela se manifeste psychologiquement dans le fait que le système de signalisation 1' – simple complément dans la vie quotidienne des autres réflexes, passant

presque toujours dans l'un ou l'autre – prend ici une suprématie pour laquelle il n'y avait pas et ne pouvait y avoir d'analogie dans le quotidien. Il va de soi que cela contredirait totalement les faits que de projeter notre conscience d'aujourd'hui, générée après des millénaires de pratique, sur la situation de fait des stades primitifs. Là aussi est valable pour la pratique des hommes la formule : *ils ne le savent pas, mais ils le font.* [144]

Une modification analogue, certes essentiellement plus faible, compte tenu de la situation globale, se produit chez le récepteur. Le point de départ est constitué par le fait que l'attitude naturelle dans la vie quotidienne à l'égard de la réalité qui, dans sa nature, est une attitude pratique exigeant des décisions, des prises de position, des interventions etc., est supprimée par le caractère de reproduction de ce qui est offert à l'attention. Il est extrêmement rare que le comportement du spectateur, de celui qui s'abandonne totalement à la contemplation de ce qui est reflété, se produise au quotidien dans une telle pureté. (À nouveau, nous n'avons pas le droit, là non plus, de projeter sur l'époque de la première genèse de l'art un comportement qui s'est formé chez nous – non sans être influencé par une évolution de l'art de plusieurs millénaires – et qui suppose que le loisir est devenu une partie constitutive normale de la vie.) Naturellement, le travail, la lutte contre les forces de la nature, les rapports amicaux ou hostiles avec les autres hommes, exigent toujours et encore aussi des modes de comportement de contemplation d'observation, d'attention dédiée à l'objet etc. Nous avons aussi mentionné que dans une telle relation au monde extérieur, le système de signalisation l' prend une importance toujours plus grande. Cela fait cependant partie de l'essence de la vie quotidienne qu'un tel comportement d'abandon réceptif à la réalité ne constitue d'habitude, en

[144] Karl Marx, *Le Capital*, Éditions Sociales, 1962, livre 1, tome 1, page 86. NdT.

général, qu'un stade préparatoire à la pratique. C'est précisément dans une telle capacité de réception et de disponibilité à la réception que l'essence du système de signalisation 1' apparaît clairement dans son caractère dérivé, comme signal de signaux, à savoir son affinité structurelle avec le système de signalisation 2 au contraire des réflexes conditionnés et non-conditionnés. Ceux-ci sont toujours la médiation d'une relation directe à la réalité. Naturellement, cette relation est également présente avec les systèmes supérieurs de réflexes, mais d'une manière beaucoup moins directe. Un mot contient en effet, même dans son expression la plus simple, une abstraction de tous les exemplaires concrets qui font partie de ce concept. Nous avons également déjà mentionné que même les réflexes simples comportent en soi un certain degré de généralisation, car sinon, nous ne pourrions absolument par reconnaître d'emblée, en tant que tels, les tables, les chiens, les roses, etc. dont les exemplaires individuels montrent une forte disparité, et sans un tel travail préparatoire, on n'aurait jamais pu en arriver à la formation de concepts et de mots. Celui-ci signifie pourtant un saut qualitatif dans la mesure où l'analogue simplement immédiat se trouve objectivé, bien au-delà généralisé, et justement par-là placé dans la situation de devenir le maillon d'une chaîne d'abstractions d'une portée plus large qui seraient restées inatteignables à partir des simples réflexes. Il en résulte la possibilité soulignée par Pavlov pour les maladies mentales, mais valable de manière beaucoup générale, d'un détachement des signaux 2 par rapport aux signaux 1, de la pensée par rapport à la réalité. Pourtant ; normalement, le chemin de cette abstraction renvoie au contraire à la réalité, et de telle sorte en vérité que celle-ci soit appréhendée de manière plus vraie, plus objective, plus précise, plus large, plus profonde, plus élastique, plus globale, que cela n'aurait été possible sans ce détour.

Dans le système de signalisation 1', aussi bien le détachement de la réalité immédiate que le retour à elle apparaissent bien moins nettement tangibles. À première vue, le réflexe 1' ne se détache absolument pas du réflexe 1 : le mot *table* affirme tout de suite, visiblement, pour chacun, son autonomie à l'égard de la table réelle, l'un comme l'autre sont notoirement formés de matériaux différents et ne sont que dans une relation réciproque, tandis qu'une table figurée sur un tableau semble bien moins se distinguer d'une table réellement vue, et à plus forte raison, pour la danse ou le théâtre, il ne semble pas du tout qu'on puisse effectuer de différenciation sensible entre l'objet réel et l'objet mimétique.

On ne simplifie pas le problème psychologique qui existe là en observant qu'un homme habitué à la pratique artistique d'aujourd'hui fait immédiatement, d'instinct en apparence, cette différence. La vision originelle est toute différente ; on peut, – d'une manière esthétiquement justifiée – sourire de la célèbre anecdote de Zeuxis et Parrhasios, [145] mais elle trahit néanmoins une vision primitive naïve de l'état de fait existant là et indique en même temps un élément important du reflet esthétique, élément qui, au sens esthétique exprime une vérité partielle non dénuée d'importance sur la genèse et l'impact de l'art. Nous pensons à la vérité du détail. Engels qui, par la définition du typique, sépare très nettement l'art réaliste de la réalité immédiate, souligne à juste titre, dans la même formulation, la « fidélité du détail » comme composante indispensable du réalisme. [146] Cette concordance profonde du

[145] Selon Pline l'Ancien (*Histoire Naturelle*, XXXVI, 5) : Zeuxis avait si bien représenté des raisins que les oiseaux venaient les picorer. Mis au défi de faire mieux, Parrhasios fit apporter un tableau représentant un rideau. Zeuxis demanda qu'on tire le rideau pour voir le tableau et dut s'avouer vaincu, car Parrhasios avait trompé un artiste, et non des oiseaux. NdT.

[146] Friedrich Engels, *Lettre à Miss Harkness*, cité par Lukács dans *Marx et Engels historiens de la littérature*, L'Arche, Paris, 1975, p. 104. MEW 37, p. 42

détail et de la réalité dans des œuvres d'art importantes, qui a inspiré à Tourgueniev, par exemple, l'aphorisme lumineux selon lequel le génie d'un artiste se voit justement dans le détail, a entre autres induit Pavlov à confondre un peu, comme l'anecdote des peintres grecs, la juste reproduction des détails artistiques avec leur réalité. Mais même sans tomber dans une telle erreur, notre pratique dans la vie va très souvent dans cette direction : pour faire qu'un état de fait de la vie nous soit bien net et précis, nous nous référons d'innombrables fois à des détails de grandes œuvres d'art, nous les traitons comme des composantes de notre propre expérience de vie, car ils nous offrent des éléments significatifs de manière plus nette et plus expressive que la plupart des événements de notre vie même, tels que nous les avons vécus.

C'est justement là-dedans que s'exprime cependant la généralisation qui est esthétiquement réalisée par le système de signalisation 1' : l'image que nous trouvons là se rapporte à un nombre incommensurablement plus grand de faits de la vie que la plupart des faits de la vie elle-même. Il ne s'agit pas seulement de ce qu'à l'aide de la généralisation, certains phénomènes de la vie nous apparaissent de suite comme connus, s'intègrent dans le stock de nos expériences antérieures ; cela, de nombreux réflexes conditionnés le réalisent aussi. Il est ici question de bien davantage ; nous référant à la *Phénoménologie* de Hegel, nous avons mis en avant la différence qualitative entre *bien connu* et *connu*. [147] La situation est très semblable dans la séparation des réflexes conditionnés par rapport au système de signalisation 1' : celui-ci élargit notre expérience grâce à la généralisation qui y est effectuée de la référence sensible immédiate au typique dans les phénomènes de la vie, tandis que ceux-là ne peuvent transmettre que des faits isolés

[147] G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, op. cit., t. 1, p. 45.

de la vie, avec juste assez d'abstraction pour que cela suffise à *être bien connus*. Il ne s'agit naturellement pas jusqu'ici d'impressions spécifiques, mais simplement de la différence, dans la vie, des systèmes 1 et 1'. Mais il est clair que même la figuration artistique la plus primitive renforce justement cette tendance à la généralisation du signal 1'. La modification précédemment décrite de la pratique immédiate en sa reproduction évocatrice comporte objectivement, en soi – peu importe à quel niveau de conscience sur sa propre action – la tendance à une telle généralisation. Que se détacher des réflexes conditionnés ne prenne pas une forme aussi nette que la généralisation dans la pensée par le langage, ne change rien d'essentiel à cet état de fait fondamental. Mais une fois effectuée, cette généralisation pénètre indissociablement les impressions des sens, elle se mélange à elles, elle leur confère un champ plus vaste, leur apporte un enrichissement et un approfondissement. La transformation que l'homme connaît à travers la construction et le développement du système de signalisation 1' se manifeste directement, peut-être de la manière la plus frappante, dans ce développement de la sensibilité humaine. Marx parle très justement, en conclusion de son analyse de l'interaction entre art et sens artistique, de l'importance prédominante de l'art dans ce rapport : « La formation des cinq sens est le travail de toute l'histoire passée » [148] Naturellement, ce n'est en aucune façon l'art en lui seul qui est la force motrice. À côté du rôle toujours plus intense dans la vie du système de signalisation 1' – certes aussi influencé de manière essentielle par l'art – la pensée et la science interviennent aussi sur l'intensification de notre capacité de perception sensible. Avec tout cela, le système de

[148] Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, trad. Émile Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1962, p. 94.

signalisation 1' s'avère être un système particulier de signaux de signaux.

Nous devons cependant aller au-delà de l'effet du détail en art, car – quel qu'en soit le degré de conscience – il y a déjà dans l'impression évocatrice du détail quelque chose d'inclus qui va au-delà de ça. Nous avons déjà, dans l'analyse de la création, mentionné que même l'œuvre d'art la plus primitive constitue un système dynamique d'effets évocateurs, dans lequel, indissociablement de l'effet que chaque détail exerce en soi comme reflet fidèle des faits de la vie, il lui revient en même temps la fonction de préparer des impressions analogues ; même si son effet est en apparence isolable, il est toujours la conséquence d'évocations qui le préparent. C'est ainsi que déjà, dans la production esthétique la plus primitive, apparaît une totalité concrète, dont les parties sont strictement rapportées les unes aux autres, en tant qu'éléments, qui mènent à une évocation unitaire. Ce n'est que par cette affirmation d'une totalité concrète, par l'intermédiaire du système de signalisation 1', que le reflet de la réalité retourne à celle-ci « de même » que le concept, le jugement, le syllogisme doivent toujours déboucher sur elle. L'analogie est très vaste, mais il est néanmoins judicieux, là aussi, de mettre les mots *de même* entre guillemets. Prenons l'exemple que nous avons maintes fois cité d'une danse guerrière primitive. Le reflet proprement dit, humain immanent, la manifestation des objectifs magiques transcendants pour l'ensemble, produit un effet évocateur chez chaque spectateur : l'enthousiasme, l'assurance, la résolution renforcée en ce qui concerne l'événement réel à venir, dont la reproduction a été mise en scène.

Il en résulte trois signes distinctifs qui différencient l'événement psychologique défini par le système de signalisation 1' tant du premier que du deuxième système de signalisation. Premièrement, l'expérience vécue de l'évocation

renvoie certes à la réalité, mais il s'agit en l'occurrence d'un aspect tout autre qu'avec le signal 2. D'un côté, la réalité va être vécue avant tout comme une totalité concrète, ce qui fait qu'elle se détache encore et toujours de l'expérience vécue de la réalité objective elle-même, et cette distance née de la sorte comporte l'accentuation émotive : plaçons-nous face à l'essence de la réalité ; ce qui en elle-même ne pourrait se manifester que dispersé, perturbé par des incidents etc. apparaîtrait ici sous la forme concentrée d'une rationalité supérieure. De l'autre côté, cette expérience vécue porte aussi la marque d'un caractère définitif. Tandis que les reproductions de la réalité, telles que le système de signalisation 2 les fabrique, se complètent par principe les unes les autres, et dans leurs rapports se rapprochent de plus en plus de leur essence, ce complément réciproque n'existe pas dans le domaine du système de signalisation 1' ; chaque production esthétique est là, en soi, et la relation évocatrice au sujet récepteur se produit, soit comme émotion immédiate, soit elle n'a pas lieu du tout. Deuxièmement, l'objectivation qui s'effectue ici n'abolit pas la référence du monde objectif représenté au sujet. Déjà dans le mot le plus simple, comme *chien*, *table*, etc. est incluse l'idée qu'il existe indépendamment du sujet pensant ; il n'est en rien nécessaire lorsque l'on prononce ou pense ces mots, de penser en même temps à un sujet. En revanche, chaque production esthétique, justement dans sa fidélité objective à la réalité, se rapporte au sujet récepteur. Son existence en tant que production esthétique est liée à la possibilité de provoquer chez le sujet récepteur des effets évocateurs, et celui-ci ressent la reproduction de la réalité qui lui est offerte comme son monde propre, comme un monde qui certes lui fait face indépendamment de lui, mais auquel néanmoins il appartient indissociablement en tant que sujet récepteur. Troisièmement, ce sujet est un sujet social, et à vrai dire pas seulement en soi,

mais aussi pour soi. Car en soi, chaque activité de l’homme en tant qu’homme est naturellement une activité sociale. Dans la psychologie de l’accomplissement de l’acte, ce caractère ne doit cependant pas apparaître inconditionnellement comme son trait psychologique essentiel. La réceptivité esthétique en revanche fait apparaître le caractère social du sujet à la surface de ce qui est vécu. Chaque mot que nous prononçons, chaque mouvement que nous faisons, présuppose naturellement leur compréhensibilité sociale. Mais celle-ci a en art un effet émotionnel immédiat, un effet concernant le sujet, de sorte que le sujet ému par l’œuvre d’art doit inévitablement éprouver ses sensations en tant que membre d’une communauté. La compréhensibilité évocatrice immédiate immanente à l’œuvre d’art est inimaginable – même psychologiquement et là tout particulièrement – sans la conjonction affective du caractère social de l’objet et de son expérience vécue. C’est évident dans notre exemple de la danse-pantomime primitive. Le sentiment exaltant que suscite ici la mimésis, le sujet l’éprouve justement en tant que faisant partie d’un collectif. L’approfondissement et l’enrichissement qui se produisent par le fonctionnement du système de signalisation 1 ’ ne consiste pas simplement en ce que de nouveaux traits, de nouveaux rapports de la réalité objective qui jusque-là étaient restés inconscients deviennent manifestes, mais aussi et en même temps en un élargissement du sujet en un participant – sentimentalement – conscient à une communauté. Dans les débuts de l’art, cela a eu lieu de manière élémentaire et évidente. À certaines périodes de la civilisation, ce sentiment d’appartenance s’affaiblit fortement, semble même disparaître totalement. Cependant, il s’avère là, justement, que l’homme ne peut rechercher la solitude, s’isoler que dans la société. Tout sentiment de solitude de ce genre figuré en art reste – dans sa négativité, justement – indissociablement lié au caractère social de l’homme : que l’on

ait été expulsé ou que l'on se soit soi-même banni, c'est justement dans cette expérience que s'exprime la liaison. Dans des analyses souvent citées, résumant très justement ce qui est le plus essentiel, Marx expose cette situation ainsi : « …c'est seulement grâce à la richesse déployée objectivement de l'essence humaine que la richesse de la faculté subjective de sentir *de l'homme* est tout d'abord soit développée, soit produite, qu'une oreille devient musicienne, qu'un œil perçoit la beauté de la forme, bref que les *sens* deviennent capables de jouissance humaine, deviennent des sens qui s'affirment comme des forces essentielles *de l'homme*. Car non seulement les cinq sens, mais aussi les sens dits spirituels, les sens pratiques (volonté, amour, etc.), en un mot le sens *humain*, l'humanité des sens, ne se forment que grâce à l'existence de *leur* objet, à la nature *humanisée*. » [149]

Ce n'est qu'à partir du caractère social de la psychologie de l'art que son existence autonome, son développement, deviennent compréhensibles. D'un côté, nous avons déjà pu voir plus haut que la base ultime – qui est bien loin d'être toujours conçue consciemment comme telle – de la création artistique vient « de l'extérieur », qu'elle est un besoin social, une tâche sociale. Mais l'art ne peut cependant les satisfaire, que si ses productions représentent un système concret, en soi immanent et clos, de guidage des évocations. Cela, nous l'avons déjà exposé plus haut, lors du traitement des objectifs magiques transcendants (tâche sociale à l'étape le plus primitive) jusqu'à leur accomplissement artistique. Nous avons aussi attiré l'attention sur le fait que cette contradiction qui, dans les stades initiaux, s'exprime dans le caractère purement allégorique de l'intention transcendante, ne peut se manifester dans son autonomisation que dans le détachement – objectif factuel, mais pas du tout nécessairement conscient au plan

[149] Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, op. cit., pp. 93-94.

subjectif – des productions esthétiques de leur but primaire. Objectivement, cette séparation, ce travail purement esthétique d'intégration dans l'œuvre d'art de la tâche sociale venue « de l'extérieur » commence au travers du système de guidage, clos en soi, des effets évocateurs, des réflexes du système de signalisation 1'. Nous avons également auparavant parlé en détail, dans d'autres contextes, de ce que même la production esthétique la plus primitive, comme par exemple la danse mimétique, doit avoir une structure qui part de la fin, c'est-à-dire que chaque élément singulier, chaque détail doit être formé d'une manière qui conduise avec conviction vers la conclusion voulue. Par là aussi s'accroît la distance par rapport à la vie réelle, puisque chaque détail vise à pouvoir être éprouvé de la sorte, vise à susciter les signaux 1' correspondants, et la fidélité du reflet de la réalité n'est dépassée – tout en étant préservée – que pour que cette fidélité étaye et renforce l'effet évocateur. Cette volonté de permettre aux éléments de reflet isolés, reçus de manière évocatrice, d'être éprouvés, leur donne d'un côté une objectivité plus prononcée, plus sensible, que celle qu'ils possèdent dans la vie normale ; d'un autre côté, par-là, justement, cela fait naître entre eux une liaison plus étroite, également sensible. Nous avons en son temps polémiqué contre N. Hartmann [150] parce qu'il ne voulait pas reconnaître comme un rapport sensible – par exemple en musique ou en architecture – cette référence réciproque des éléments. La spécificité du système de signalisation 1' montre la résolution de cette – apparente – antinomie. Les perceptions du monde sensible par les simples réflexes conditionnés sont obligatoirement synthétisées de manière « non sensible ». Mais

[150] Nicolai **Hartmann** (1882-1950), philosophe allemand, auteur d'une *Ontologie* qui a inspiré Lukács. Cf. : *Nikolai Hartmanns Vorstoß zu einer echten Ontologie*, in *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* [L'Ontologie de l'être social], Darmstadt & Neuwied, Luchterhand, 1984, t. 1, pp. 421-467. NdT.

la création de rapports relève déjà dans la vie du fonctionnement du système de signalisation 1', que l'on pense aux résultats du guidage dans le tact, la connaissance des hommes, etc. Avec la réception de la réalité par le système de signalisation 1', par le travail effectué sur elle dans la création artistique, surgit naturellement dans les différents morceaux de réalité esthétiquement représentés cette référence réciproque, cet éveil d'une attente, la satisfaction de cette attente etc. Quand s'est formé un tel système, clos sur lui-même, de déclencheurs d'expériences, alors le caractère du système de signalisation 1' comme système de signaux de signaux apparaît beaucoup plus clairement que dans la vie même. La production esthétique est en effet ce qu'elle est en ce qu'elle peut précisément – en principe – provoquer n'importe quand et où, des effets comme ceux-là ; sinon, ce n'est qu'une surface tachée, un morceau de bois ou de pierre, etc.

En art, le fonctionnement du système de signalisation 1' se différencie de ce qu'il est dans la vie, précisément par cette fixité qui est la sienne. Celle-ci n'a naturellement été produite que progressivement, que pas à pas. Selon toute vraisemblance, elle s'engage avec les danses mimétiques qui n'étaient sûrement pas conçues consciemment comme un art, mais où néanmoins, comme nous l'avons vu, l'humanisation concrète de l'objectif magique allégorico-transcendant a imposé obligatoirement cette immanence de la production, son milieu homogène ou – formulé dans le langage de la psychologie – la continuité du guidage et de l'être guidé, au niveau du système de signalisation 1'. C'est certainement à un stade ultérieur que ce milieu homogène s'objective dans des productions séparées de l'existence physique de l'homme lui-même. Gehlen affirme à juste titre : « il y a des raisons d'admettre que le représentation mimée "*in vivo*", sous la forme d'un comportement d'imitation fait pour surprendre, est très

ancienne, et il est même vraisemblable qu'elle a précédé dans l'évolution les moyens objectifs de représentation, comme la gravure, la peinture, et la sculpture. » [151] Et il ajoute à propos des peintures rupestres dont nous avons parlé : « le fait qu'un rite mimé leur était encore associé est confirmé par elles-mêmes : dans la grotte des Combarelles se trouve gravée dans la roche la représentation d'un homme dansant, et dans celle dite des Trois-Frères [152] apparaissent un magicien, enveloppé d'une peau de bison, ou cette figure gravée, aux contours noirs, qui a revêtu la queue d'un cheval, la ramure et la tête d'un cerf, et de plus des pattes d'ours, également dans une attitude de danse, et fixant le spectateur du regard. » [153]

Cela implique un saut qualitatif décisif en ce qui concerne justement l'efficience du système de signalisation 1' dans la vie psychique du créateur comme du récepteur. Car l'objectivation des signaux 1' trouve ainsi une matérialisation fixe durable, immuable. La nécessité esthétique de l'effet immédiat, spontané reste certes préservée, mais avec la modification importante que d'un côté, le créateur sépare le reflet évocateur du monde de sa propre existence physico-psychologique, lui confère une forme définitive – en principe – totalement différente de celle-ci ; de l'autre côté, la récepteur n'est plus placé face à un événement fugace, éphémère, unique, mais à une production qui rend possible une observation répétée, des expériences nouvelles, plus intenses. Naturellement, cette

---

[151] Arnold Gehlen. *Urmensch und Spätkultur* [Homme primitif et culture tardive], 1956, Bonn, p. 139.

[152] La grotte des **Combarelles** est une grotte ornée qui se trouve sur le territoire de la commune des Eyzies-de-Tayac (Dordogne). Avec plus de 600 figurations pariétales, majoritairement gravées, cette grotte est considérée comme un site majeur de la culture magdalénienne (vieux d'environ 13.000 ans). La grotte des **Trois-Frères,** située sur la commune de Montesquieu-Avantès (Ariège), est également un site magdalénien. NdT.

[153] Arnold Gehlen. Op. cit., p. 139 et aussi p. 67.

différence ne doit pas faire l'objet d'une absolutisation métaphysique. La figuration « *in vivo* », comme dit Gehlen, ne signifie aucunement l'action d'hommes tels qu'ils sont au quotidien. Abstraction faite de la téléologie déjà décrite, leurs mouvements, gestes, paroles etc. sont subordonnés dès le début à un certain rythme. Celui-ci est devenu pour les hommes, par le travail, une nécessité vitale, mais la facilitation des mouvements humains par la puissance ordonnatrice du rythme trouve ici une intensification qualitative qui assurément présuppose un certain niveau d'expériences dans le travail, mais qui de son côté réagit en retour sur celles-ci, sur la vie en général.

Pavlov a clairement indiqué la raison psychologique qui est ici à l'œuvre de manière élémentaire. Il dit d'une expérience sur un chien : « Mais à côté de cela, il y avait chez ce chien un réflexe conditionné rythmique merveilleusement développé, c'est-à-dire qu'avec une succession régulière de stimuli positifs et inhibiteurs, le système s'était formé très tôt ». [154] À propos d'une autre expérience, il ajoute encore à cette constatation des faits une généralisation importante : « Nous avons émis, dans un ordre strict, des signaux sonores (huit au total), parmi lesquels certains étaient plus forts, d'autres non. La plupart des chiens résolvent un problème de rythme des stimuli comme celui-là sans difficulté particulière. On sait que le rythme est utilisé pour simplifier tous les mouvements, et en général pour simplifier la vie. » [155] L'expression *simplifier* renvoie pour la vie en général (y compris pour la vie animale) directement à ce que Bücher [156] a constaté pour le travail, à savoir un meilleur niveau de prestation avec une contrainte physique et

---

[154] Pavlov, *Mittwochkolloquien*, op. cit., II p. 500.

[155] Ibidem p. 53.

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

intellectuelle moindre ; c'est-à-dire que le rythme, même le plus simple, celui par exemple qu'applique Pavlov, favorise un juste fonctionnement alterné de stimuli et d'inhibitions. Dans le travail déjà, le rythme apparaît à un niveau beaucoup plus élevé de variété, d'adaptation à la réalité, de contribution à sa transformation. La nouveauté qualitative consiste en ce qu'il ne s'agit plus simplement d'une relation réciproque entre l'homme et le monde extérieur, mais qu'entre les deux se sont insérés les instruments de la civilisation. Cela génère de nouveaux rythmes, plus complexes, que l'on peut désormais développer sans limite, en quantité et en qualité. Du point de vue psychologico-subjectif, la simple adaptation à la réalité se transforme en sa conquête continue toujours plus intense. Et si l'homme a tant évolué de sorte qu'il peut au quotidien adapter le rythme plus complexe à ses ensembles de mouvements moins liés à son objectif pratique, alors cette capacité d'harmoniser, de bien relier et délier, trouve pour son déploiement un champ d'action jusqu'ici insoupçonné. Ce n'est qu'à partir de là que le terrain de la conquête et de la soumission devient vraiment illimité, tant quantitativement que qualitativement. Car leur base est désormais, non seulement l'interaction réelle de l'homme avec le monde extérieur (y compris en dehors de la sphère du travail au sens strict), mais aussi tout le *comment* subjectif de ce processus. Le rythme sous-tend alors d'un côté la capacité spécifique des productions esthétiques à la reproduction, leur caractère de fidélité à la réalité sans être réelles, et d'un autre côté, il devient un puissant vecteur du guidage esthétique, de la possibilité d'éprouver directement leur ordre téléologique. Le fait fondamental de la sphère esthétique, la spécificité de son mode de reflet de la réalité, sa psychologie comme signal de signaux, et donc sa prise de distance à l'égard de la réalité immédiate, et sa magie qui fait apparaître une nouvelle immédiateté où la figuration

créée par l'homme trouve dans le rythme, dans la structuration rythmique, un soutien décisif : avant tout du simple fait que le rythme homogénéise les objets et les rapports dont il se saisit, et à vrai dire pas seulement en soi, mais aussi pour soi, précisément en ce qui concerne la possibilité d'éprouver leur existence, leurs rapports, leur unification en une totalité concrète. Ce qui dans la vie déjà apparaissait comme la spécificité du système de signalisation 1', à savoir la synthèse de tout un groupe de phénomènes de la vie, sans doute hétérogènes en soi, en une unité organique qui à la fois éclaire tout d'un coup des aspects importants de la réalité objective et reste ce faisant indissociablement rapportée au sujet humain, s'intensifie ainsi en une qualité nouvelle, supérieure.

Le rythme dans le travail se rapportait nécessairement à la spécificité concrète de la tâche particulière exécutée à chaque fois, mais de telle sorte qu'il y fixe et ordonne ce qui en elle est – pratiquement – essentiel et fonctionnel. En épousant ainsi la spécificité singulière des phénomènes, le rythme ne se perd pas dans l'universalisation que nous avons décrite, mais il devient un élément subordonné, puisqu'il lui revient la fonction principale d'ordonner l'ensemble de l'œuvre, de dynamiser sa construction, de guider sa réception. Ce n'est qu'ainsi que le rythme s'intègre organiquement au système de signalisation 1'. Plus nous nous représentons l'étroitesse de l'unité originelle du rythme, de l'accompagnement musical, de la danse, du chant et du langage dans les productions mimétiques primitives, et plus cette représentation s'impose obligatoirement à nous, avec force. Car dans le travail simple, on découvre et on met en œuvre pratiquement l'utilisation et l'application du rythme par la simple observation (signal 1) et par sa prise de conscience (signal 2) ; si l'imagination du mouvement peut aussi avoir sa part dans ce processus, l'accomplissement définitif naît d'une prise de conscience conceptuelle et de sa fixation, par la

transformation du résultat optimal de la réflexion en des réflexes conditionnés solidement intégrés. (Mentionnons accessoirement que ce processus, naturellement, se produit inévitablement aussi avec la danse mimétique ; comme on s'en souvient, nous avons lors du traitement esthétique de cette question, fait référence à l'analyse profonde de Diderot tirée du *Paradoxe sur le comédien.* [157] Le dilemme qu'il pose se formule dans les catégories de notre problème actuel de la manière suivante : soit l'acteur intègre en des réflexes conditionnés toujours prêts à fonctionner les gestes évocateurs etc. à chaque fois optimaux, découverts grâce au système de signalisation 1', et il devient ainsi un véritable artiste, ou bien il fait confiance à l'« état d'esprit » ou l'« inspiration », c'est à dire qu'il fait renaître à chaque fois en lui les effets évocateurs à l'aide du système de signalisation 1', de sorte que sa production est laissée au hasard.)

La disparition de cette dernière nécessité montre déjà le degré plus élevé d'objectivation qui est atteint lorsque ce n'est plus l'homme, dans son immédiateté physico-psychologique qui est le moyen exclusif de la reproduction évocatrice. L'éloignement de l'immédiateté va toujours plus loin, les arts figuratifs et la littérature reflètent encore le monde des hommes dans ses formes d'objectivité immédiatement données, tandis que déjà, dans l'ornementation et à plus forte raison en architecture et en musique, le moyen immédiat du reflet s'écarte bien loin de ces formes d'objectivité immédiates concrètes, et ce n'est qu'en dernière instance, celle des effets évocateurs, qu'il se retrouve sur le même plan que les autres arts. [158] Il est clair qu'avec cette distanciation du moyen du reflet à l'égard de l'objectivité

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

[158] Nous nous occuperons en détail de ces modes de reflets spécifiques dans le chapitre XIV.

immédiatement figurée, le caractère du système de signalisation 1' comme signal de signaux se montre obligatoirement de manière toujours plus prononcée. Il en résulte une hiérarchie et une accentuation psychologique du système de signalisation 1' qui n'a naturellement rien à voir avec une quelconque hiérarchie esthétique, par exemple avec une place dans le système, ou avec le système d'évaluation dans un type d'art. Plus la reproduction évocatrice s'écarte en effet loin des formes objectives données de la vie, et plus globale et intensive doit être cette synthèse qui, dans l'évocation, permet d'éprouver comme spécifiquement humains les stimuli occasionnés par le monde extérieur, la totalité concrète concernée par ce moment, en même temps que la particularité de tout cet ensemble complexe dans l'homme. Que des pierres ajoutées les unes sur les autres, ou des bûches de bois assemblées concernent en général l'homme dans cette perspective – l'utilité pratique est une autre question –, qu'il puisse donc en irradier des effets profondément évocateurs, voilà qui ne peut être le résultat que d'une évolution de très longue durée. La musique elle-aussi ne se détache que lentement de l'ensemble primitivement indissociable de la danse et du langage, pour prendre une forme évocatrice autonome.

Si l'on compare ces formes de la synthèse réalisée par le système de signalisation 1' à ces phénomènes que nous avons pu observer dans la vie quotidienne, par exemple avec le tact ou le rire, alors on peut voir nettement le long chemin qui mène à la mise en forme autonome du système de signalisation 1'. Naturellement le chemin n'est pas entendu ici au sens génético-historique, le tact le plus parfait, le rire psychologiquement différencié est un produit de l'histoire pour le moins tout aussi tardif que la musique ou l'architecture.

Il ne peut pas nous incomber ici d'évoquer ne serait-ce qu'allusivement ce processus historique d'évolution en général, ni même spécialement le rôle important du rythme, de l'articulation rythmique dans ce processus. Il faut simplement bien voir que ce chemin n'est pas, lui non plus, rectiligne, ce n'est pas une voie unique. Répétons ce que nous avons déjà dit dans d'autres contextes, quand d'un côté nous avons indiqué que la mimésis n'implique en aucune façon, avec une nécessité absolue, une articulation rythmique ; elle fait pratiquement totalement défaut dans les peintures rupestres qui se placent à un très haut niveau en ce qui concerne la simple figuration des objets. Naturellement, cette peinture constitue un cas exceptionnel, unique en son genre, et l'impossibilité qu'elle ait eu un prolongement, qui a en réalité des causes historiques très concrètes, est – selon le principe esthétique – fondée précisément sur ce manque de composition rythmiquement articulée. D'un autre côté, il se produit très tôt dans l'ornementation cette irruption rythmique de figures géométriques, qui, comme nous l'avons vu, a transformé la géométrie, le premier instrument puissant de maîtrise du monde par les hommes, en une force émotionnelle susceptible d'être vécue. C'est précisément là que se voit, très tôt, l'universalité irrésistible du système de signalisation 1', dès qu'il a été sur le point, en art, de se créer un organe autonome et adapté. Qu'il transforme les simples réflexes conditionnés – devenus signaux de signaux – en parties constitutives de son propre domaine, est moins surprenant que d'avoir réussi à s'incorporer également les conquêtes autrefois abstraites et suprêmes de l'esprit humain. Il est naturel que l'homme d'alors ait éprouvé joie et fierté au sujet de cet instrument grandiose de soumission de la réalité. Dans la vie elle-même, ces émotions devaient pourtant se référer à des méthodes, des objets, des résultats concrets, qui dans leur objectivité pouvaient ne rien avoir affaire du tout avec

de telles émotions. Tandis que l'ornementation, par une rythmisation au début extrêmement simple, par la transposition de la rythmique spatio-temporelle en une pure visibilité de l'espace, par la création d'une corrélation, en soi dénuée d'objet et qu'aucun sens perceptible ne rend cohérente, où faute de quoi la rythmique qui règle les mouvements devient la loi d'une statique, crée quelque chose qui n'existait pas jusqu'alors, qui cependant représente l'image d'une relation essentielle de l'homme à la réalité, elle produit les déclencheurs d'expériences que cette attitude nouvelle et fière à l'égard de la réalité est à même d'exprimer adéquatement. Et si cette ornementation, très souvent, et même presque exclusivement dans les débuts, apparaît comme décor des ustensiles du quotidien, ceci n'est pas une diminution, mais au contraire une augmentation, une intensification de cette universalité : la première grande avancée pour la conquête du monde par l'homme est ainsi devenue un acquis intime et habituel de sa vie quotidienne et de ses cérémonies. Que des ornements souvent, et peut-être même généralement, conçus de manière allégorique, soient apparus chargés d'un sens magique transcendant, ne fait ici rien à l'affaire. Chez eux justement, la signification allégorique est tellement distendue, tellement esquissée de telle sorte qu'on ne puisse absolument rien ressentir directement dans l'immédiateté des émotions, qu'elle ne peut pas abolir le caractère de l'ornementation que nous avons décrit ici. Elle est un ajout réfléchi à l'expérience évocatrice ; celle-ci en tant que signal 1' est strictement distincte, y compris au plan de l'expérience, de celle-là, en tant que signal 2.

Aussi complexe que soit ce processus d'évolution, aussi tortueux que soient les chemins sur lesquels il va toujours plus loin, il y a en l'occurrence toujours un principe régulateur qui subsiste : le caractère nécessairement social de toutes les

expériences vécues évoquées par l'art. Cela n'est pas seulement présent, dans une immédiateté inévitable, dans les débuts de l'art, mais cela régit encore de très larges séquences de sa riche évolution, et on ne peut pas non plus penser l'évacuer de son état actuel. Les formes lyriques et épiques de la composition littéraire ont certes perdu cette socialité immédiate, mais déjà la liaison indissociable entre composition dramatique et effet théâtral a, dans des déterminations esthétiques importantes, préservé la socialité directe antique, avec assurément de nombreuses modifications. Il en va ainsi de l'architecture, il en va ainsi – pour mentionner des types d'art apparus relativement tard – de la musique symphonique, du film, etc. Et même là où des visées modernes recherchent consciemment des effets dits intimes, comme la musique de chambre, le lied du 19ème siècle, l'aménagement intérieur des demeures privées etc., l'universalité sociale de l'art n'est aucunement abolie, mais seulement sa manifestation immédiate. Peu importe en effet que la sphère de l'impact direct d'une œuvre d'art englobe un domaine plus ou moins vaste – l'effet simultané sur toute une entité sociale n'est de toute façon socialement possible, en général, qu'à des phases tout à fait primitives – elle se crée nécessairement avec la prétention d'être universellement compréhensible. Les affirmations de Marx que nous avons citées plus haut, selon lesquelles l'homme ne peut s'isoler que dans la société – et ajoutons-nous : pour la société – trouve ici une confirmation éclatante. Quand une telle œuvre est par exemple imprimée et trouve des lecteurs (parfois même de nombreux), la figuration artistique de la solitude, de la séparation individuelle à l'égard de la société, se révèle comme un phénomène social qui, figuré artistiquement, est à même de trouver de la compréhension au sein de la société.

Naturellement, une société homogène n'existe que dans la période des tout premiers débuts, de sorte que pour concrétiser

notre thèse de la compréhensibilité sociale de l'art, il faut à nouveau résoudre cette abstraction de travail provisoire. Plus la civilisation progresse avec le développement des forces productives, plus les classes se scindent fortement dans la société, tant qu'elle reste une société de classes. Cela veut dire pour notre problème que les membres des différentes classes sociales ont coutume de réagir à différents faits de la vie de manières très diverses, voire même totalement opposées ; de les ressentir par exemple de manière toute autre, comme tristes ou risibles, comme dignes ou déshonorants. Cela pose aussi parfois à la compréhensibilité sociale générale de l'art des limites tracées de manière extrêmement abrupte ; certes, notre concept défini plus haut abstraitement reste ainsi valable, puisque la possibilité d'impact au sein d'une classe sociale montre aussi la même structure que la relation de la simple subjectivité à la validité sociale générale. Cette définition plus précise de la compréhensibilité sociale générale de l'art qui, comme toute définition, comporte tout d'abord un élément de négation, ne s'impose cependant pas non plus de manière absolue dans la réalité. Il y a évidemment des cas extrêmement nombreux où de telles déterminations en termes de classes sociales – et les déterminations nationales s'exercent à maints égards dans la même direction – limitent la sphère d'effet des œuvres d'art au *hic et nunc* social et national de leur genèse : vu de manière purement quantitative, ce qui n'est assurément pas pour l'esthétique l'angle de vue adéquat, la grande majorité des productions à visée esthétique fait partie de cette rubrique. Mais même lorsqu'il est question d'authentiques œuvres d'art, il arrive très souvent que leur effet ne parvienne pas à dépasser les limites sociales de leur origine. Il y a même des cas où des hommes saisissent par la pensée (système de signalisation 2) l'importance sociale ou nationale de certaines œuvres d'art sans que puisse apparaître un impact esthétique., Nous

paraissent cependant encore plus significatifs, pour la connaissance de la psychologie à l'œuvre ici, les exemples de type opposé, dans lesquels un certain type d'art est rejeté « instinctivement » (réflexes conditionnés) ou délibérément, mais où cette résistance est le cas échéant vaincue par l'effet évocateur de certaines œuvres.

L'importance de ce dernier fait nous apparaît en pleine lumière tout particulièrement si nous pensons que la plus grande part de l'art d'époques passées ayant gardé son efficience provient nationalement et socialement d'en dehors des limites tracées ici, voire même éventuellement d'un milieu hostile (art féodal pour la bourgeoisie, art bourgeois pour le prolétariat.) Nous avons déjà parlé de cet état de fait dans d'autres contextes. Il faut seulement remarquer ici qu'ainsi, la tendance à la généralisation du système de signalisation 1' apparaît en pleine lumière : il est en effet en mesure, non seulement de représenter d'une manière évocatrice les éléments immédiats de la vie de la classe sociale et de la nation en question, mais aussi – sans détruire leur immédiateté sensible – de rendre palpable les liens les plus lointains de l'homme, jusqu'au niveau du genre humain. Ce n'est que par-là que devient compréhensible la persistance de l'impact de reflets artistiques de la vie d'époques depuis longtemps révolues ou même disparues. Que ce fait soit indéniable montre surtout le très haut degré de généralisation qu'accomplit le système de signalisation 1', lorsque grâce à lui deviennent évidents des traits de l'homme avec ses relations à la réalité, traits qui n'étaient pas conscients aux hommes du monde directement représenté, que certes ils matérialisaient dans leurs actions, sans pourtant savoir exactement ce qu'ils faisaient. Cela éclaircit non seulement la nature et l'ampleur de l'impact du système de signalisation 1', mais aussi l'objet de son reflet : l'homme dans sa relation au genre humain. Cet état de fait est davantage encore mis en lumière – dans deux

directions – si l'on pense que ce mode d'effet de l'art et avec lui du système de signalisation 1' s'entend dans une augmentation constante, tant extensive qu'intensive. Goethe déjà a forgé à juste titre l'expression *littérature mondiale*, et depuis lors, le passé et le présent de l'art dans son ensemble commencent à devenir pour nous un patrimoine intensivement vécu. Ce qui est maintenant important, c'est de comprendre l'historicité de cette situation. Il va de soi que sa base est le développement de l'économie qui a tout d'abord transformé la surface de la terre, jusque-là divisée en petits territoires plus ou moins autonomes, en une aire économique – là encore plus ou moins – unitaire. Des phénomènes consécutifs importants de ce développement fait également partie ce qui concerne directement notre problème, l'universalisation constante, l'élargissement, le raffinement et l'approfondissement du système de signalisation 1' par la pratique artistique et par la réceptivité qu'elle engendre. Ce n'est que sur cette base que bien des choses que l'on côtoyait autrefois sans y prendre garde sont devenues perceptibles et capables d'expression. L'art et le sens artistique ne sont pas innés à l'homme, ils sont bien davantage des produits d'une évolution sociohistorique de longue durée. La formation du système de signalisation 1' est, tout comme sa genèse, le résultat de ce processus. Il ne faut en l'occurrence pas – tout en reconnaissant le primat du besoin social – sous-estimer le rôle éducatif de l'art lui-même pour l'art, pour le développement du système de signalisation 1'.

Cette capacité d'accroître la sensibilité esthétique, l'art la doit directement au milieu homogène qui porte et imprègne toute œuvre. Nous disons *directement*, car en dernière instance, cette détermination vient elle-aussi de l'extérieur, de là où cette évolution est dirigée. Ce n'est que parce que le changement dans la société place sans cesse les hommes devant des tâches nouvelles qui éveillent en eux de nouvelles capacités que

l'activité artistique est sans cesse en mouvement, qu'elle est toujours à nouveau placée devant la tâche suivante : traiter le milieu homogène de l'art concerné de telle sorte, de la transformer de telle sorte, que les phénomènes nouveaux de la vie y soient susceptibles d'être vécus comme des parties organiques intégrantes, et par là-même compréhensibles, deviennent le patrimoine inaliénable des hommes. Le processus très complexe d'un tel reflet de la réalité, de la mimésis, nous l'avons déjà examiné à fond d'un point de vue philosophico-esthétique et les résultats de cette analyse sont naturellement présupposés comme base de nos discussions actuelles. Le devoir social assigné à l'art présente directement et en premier lieu un caractère de contenu : la représentation de ces problèmes et conflits que produisent les nouvelles relations entre les hommes, le nouveau rapport de la société à la nature etc. Pourtant, même si ce changement dans les têtes des hommes prend une forme conceptuellement consciente, – ce qui dans la majorité des cas se produit très rarement, tout particulièrement au début d'une modification importante qui touche profondément l'existence des hommes – une telle formulation conceptuelle des problèmes, faire s'exprimer tout ce qui dans une telle situation fait douter les hommes d'eux-mêmes, les inquiète profondément, les remplit d'espoir etc. est bien loin d'être suffisante. Le rôle que joue l'art dans l'expression de ce qui est sinon inexprimable ne peut s'expliquer que par l'entrée en fonction du système de signalisation 1'. Nous avons analysé cette fonction qui est la sienne, tout particulièrement quand il appréhende et rend sensible de nouvelles situations de la vie. La part décisive du milieu homogène y devient maintenant compréhensible : cette nouveauté, particulièrement lorsque c'est quelque chose de significatif, apparaît tout d'abord comme une émotion

extrêmement peu claire, qui de ce fait justement semble se soustraire à une formulation conceptuelle adaptée.

Tandis que le milieu homogène, premièrement rétrécit et spécialise le reflet de la réalité, par exemple en visibilité, en audibilité etc., deuxièmement élève cet aspect particulier du monde au niveau d'une universalité concernant l'homme au plus profond, et troisièmement réalise les généralisations devenues en l'occurrence nécessaires, non pas comme une abstraction conceptuelle, mais de telle sorte qu'il cherche, trouve, le typique et le rend sensible dans un cas particulier figuré, il peut par ces détours rendre l'« inexprimable » évident comme expression clairement articulée. Rappelons-nous que déjà dans la vie, cette tendance à découvrir la nouveauté était l'un des traits essentiels les plus importants du système de signalisation 1'. Ce qui est important ici, ce n'est pas tant la factualité de la nouveauté – elle est produite par la vie sociale elle-même – ce n'est pas non plus une simple prise de conscience « instinctive » de cette nouveauté, une révélation par l'émotion de cette connaissance, comme cela se produit par exemple dans un comportement plein de tact, mais la forme spécifique, mentionnée ci-dessus, de la généralisation évidente sensible. C'est en cela que consiste le travail de l'artiste authentique : « réaliser », pour utiliser une expression favorite de Cézanne, [159] au sein de son milieu homogène ces moyens d'expression qui sont en mesure de figurer d'une manière généralement et socialement compréhensible cette généralisation de la nouveauté, c'est-à-dire aussi bien sa liaison aux acquis passés de l'évolution de l'humanité, que sa différence par rapport au passé, aussi bien son rapport à la continuité que celui au changement de l'image de l'homme. Que nous pensions en l'occurrence à Giotto ou Courbet, à

[159] Lettre à Émile Bernard du 23 octobre 1905, in *Conversations avec Paul Cézanne*, édition critique présentée par P.M. Doran, Paris, Macula, 1978.

Eschyle ou Thomas Mann, à Mozart ou Bartók : la structure ultime de leur recherche et de leur découverte aboutit à ce même principe. Ils généralisent une situation nouvelle dans l'évolution de l'humanité en découvrant ce qu'elle a concrètement de typique, ils font de leurs découvertes un patrimoine durable du genre humain en transformant ce qui apparaît encore comme chaotique ou – en ce qui concerne l'homme – ce qui n'est pas encore formulé de manière exhaustive en de nouveaux moyens d'expression de leur milieu homogène.

Dans chaque art se constitue ainsi un genre de « langage », qui possède deux caractéristiques importantes du système de signalisation 2 : il est par principe compréhensible par tous, mais il doit être appris, il n'est donc pas inné, comme certains réflexes conditionnés, il ne naît pas – tout au moins en partie – spontanément de la pratique de la vie, comme la plupart des réflexes conditionnés, mais il doit être appris au sens littéral. Cette possibilité d'apprentissage montre cependant la grande différence entre les deux systèmes supérieurs de signalisation. Le langage peut et doit être appris au sens précis du mot ; bien qu'il ne soit pas rare que des mots puissent avoir plusieurs significations, chacun d'eux va cependant être marqué par chaque mot de l'ensemble complexe des objets qu'il représente comme signal de signaux. Dans le système de signalisation 1', il ne peut pas y avoir une telle relation biunivoque entre signe et objet, puisque la reproduction que l'on vise ici est orientée, dans la vie déjà et à plus forte raison en art, justement sur la nouveauté, sur la singularité, sur le typique spécifié dans l'unicité en son genre. À cela s'ajoute encore le rapport au sujet, la tendance à l'évocation dans chaque signe, de sorte que seules la disposition et la capacité à la production et à la réception peuvent être apprises, mais pas par exemple un alphabet, une syntaxe, etc. des signaux et de leurs rapports possibles ici. C'est

davantage un exercice ou un entraînement qu'un apprentissage au sens littéral. Mais il est en l'occurrence important de souligner ici, précisément, la différence qualitative entre la vie et l'art. Les signaux de l'art sont consciemment conçus en vue de l'évocation, tandis que dans la vie, l'homme va être, dans une certaine mesure, assailli par des événements qui appellent des réactions, et l'effet évocateur d'une telle réaction est la plupart du temps d'autant plus fort que l'intention d'évoquer est moins palpable. Il faut cependant mettre énergiquement l'accent sur cet aspect de la possibilité d'apprentissage, car premièrement apparaît à nouveau, en l'occurrence, le caractère de signal de signaux de ce système ; deuxièmement, il faut – au contraire de nombreuses conceptions anciennes et surtout nouvelles – insister sur le sens objectivé de manière particulière et exact en son genre de ces signaux.

On voit la complexité de cet apprentissage en ce que les signaux esthétiques de signaux – dans leur principe – ont toujours pour vocation d'évoquer de nouvelles configurations et des ensembles complexes de sentiments qu'elles provoquent, que de ce fait ce qui a été appris jusque-là, selon ce que peut tout autant favoriser la capacité de production et de réception que lui faire obstacle. C'est pourquoi le concept là-aussi indispensable en soi de *technique* ne doit être utilisé dans ce domaine qu'avec une grande précaution, avec de nombreuses réserves. Car dans son domaine le plus spécifique, dans la production, l'essence de la technique consiste justement à rationaliser et à mécaniser autant que possible les opérations à chaque fois nécessaires, à la faire fonctionner « d'elle-même ». Ceci a pour conséquence la tendance psychologique à intégrer subjectivement sous la forme de réflexes conditionnés une part la plus grande possible du procès de travail. Naturellement fait aussi partie d'un bon fonctionnement de la technique la capacité d'observation, de contrôle, de réaction immédiate à

des éléments perturbants dans l'ensemble des outils utilisés etc. Dans de tels cas, il faut naturellement avoir recours aux signaux supérieurs de signalisation. Mais il ne faut en l'occurrence pas oublier qu'il y a certaines erreurs, certaines exceptions à la règle qui d'habitude se reproduisent souvent, et sur lesquelles on peut de ce fait réagir par des réflexes conditionnés. La technique vraiment constituée implique donc que des réflexes conditionnés comme ceux-là, intégrés, se mettant en œuvre « d'eux-mêmes » soient aussi prêts chez le travailleur. En dépit de certaines analogies, il serait fondamentalement faux d'appliquer, sans autre forme de procès, ce concept de technique à la production artistique. Il n'est pas nécessaire d'énumérer ici tous ces éléments qui sont communs aux deux techniques, il suffit sans doute de souvenir de l'exemple maintes fois cité dans les considérations de Diderot sur l'art dramatique, auquel on peut naturellement trouver – avec les précautions nécessaires – de nombreuses analogies tirées de n'importe quelle pratique artistique.

Il nous paraît en revanche important de jeter tout au moins un œil sur le processus global de la création. L'essentiel en l'occurrence, c'est l'irrépétabilité. Aussi vastes que puissent donc être (et doivent être) les connaissances techniques d'un artiste, l'essence de l'esthétique le contraint à repartir du début pour chaque œuvre, de prendre la réalité en soi et de la reproduire comme s'il n'avait rien vu ou figuré auparavant. C'est là qu'apparaît clairement au premier plan le caractère contradictoire fécond, vraiment dynamique, de la sphère esthétique : la « capacité » d'un artiste, qui ne peut jamais être assez grande, jamais assez exercée ni jamais assez prête, n'est vraiment authentique que lorsqu'elle est indissociablement liée à une disposition constante à recommencer à apprendre devant chaque phénomène essentiellement nouveau. Si cette unité contradictoire se relâche, alors la technique, aussi grande et

bien constituée qu'elle puisse être, devient un obstacle à la vraie création, l'artiste devient un virtuose au sens péjoratif du terme, son style devient un maniérisme. Cela peut facilement se décrire dans des catégories psychologiques : dès que le comportement de l'artiste face à la réalité et la méthode de sa mimésis cessent de suivre le « meurs et deviens », [160] dès qu'à partir de certaines formes d'expression artistiques du reflet, se forme système bien intégré de réflexes conditionnés qui réagit « de lui-même » devant tout objet d'apparence analogue, l'œuvre n'est plus une reproduction authentique et essentielle de la réalité, mais une simple manifestation de certaines velléités, préjugés, habitudes etc. d'un sujet particulier. (Si nous parlons ici du rôle des réflexes conditionnés, cela ne doit pas être confondu avec ce que nous avons dit auparavant de la théorie de Diderot. Il s'agit dans cette théorie de ce que certaines manières optimales d'expression de l'acteur, qui ont été découvertes par l'intermédiaire du système de signalisation 1,' doivent être intégrées comme réflexes conditionnés afin de pouvoir être souvent répétées, à volonté, au même niveau de talent dans la représentation. C'est donc un problème spécial de ces arts dans lesquels l'existence physiologico-psychologique de l'homme a la fonction du milieu homogène. Le processus est – en termes généraux – analogue à la consignation par écrit de poésie ou de musique, et il n'a rien de commun avec le problème traité à l'instant. Il s'agit en effet dans le dernier cas de ce que la réception et l'expression mimétique de la réalité ne sont pas toujours effectuées à nouveau par le système de signalisation 1', mais qu'à partir de modes de comportements analogues antérieurs, plus anciens, le type de réaction subjective est intégré sous la forme de réflexes conditionnés, que ceux-ci apparaissent à la

[160] Goethe, *Nostalgie bienheureuse*, trad. Henri Lichtenberger, in *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Paris, NRF La Pléiade, 1993, p. 413. NdT.

place de l'attitude artistique, nécessairement toujours renouvelée, à l'égard de la réalité et de l'œuvre.)

Des problèmes analogues surgissent, certes fortement modifiés, dans la réceptivité face à l'art. Nous avons déjà mentionné ces cas où des thèmes de contenu, surtout à caractère de classe, font obstacle à la compréhensibilité sociale générale des œuvres d'art, à la compréhension générale de leur « langage ». De tels problèmes peuvent cependant aussi surgir directement à leur égard, mais il ne faut jamais oublier à ce propos que certes, il peut être méthodologiquement avantageux de traiter séparément ces deux domaines, mais qu'ils n'existent pas séparés l'un de l'autre. Derrière un rejet de certaines œuvres d'art pour des questions de contenu se cache une aversion qui n'est que trop claire de son langage formel, et à l'inverse, il n'y a que trop d'appréciations négatives sur le style qui recèlent – souvent inconsciemment – une résistance contre ce contenu social qui a trouvé en elles son expression esthétique. Mais en tenant compte de toutes ces difficultés, on peut cependant parler raisonnablement, même à part, des obstacles à la réception, à la compréhensibilité d'un nouveau « langage » de mise en forme artistique. Parce que justement tout art authentique n'exprime pas simplement et directement les phénomènes nouveaux, mais trouve de nouveaux moyens d'expression pour les rendre artistiquement sensibles, il peut très aisément se présenter des cas où la résistance se focalise contre le nouveau « langage » de l'art né de la sorte. Au cours de longues périodes – et nous avons affaire ici dans la réception à un pendant du maniérisme dans la création – certaines formes de reflet de la réalité peuvent tellement se solidifier en habitudes, devenir des réflexes conditionnés tellement intégrés, que les récepteurs protestent instinctivement et véhémentement contre une conception autre dans le « langage » formel. Nous

avons en son temps exposé– à la suite de Wickhoff –[161] quelle révolution dans le reflet pictural de la réalité a apporté la découverte des couleurs locales des choses. Alors, quand les impressionnistes français, certes après de longues préparations, ont au nom de la représentation de la lumière radicalement rompu avec les couleurs locales, il s'est produit dans le public une résistance, une opposition hostile, que nous devons certes aujourd'hui admettre comme un fait historique, mais qui ne peuvent plus être éprouvées intimement. On a en effet dans les dernières décennies appris à comprendre ce nouveau « langage » comme forme raisonnable de la mimésis ; il a élargi et affiné notre capacité de réception, non seulement face à l'art, mais aussi face à la réalité ; mais pour avoir un tel effet, il devait être appris. Cet apprentissage d'un nouveau « langage » artistique est souvent un processus long et contradictoire, justement parce que ces réflexes conditionnés, solidement intégrés, qui ferment la voie vers ce « langage », et surtout vers ce qu'il reflète de la réalité changée, ne peuvent pas facilement être éliminés au profit d'une nouvelle ouverture au monde.

Il est instructif d'étudier ce problème dans l'actualité. Non pas comme s'il s'agissait d'un phénomène complétement nouveau. De la position prise par Platon sur la crise d'alors de la musique, dont nous avons parlé en détail dans d'autres contextes, jusqu'à la critique par Voltaire de Homère et Shakespeare qui, pour certaines raisons sociales esthétiques qui ne peuvent pas être traitées en détail ici, jouaient pour lui le rôle d'un nouvel art révolutionnaire, il y a pour cela dans l'histoire des exemples qui ne sont pas rares. La mutation extraordinairement rapide dans la période la plus récente jette cependant une lumière plus crue, y compris sur les faits du passé. Il se passe donc à nouveau

[161] Franz **Wickhoff** (1853-1909), historien de l'art autrichien. NdT.

que les conflits plus aigus des derniers stades d'évolution, qui se présentent en masse, sont propres à nous faire comprendre bien des choses quant aux caractéristiques des transformations plus lentes où les conflits étaient moins évidents. Il faut à ce propos tout particulièrement souligner ceci : nous ne nous intéressons dans ce passage qu'à l'aspect psychologique de ces controverses nées de la sorte. La conséquence en est que le problème se présente comme la collision formellement abstraite des nouveaux moyens d'expression, dans leur nouveauté, avec les « habitudes » prises également dans leur abstraction formelle. La justification esthétique de la nouveauté, la question de savoir si cela représente de nouveaux horizons ou une impasse ne peut absolument pas être soulevée dans ce contexte. Il faut seulement se souvenir qu'un examen esthétique historique précis de cet ensemble complexe devrait, y compris psychologiquement, aller au-delà de la dualité fortement simplifiée esquissée ici. Premièrement, il n'est en effet absolument pas nécessaire que la nouveauté en tant que système de signalisation 1' soit radicalement opposée aux réflexes conditionnés enracinés ; pensons par exemple au naturalisme où dominait souvent un remplacement de ce système en partie par des observations isolées, non-élaborées (et donc très souvent des réflexes conditionnés) ainsi que des théories, également non-élaborées au plan artistique (système de signalisation 2). Ce n'est naturellement qu'un exemple ; dans d'autres courants, les combinaisons peuvent se manifester tout autrement. Deuxièmement, pour des raisons socio-historiques, des orientations peuvent entrer en collision en tant qu'ancien et nouveau alors que les deux travaillent la réalité d'une façon authentiquement artistique ; pensons aux attaques d'Aristophane contre Euripide, que l'on peut très bien critiquer comme injustifiées, sans pour autant être fondé à les faire entrer dans le schéma esquissé ici. Un examen psychologique précis

de la masse des manifestations sociohistoriquement possibles ici dans l'apparition de l'esthétiquement nouveau et de son combat mettrait naturellement en lumière bien plus de variantes encore. Nous devons nous limiter ici à insister sur cette réserve, dont la prise en compte ne limite le caractère typique du conflit que nous avons souligné qu'à son ampleur factuellement justifiée, mais elle ne le supprime cependant absolument pas au sein de ces limites.

Invoquer pour ce problème des phénomènes pour la plupart modernes est aussi judicieux pour éclaircir les problèmes parce que les conflits apparaissent sous une forme sécularisée. Au plan purement psychologique, cela ne fait certes pas de différence décisive que les résistances contre les nouveaux contenus et – directement – contre les nouveaux moyens d'expression qui leur sont adaptés s'appuient sur des prescriptions cérémonielles magiques ou religieuses, ou qu'elles ne soient que l'expression de conventions socialement sclérosées etc. Mais comme le premier problème concerne aussi l'ensemble complexe de la relation entre art et religion, philosophiquement et esthétiquement important, il semble plus avantageux d'observer philosophiquement la forme sécularisée, puisque l'opposition se voit dans sa forme la plus pure ; l'intervention d'intérêts matériels, de la mode, etc. fait apparaître de manière particulièrement nette ce qui est psychologiquement essentiel : la difficulté d'apprendre un nouveau « langage » artistique, la crainte de devoir changer ce que l'on a appris. Frank Wedekind dans son *Kammersänger* a caractérisé cette situation et sa psychologie avec la rigueur qui lui est habituelle. Un compositeur veut faire écouter sa nouvelle musique au héros du livret, mais celui-ci refuse *a limine* [162] par le raisonnement suivant : « Je peux vous dire une chose, c'est

[162] Dès le début, d'emblée. NdT.

que depuis la mort de Wagner, il n'existe encore nulle part un besoin de nouveaux opéras. Avec de la musique nouvelle, vous avez tout de suite les instituts d'art, les artistes et le public ligués *contre vous*. Si vous voulez réussir sur la scène, écrivez une musique qui ressemble à s'y méprendre à celle qu'on fait aujourd'hui ; copiez tout simplement ; pillez dans tous les opéras wagnériens, alors pour pourrez vraisemblablement espérer être représenté. Mon succès fulgurant d'hier nous démontre que la vieille musique tient le coup, et pour des années ! Les autres artistes pensent comme moi, les directeurs aussi, et le public qui paye. Pourquoi subirais-je inutilement votre nouvelle musique, après tout ce que j'ai subi avec l'ancienne. » [163]

Ce rapport est illustré de manière encore plus expressive dans deux anecdotes que Béla Balázs raconte dans un de ses livres sur le cinéma. Nous les rapportons par des extraits détaillés parce que ce problème du « langage » y prend une forme particulièrement pure, puisque l'incompréhensibilité du « langage » n'est dans ces cas que de caractère formel, et n'a, même inconsciemment, aucun fondement en termes de contenu social. Balázs parle tout d'abord d'un fonctionnaire colonial, par ailleurs instruit, qui pendant la première guerre mondiale, par suite de circonstances particulières, avait vécu loin des villes et pendant des années n'avait pas vu de film. Il alla tout d'abord dans un cinéma où de nombreux enfants étaient assis dans la salle, et pouvaient suivre le film apparemment simple que l'on jouait. Lorsqu'après la projection, un ami voulut entendre son opinion, il dit en hésitant : « c'était énormément intéressant. Mais dis-moi, que s'est-il passé en fait dans ce film ?». Ne connaissant pas le « langage », il n'était donc pas

[163] Frank **Wedekind** (1864-1918), dramaturge et poète allemand. *Le chanteur d'opéra,* scène 7, trad. Louis-Charles Sirjacq, in *Théâtre complet*, Paris, Éditions Théâtrales, tome III, 1996, p. 97. NdT.

en mesure de comprendre le sens d'une simple intrigue de film. [164] Plus parlante encore s'il est possible est la deuxième anecdote. À Moscou, il y a de nombreuses années, une employée de maison qui venait d'un kolkhoze de Sibérie, qui certes avait achevé ses études, mais n'avait jamais vu un film, fut emmenée par ses employeurs au cinéma où l'on jouait une comédie populaire. La jeune fille revient à la maison bouleversée, et exprima sa stupéfaction qu'« à Moscou, on permette de montrer » publiquement « des horreurs pareilles ». À la question sur ce qui s'était passé, elle répondit : « J'ai vu comment ils coupent les gens en morceaux. La tête, les mains, les pieds, rien n'était à sa place. » Balázs ajoute qu'à Hollywood, quand Griffith fit projeter pour la première fois ses gros-plans, également « une panique s'est déclenchée dans le public ». [165] On voit là tout à fait clairement que le cinéma – comme tout art – a un « langage » particulier qui doit être « appris », si l'on veut avoir accès aux œuvres dans une expérience vécue. On peut en même temps voir que cet « apprentissage » n'est pas tant une appropriation des « vocables » correspondants, qui sont bien moins nombreux en art que dans la langue elle-même, que plutôt une formation à la réceptivité par le goût, à la capacité de recevoir en soi l'œuvre dans sa particularité, d'être guidé par elle dans la compréhension. C'est-à-dire développer en soi la capacité de réception pour ces réflexes 1' particuliers, qui sont suscités par le milieu homogène du type d'art concerné. Le pluralisme de la sphère esthétique apparaît ici très nettement : chaque art a son « langage » particulier qui doit être « appris » particulièrement. Cela aussi peut être acquis par des exercices, bien qu'il s'agisse déjà là de bien plus que dans les exemples cités à l'instant, qui

---

[164] Béla Balázs (1884-1949), *Le cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau*, trad. Jacques Chavy, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 32.

[165] Ibidem, pp. 32-33

certes renvoient à des présupposés – susceptibles d'être appris – indispensables.

Avec tout cela, on aborde un problème qui depuis toujours a joué un grand rôle dans l'histoire de l'art et de l'esthétique, et dont le chemin vers une solution juste a été barré par l'approche psychologique, nécessairement fausse. Nous pensons au problème du caractère conscient ou inconscient de la création artistique. Pour élucider cette question, il faut surmonter deux difficultés : premièrement, la relation réciproque réelle entre caractère conscient et inconscient dans la vie psychique de l'homme a encore très peu été étudiée. Autant il était nécessaire qu'au cours du temps, la psychologie se constitue en science autonome, autant il a été préjudiciable pour elle que cette autonomisation s'impose le plus souvent d'une manière métaphysiquement rigide et, de ce fait, exagérée. D'un côté, à peu d'exceptions près, on a négligé dans la recherche les rapports entre les phénomènes psychologiques et les phénomènes physiologiques qui forment leur base, et il n'est même pas rare que l'on ait mis au cœur de la méthodologie une proclamation d'indépendance du psychique à l'égard du physiologique. De l'autre côté, l'indissociabilité de l'individu – et de ce fait celle de sa psychologie – à l'égard de son existence sociale a été très largement négligée. Là où a eu lieu une prise en compte de ces composants, soit elle a été orientée sur une conception tellement générale et de ce fait extrêmement confuse du social qu'aucune conclusion scientifiquement féconde n'a pu en être tirée pour la psychologie de l'individu, soit il y a eu des recherches en psychologie collective, en psychologie sociale qui, dans certaines circonstances rendent compréhensibles certaines tendances moyennes, et par ces chemins détournés ont pu fournir pour ce problème des contributions indirectes – rarement exploitées – mais qui en règle générale sont passées à côté. Deuxièmement, dans les

dernières décennies, la prétendue psychologie des profondeurs a outre mesure fétichisé et mythologisé l'inconscient. Il est apparu comme un univers à part dans l'homme, menaçant ou séduisant (parfois hypostasiée en une puissance cosmique autonome), de sorte que cette découverte et ce traitement de l'inconscient ne favorise pas, mais fasse au contraire obstacle à une juste connaissance de la relation réelle du conscient et de l'inconscient dans le psychisme humain.

Il ne nous incombe pas de traiter tout cet ensemble complexe de problèmes ; nous devons nous limiter à une brève discussion de ces questions qui facilitent et favorisent – de façon directe ou indirecte – la compréhension du caractère conscient spécifique dans le comportement artistique. Pour pouvoir toutefois avoir une vue générale claire de ce domaine, il est indispensable de rompre tout d'abord avec le préjugé selon lequel le conscient et l'inconscient dans la vie psychique de l'homme seraient en rapport entre elles comme deux forces métaphysiquement unitaires, qui ne seraient en contact entre elles que comme des entités closes, autonomes. Dans l'histoire la pensée, de telles séparations de type métaphysique se sont produites venant des côtés les plus divers, soit que l'inconscient soit décrit de manière purement négative, comme une absence totale de conscience, soit qu'il apparaisse comme une puissance énigmatique, motrice de tout, face à laquelle la conscience semblerait comme condamnée à l'impuissance, au simple enregistrement de ce que celui-ci produit. Kant peut figurer ici comme le représentant de la première position, Schelling comme celui de la deuxième. Dans la description du génie, Kant part de la nature ; ce qu'il y a de métaphysique dans cette position ne consiste pas simplement en ce qu'il ne mette l'accent, pour le génie, que sur l'« inné », et qu'il oublie complétement la culture, le travail du génie sur lui-même, mais surtout en ce que cet « inné » n'est à ses yeux qu'une

disposition « *par l'intermédiaire de laquelle* la nature donne à l'art ses règles. » Même si, dans une période intellectuellement influencée par Rousseau, le concept de nature englobe bien davantage qu'aujourd'hui, on érige justement par-là, pour le problème conscient-inconscient, une barrière métaphysique entre l'activité artistiquement géniale et le reste de la pratique – consciente – des hommes. Le fait qu'au sens intrinsèque, Kant se place sur le terrain de l'esthétique progressiste du 18ème siècle en mettant au premier plan l'originalité et, comme sa concrétisation, le caractère exemplaire de la production du génie, confirme cette conception du caractère conditionné par l'époque de son concept de nature. Malgré cela, un ancrage aussi profond du génie dans la nature doit avoir des conséquences très importantes pour sa conception du rapport de la conscience et de l'inconscience dans le domaine de l'esthétique. Kant résume ses conceptions ainsi : « Le génie est donc incapable de décrire lui-même ou d'indiquer scientifiquement comment il donne naissance à son produit, mais c'est au contraire en tant que *nature* qu'il donne la règle de ses productions ; et dès lors l'auteur d'un produit qu'il doit à son génie ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les Idées qui l'y conduisent, et il n'est pas non plus en son pouvoir de concevoir à son gré ou selon un plan de telles Idées, ni de les communiquer à d'autres à travers des préceptes les mettant en mesure de donner naissance à des produits comparables. » [166] Ces thèses de Kant, extrêmement contradictoires, ne sont pas seulement reliées à la conception de la nature mentionnée ci-dessus, mais elle se rapporte aussi à la base générale de son esthétique, à la définition du beau comme « ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction *universelle* », ce à quoi Kant ajoute encore que ce

[166] Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, GF-Flammarion, 2000, § 46, pp. 293-294.

type de perception de l'objet esthétique, bien qu'elle soit dans son essence de caractère subjectif, prend d'habitude une forme qui se présente « comme si la beauté était une propriété de l'objet, et comme si le jugement était logique ». [167]

La fausseté fondamentale de ces explications qui, comme souvent chez Kant, rend bancal ce qui était intuitivement bien vu, réside en ce qu'il identifie totalement le caractère conscient avec l'exprimabilité conceptuelle, et même scientifique. Mis à part les faits maintes fois prouvés historiquement selon lesquels il y a un grand nombre d'artistes qui peuvent précisément rendre compte aussi bien de la manière dont « se trouvent… les idées » en eux que de « comment il(s) donne(nt) naissance à (leur) produit », que dans certains cas, cela ne puisse pas avoir lieu n'est pas un signe d'une inconscience de la création artistique. À considérer les choses ainsi, il faudrait, y compris dans la vie scientifique, sans parler de la pratique quotidienne, interpréter comme des signes d'un génie inconscient, « naturel » bien des choses qui, dans leur nature, sont certainement accomplies consciemment. C'est un juste point de vue de Kant que dans la pratique artistique, règles ou même prescriptions soient inapplicables, mais cela n'a rien à voir avec la question du conscient et de l'inconscient. Toutes ces incohérences dans les raisonnements de Kant résultent d'un côté d'une surestimation démesurée des critères de la conscience (compte-rendu scientifiquement exact), de l'autre côté mais surtout de ce que le caractère inconscient du processus génial de création renvoie à la nature, et fait pour cette raison de ce processus un prolongement des processus naturels qui se déroulent nécessairement sans conscience. Autant il est important pour la gnoséologie de tracer aussi nettement que possible cette démarcation entre nature et

[167] Ibidem, § 6, pp. 189-190.

conscience humaine et sans tenir compte d'éventuels phénomènes intermédiaires concrets, autant cela introduit de la confusion d'attribuer simplement à des objets de la civilisation humaine le caractère de faits naturels. Dans l'essence même de ses visées philosophiques, Kant n'a rien de commun avec les théories modernes qui font de l'inconscient une force cosmique unitaire issue de la nature extérieure à l'homme, mais sa fausse problématique le conduit à en être proche.

Cette contradiction est encore plus nette dans l'esthétique de Schelling qui, tout au moins dans ses problématiques fondatrices, est très dépendante de la *Critique de la faculté de juger.* La contradiction chez le jeune Schelling s'exacerbe en raison de l'intervention dans sa pensée d'alors de deux tendances – au niveau de sa spéculation – inconciliables par principe. La première présente une certaine proximité avec le matérialisme, qui s'est exprimée pendant sa séparation d'avec Fichte et immédiatement après de la manière la plus nette dans *La profession de foi épicurienne de Heinz Widerporst*. [168] On la voit aussi dans sa philosophie de la nature d'alors, fortement influencée par Goethe ; en ce qui concerne l'objectivité de la nature, on atteint un sommet avec la thèse suivante : « il est absolument impossible que quelque chose d'objectif soit produit avec conscience… Il n'y a d'objectif que ce qui naît sans conscience. » [169] Il y a encore là-dedans indubitablement inclus des éléments des tendances marginales du jeune Schelling au matérialisme ; mais comme il se garde, là-aussi, de devoir faire des concessions à l'« hylozoïsme », [170] (c'est à dire au

[168] Annexe B à F.W.J. Schelling (1775-1854), *Introduction à l'Esquisse d'un système de philosophie de la nature* (1799), Trad. Franck Fischbach, Paris, Livre de Poche, 2001. NdT.

[169] Schelling, *Système de l'idéalisme transcendantal,* (1800) trad. Paul Grimblot, Paris, Librairie Philosophique de Ladrange, 1842, p. 350.

[170] Doctrine selon laquelle la matière est douée de vie par elle-même. NdT.

matérialisme) il apparaît chez lui une terminologie confuse jusqu'à la sophistique, quand l'absence de conscience des processus naturels prend l'accent d'une inconscience psychologique, quand le défaut de tout élément psychique-humain – conscient ou inconscient – prend le caractère d'une production « inconsciente » par les forces de la nature. Ce n'est qu'ainsi que cette tendance marginale au matérialisme peut être intégrée dans l'idéalisme objectif de l'identité sujet-objet ; l'art devient avant tout pour Schelling l'organe de la philosophie, parce qu'en lui – prétendument – cette unité du conscient et de l'inconscient est présente et active. Genèse et existence de l'art doivent donc représenter ce processus avec un signe inversé et le rendre ainsi compréhensible pour toute la philosophie : « La nature commence sans conscience et finit avec conscience : ce n'est pas la production, c'est le produit qui est conforme au but. Le moi dans l'activité dont il est question ici, doit commencer avec conscience (subjectivement) et finir sans conscience ou *objectivement* : le moi doit être conscient, quant à la production, inconscient à l'égard du produit. » [171] Dans la dernière définition est à nouveau incluse une double signification de l'inconscience. L'œuvre d'art peut en effet, naturellement, tout aussi peu posséder une conscience que n'importe quel artefact ; de ce point de vue, il ne se différencie en rien d'autres produits de la pratique humaine. Pour l'essentiel, l'appareil conceptuel brillant et complexe de Schelling ne va donc objectivement pas au-delà de Kant, la liaison qu'il établit entre absence de conscience et objectivité comme caractère essentiel de la nature renforce même la construction erronée consistant à voir dans l'inconscient une puissance unitaire monolithique, issue du stade préhumain.

[171] Schelling, Système de l'idéalisme transcendantal, op. cit., p. 350.

Sans se réclamer directement de Schelling et du romantisme, la psychologie moderne dite des profondeurs pousse cette tendance à l'extrême. Dans sa diffusion aux ramifications larges et multiples, elle n'est absolument pas compréhensible historiquement, si on ne la considère pas en rapport avec les tendances mythiques, créatrices de mythes scientifiques, à glorifier le dionysiaque, le chthonien, [172] etc. Dans toutes ces théories, la vie consciente de l'homme n'est plus qu'une mince couche, superficielle, fragile, qui recouvre d'une manière extrêmement problématique l'abîme et le fondement originel de l'inconscient ; Pour la plupart des auteurs, il semble préjudiciable – pour des raisons diverses – que la pleine domination de cet inconscient sur le conscient ne soit pas matérialisée. (L'opposition entre âme inconsciente et esprit conscient chez Klages [173] est l'exemple le plus parlant de ce courant). Ce qui donc dans le classicisme et les débuts du romantisme n'était simplement désigné que comme opposition entre d'un côté l'être et le devenir dans la nature, et de l'autre côté entre pensée et action des hommes devient alors un fondement cosmique unitaire et nécessaire de chaque être humain ; la libido sexuelle chez Freud fut la première forme, relativement la plus simple, de cette construction du rapport du conscient et de l'inconscient. Déjà chez le Freud relativement plus sobre et – tout au moins dans ses intentions conscientes – tourné vers la scientificité, elle a tendance à considérer tous les modes d'expression possibles de l'homme comme une sorte de « superstructure » de cette puissance cosmique. Pensons par exemple que Freud voit la valeur du travail, de l'activité professionnelle etc. dans le fait qu'ils sont des moyens évidents

[172] Dans la mythologie grecque, le chthonien est le relatif aux divinités infernales ou telluriques, c'est-à-dire souterraines. NdT.

[173] Ludwig **Klages**, (1872-1956), philosophe de la nature allemand, psychologue et graphologue. NdT.

et dans certaines circonstances efficaces pour sublimer la libido. [174] Chez des représentants plus tardifs de la psychologie des profondeurs, chez lesquels la dépréciation métaphysique de la conscience suscite un comportement plus ou moins ouvertement antiscientifique, la tendance à forger des mythes apparaît encore plus nettement au premier plan. Il ne peut pas nous incomber ici de décrire, ne serait-ce qu'allusivement, les déformations de la vie psychique produites de la sorte. Renvoyons simplement au fait que la catégorie psychologique de l'inhibition (chez Freud le refoulement) prend une connotation fortement négative, de sorte que toute la structure et la dynamique des processus psychologiques qui reposent en réalité sur l'équilibre concret du moment entre stimulus et inhibition se trouvent détruites et remplacées par des idéaux mythiques. (Nous reviendrons encore sur la question de l'inhibition.)

Il nous faut maintenant essayer d'énumérer tout au moins brièvement les relations réciproques concrètes et réelles des processus que se déroulent consciemment ou inconsciemment dans la vie psychique de l'homme, afin que nous soyons mis en mesure, par un examen de leur multiplicité et de leur diversité les uns par rapport aux autres, de pouvoir poser concrètement la question du caractère conscient ou inconscient des phénomènes psychiques qui surviennent dans le système de signalisation 1', et surtout de ceux qui s'exercent dans le processus de création artistique. Il faut tout d'abord mentionner que les processus physiologiques eux-mêmes et leurs transformations dans le psychisme restent toujours et nécessairement inconscients pour l'homme. Par exemple nous ne pouvons par principe jamais prendre conscience de la façon dont une vibration lumineuse qui frappe notre œil apparaît à

[174] Freud, *Malaise dans la culture*, in *Œuvres complètes*, t. XVIII, Paris, PUF, 2015, p. 266.

notre conscience comme une lumière rouge ; pour un grand nombre de processus de ce genre, seule une perturbation interne ou externe sera consciemment enregistrée comme douleur par la conscience, et dans la plupart des cas, elle n'est même pas capable de tirer la moindre déduction juste de l'événement lui-même. Dans cette partie spécifique de l'inconscient, on peut en fait parler d'un héritage de l'état de nature, puisque les processus physiologiques et les opérations physiques et réactions chimiques qui s'y accomplissent se sont formés dans les phases d'évolution dans lesquelles la conscience n'existait pas encore sous une quelconque forme. Même son étude scientifique, aussi parfaite soit-elle, ne peut rien changer à cet état de fait, car celle-ci découvre des rapports généraux objectifs, et de ce fait ne peut absolument pas les transformer pour le sujet qui les éprouve en rapports consciemment perçus. Le fonctionnement des réflexes non conditionnés est tout autant inconscient, bien que pour eux, on ne soit plus sûr à l'avance qu'ils appartiennent sans exception à la sphère de la nature ; c'est certainement vrai pour nombre d'entre eux, mais il est tout à fait possible que dans la vie sociale des hommes, pendant des siècles, éventuellement pendant des millénaires, des stimuli récurrents de manière pour l'essentiel analogue déclenchent des réflexes non-conditionnés. En tout cas, quoi qu'il en soit de la genèse, il s'agit du phénomène psychologique que l'on désigne généralement comme instinctif.

Les réflexes conditionnés fermement intégrés sont d'une toute autre nature. Pour la première fois se présente ici devant nous le fait qu'entre état conscient et inconscient prévaut une interaction réciproque, ininterrompue, le fait que – ce qui dans ce cas est le facteur prédominant – l'homme peut en pleine conscience transformer beaucoup de choses en un fonctionnement inconscient. Il y a naturellement aussi chez les animaux supérieurs des réflexes conditionnés en grand nombre ;

on peut même dire que jusqu'à un certain point, le processus mentionné ci-dessus se déroule aussi chez eux. Pensons aux jeux de nombreux jeunes animaux, à l'enseignement du vol que les hirondelles, par exemple, dispensent à leurs petits avant leur migration : là aussi, ce qui importe, c'est qu'une série de mouvements, de modes de comportements etc. vont être intégrés par les animaux en tant que réflexes conditionnés. Des choses analogues se produisent souvent aussi chez les hommes. Mais le phénomène sur lequel nous voulons attirer l'attention ici est cependant présent à un degré qualitativement plus évolué. Premièrement, le point de départ est très souvent totalement conscient ; dans certaines circonstances même, un optimum concret obtenu par des recherches scientifiques, comme avec les méthodes modernes de travail, comme dans les exercices sportifs systématiques etc. Deuxièmement – et c'est là l'essentiel – cette inconscientisation consciente de toute une série de mouvements, d'opérations etc. est appliquée pour dégager un champ d'action psychique pour la constitution, l'élargissement et le développement d'une action consciente de plus haut niveau. Quand par exemple un joueur de tennis ou un coureur étudie toutes les possibilités des mouvements convenant à ses objectifs et les transforme par l'entraînement en réflexes fermement intégrés, il le fait avant tout pour pouvoir dans la compétition sérieuse concentrer toute sa conscience sur la tactique à suivre. Seule la certitude que ses mains et ses pieds dans le cas donné vont « d'eux-mêmes », dans cette situation, effectuer le mouvement qui convient, lui permet de concentrer toute son attention sur la meilleure tactique pour vaincre l'adversaire. Naturellement, la recherche d'une condition physique optimale fait elle-aussi partie de l'entraînement, mais cela ne minore pas le moins du monde l'importance décisive des éléments que nous avons soulignés. En l'occurrence est importante pour nous la constatation que ce processus crée une

augmentation concomitante, tant des éléments conscients que des inconscients dans le psychisme des intéressés, et précisément un inconscient qui est exclusivement le produit de la culture, des activités humaines consciemment menées, et en aucune façon une qualité de l'homme comme être de nature. À cela s'ajoute encore que l'action consciente libérée de la sorte se déroule, tout au moins en grande partie, par l'intermédiaire du système de signalisation 1' ; ce serait une concession falsificatrice à la terminologie à la mode que de parler d'une action instinctive pour de telles activités, pour la seule raison que les décisions ne sont d'ordinaire pas formulées textuellement, pas conceptuellement. Abstraction faite de ce que la nouveauté de tels modes d'action ne peut absolument pas permettre la formation d'un instinct, leur essence consiste justement en une adaptation ininterrompue à des situations toujours nouvelles, en des décisions raisonnables rapides comme l'éclair dans les situations nouvelles, et leur essence consiste justement à préparer de leur côté une situation etc. La différence qualitative du système de signalisation 1' par rapport à l'instinct se voit là-aussi nettement.

Le caractère non instinctif de tels modes de réaction au monde extérieur, rendus inconscients pour l'homme lui-même, se voit aussi dans les conflits nécessaires que provoque sans cesse et nécessairement leur application. Tandis que l'instinct apparaît dans des circonstances de très longue durée, immuables pour l'essentiel, l'inconscience produite ici artificiellement est un moyen pour l'homme de s'adapter convenablement à des situations dans lesquelles le changement, les nouveautés etc. sont inévitables. C'est pourquoi les réflexes conditionnés intégrés de la sorte doivent être inconditionnellement subordonnés à la conscience dirigeante (peu importe qu'elle fonctionne comme système de signalisation 1' ou 2). Ce cas idéal ne se présente en réalité que rarement dans la réalité. Dans

la relation non fonctionnelle entre la conscience et l'inconscience qu'elle crée, il y a très souvent les pôles extrêmes suivants : d'un côté les types de bousilleurs, de dilettantes, etc. qui ne sont pas capables de former des réflexes conditionnés en quantité et en qualité suffisantes, et qui sont de ce fait contraints d'exécuter énormément de choses en pleine conscience, ce qui pourrait objectivement être fait sans difficulté par des réflexes conditionnés, d'un autre côté, les types du pédant, du routinier etc., chez lesquels le système des réflexes conditionnés intégrés est mis en marche avec un certain automatisme, ce qui empêche l'appréciation consciente de la nouvelle situation concrète qui se présente, et l'action qui lui correspond et provoque ainsi à son égard des réactions inappropriées. Pour la pratique humaine, l'intégration de réflexes conditionnés n'est donc avantageuse que dans la mesure où, dans le cas donné, il dépend de la conscience de la personne agissante qu'elle veuille ou non les utiliser. Mais cela présuppose un système d'inhibition inculqué simultanément à la formation des réflexes conditionnés, et fonctionnant simultanément, ce qui détermine de manière encore plus multilatérale l'interaction particulière de composants conscients et inconscients (rendus inconscients) dans la vie humaine.

Nous avons eu affaire ici à une interaction consciemment produite entre éléments conscients et inconscients de la vie. Mais le terrain de telles interactions est beaucoup plus étendu que l'intégration des réflexes conditionnés que nous avons esquissée. De très nombreux processus comme ceux-là se déroulent, tout au moins pour la plus grande partie, dans l'inconscient. Il suffit de mentionner le phénomène de la mémoire. Aucun homme ne pourrait penser ou agir si tout ce dont il peut se souvenir à l'occasion était en permanence présent dans sa conscience. Il y a de ce fait chez tout homme

normal une tendance à une interaction vivante et pratique, où la mémoire ne porte à la conscience, du trésor de ses expériences passées, que ce dont l'homme concerné a précisément besoin à un instant donné. Nous avons en l'occurrence utilisé à dessein le mot *tendance*, car il ne s'agit pratiquement jamais d'un fonctionnement mécaniquement parfait – au sens positif comme négatif – de la mémoire. D'un côté, il y a des souvenirs qui reviennent à la conscience souvent de manière perturbante, douloureuse, etc., d'un autre côté il arrive souvent que le passé dont il aurait eu besoin ne revienne pas à l'homme justement au moment décisif. Les deux cas indiquent que là non plus, il n'y a pas un « monde » de l'inconscient qui fait face à une « monde » du conscient, mais qu'il s'agit plutôt d'un processus ininterrompu d'interaction entre les deux, dont nous ne connaissons assurément que très peu les lois. Bien que le processus lui-même se déroule certainement pour l'essentiel spontanément, il serait faux d'y sous-estimer l'importance de l'élément conscient. C'est un fait connu de tous que la mémoire peut être « entraînée », et si les possibilités de tels exercices ne peuvent jamais être illimitées, la mémoire ne se différencie pas là en aucune manière d'autres relations réciproques entre état conscient et inconscient, où partout des dispositions individuelles, l'exactitude des méthodes appliquée etc. jouent un rôle déterminant pour le succès ou l'échec. L'application souvent efficace de méthodes mnémotechniques montre qu'il est tout à fait possible de faire de certains souvenirs des réflexes conditionnés intégrés ; ce caractère qui est le leur se voit également en ce qu'ils se conservent le mieux, le plus souvent, dans un emploi continu, et ils font souvent défaut s'ils n'ont pas été utilisés pendant longtemps. De cet ensemble complexe font également partie les phénomènes, que nous avons traités dans d'autres contextes, de l'idée soudaine, de l'intuition etc. Pour ne pas répéter ce qui a

été déjà dit, remarquons seulement brièvement que celles-ci sont toujours des suites inconscientes de raisonnements conscients, leur « soudaineté » ne vaut qu'au sens psychologique, comme surgissement inattendu venu de l'inconscient au moment donné ; dans les faits et le contenu, il existe une continuité évidente entre les efforts intellectuels conscients et l'intuition. Bien que la science n'ait pas encore découvert le mécanisme physiologique et psychologique de cette continuité, son existence démontrable est une preuve certaine de l'existence et du fonctionnement permanent de ces interactions entre état conscient et inconscient.

Nous pouvons observer cette interaction sous un autre aspect nouveau, si nous pensons à notre détermination sociale de la conscience, comme juste et fausse. Cette conscience, telle qu'elle a été traitée jusqu'ici, est une catégorie sociale, c'est-à-dire qu'elle exprime le rapport intrinsèque entre l'être sociohistorique donné, et son reflet adéquat ou inadéquat dans la conscience sociohistorique correspondante ; son utilisabilité historique sociale repose justement sur le fait qu'elle n'est pas psychologique. Mais il est inévitable de prendre désormais en compte aussi ses aspects psychologiques, puisque tout événement sociohistorique ne peut se réaliser que par des actions individuelles, d'où il résulte de soi-même un vaste champ de relations réciproques. Conformément au raisonnement que nous poursuivons, nous ne nous occuperons pas de la partie de ces relations sans doute la plus importante, à savoir l'influence réelle des manifestations des individualités sur la constitution de la conscience sociale, juste ou fausse. Nous nous tournerons exclusivement sur la question de savoir comment cette dernière agit dans la vie psychique des individus. Là aussi, la science psychologique jusqu'à ce jour nous laisse largement en plan ; de même qu'elle a coutume de négliger la base physiologique du psychisme, elle se détourne également

de son fondement dans l'être social, elle examine le plus souvent une vie psychique individuelle artificiellement isolée, et le social n'est tout au plus pris en compte le plus souvent que dans son immédiateté la plus extrême, comme environnement, milieu, etc.

Mais alors, pour chaque homme, la question de savoir si et dans quelle mesure à un moment donné, la fausse conscience prédomine dans sa classe sociale, a l'influence la plus profonde sur sa psychologie. L'important n'est pas qu'elle prenne une formulation claire au niveau conscient, ou même idéologique, elle agit profondément sur la vie quotidienne de chaque homme comme un système souvent inexprimé de commandements ou d'interdits, de modèles positifs ou négatifs. Il est vrai que chez chaque homme, le type, rapport etc. des réflexes et des inhibitions, apparaissent directement en fonction de ses besoins personnels ; mais comme non seulement les possibilités de leur satisfaction dépendent de la situation sociale et de la situation qu'y occupe l'homme concerné, mais aussi la justesse ou l'inexactitude de l'image qu'il a de ces rapports a une grande influence sur la possibilité d'exaucer ses vœux, cette configuration très complexe influe obligatoirement de manière décisive sur la structure de chaque conscience impliquée, le rapport en lui entre état conscient et inconscient, le type de leurs relations réciproques. Il est naturellement impossible, ne serait-ce que d'énumérer les contradictions qui apparaissent ici, sans même parler de les soumettre à une analyse. Il peut suffire de formuler quelques remarques sur le problème tant à la mode depuis longtemps du « refoulement » (de l'inhibition). Certainement, plus la conscience d'un homme est clairement fausse au sens social, et plus le nombre de ses possibilités de conflit avec son environnement social va s'accroître. Leur type dépend naturellement de la qualité des hommes. À une extrémité, nous trouvons les types don-quichottesques, chez

lesquels, dans le cas extrême décrit par Cervantès, tombent toutes les inhibitions d'une démarche socialement irrationnelle. L'autre extrême est la recherche d'une adaptation aussi parfaite que possible à des rapports qui contredisent radicalement les besoins de l'homme impliqué. Dans de tels cas, l'homme doit former en lui des inhibitions aussi fortes que possible, qui se rapportent en premier lieu à ce qui est justement le plus important pour sa conscience : il doit faire de ce qui lui est désagréable l'objet de son comportement conscient, tandis que ce qui lui est vraiment cher devient un inconscient refoulé. La structure la plus générale, formulée de la sorte, de ce mode de comportement englobe naturellement des degrés très nombreux de transitions les plus multiples. Ce peut-être le règne du mensonge vital, tel qu'Ibsen l'a représenté dans le personnage de Hjalmar Ekdal, dans le *Canard Sauvage* ; [175] Cela peut mener à la *Double Vie*, au sens de Gottfried Benn ; [176] cela peut exploser dans des maladies nerveuses les plus diverses, authentiques et imaginaires (fuite dans la maladie) etc. etc. Cela conduit psychologiquement à une altération de l'équilibre dans le système des réflexes. La contrainte permanente à un comportement suscitant du déplaisir, l'inhibition permanente des affects personnellement les plus importants crée seul cet état dans lequel conscient et inconscient se font face l'un à l'autre chez l'homme en un rapport hostile au lieu comme il est normal – certes souvent de manière contradictoire – de se soutenir réciproquement l'un l'autre. Ces formes de dérangements psychiques sont donc des phénomènes

---

[175] Henrik Ibsen (1828-1906), dramaturge norvégien. *Le Canard Sauvage* (1884). Trad. Régis Boyer, Paris, GF Flammarion, 1995. NdT.

[176] Gottfried **Benn** (1886-1956), écrivain expressionniste allemand. *Double Vie,* (1950) Trad. Alexandre Vialatte, Paris, Éditions de Minuit, 1954. Dans cette autobiographie, l'auteur qui en 1933 avait apporté son soutien au nazisme, explique qu'il a choisi "la manière aristocratique d'émigrer" en se faisant affecter comme médecin dans l'armée. NdT.

primairement sociaux. Naturellement, des phénomènes se déroulant de manière analogue peuvent aussi avoir des causes principalement physiologiques, et du fait de l'insuffisance des recherches concernant les deux fondements objectifs de la vie psychique, nous en savons encore moins sur une possible conjonction de ces deux facteurs.

La connaissance de ces relations réciproques indissolubles entre les composants primairement sociaux et originellement psycho-physiologiques de la réalité psychique de l'homme et de ses modes de fonctionnement se montre dans une lumière encore plus claire si nous pensons à la question très controversée des passions. Tant que le monde des contemporains n'est traité que dans des catégories très générales – comme dans la méthode *more geometrico* de Spinoza –, tant que l'idéal d'un règne absolu de la sagesse consciente y occupe une place centrale, il semble que cette question trouve indubitablement une solution claire, certes négative. Selon Spinoza, « une passion cesse d'être une passion sitôt que nous nous en formons une idée claire et distincte », car elle est dans sa nature « une idée confuse » qui, de ce fait, par sa prise de conscience, perd obligatoirement son caractère originel. [177] L'importance éthique extraordinaire de cette théorie n'est pas ici mise en question. Psychologiquement, elle a pour nous un intérêt dans la mesure où une vie selon cet idéal implique d'un côté une souveraineté parfaite de la conscience dans la vie psychique, et de l'autre côté développe un système d'inhibitions très étendu, sans pour autant provoquer de disharmonies psychiques. Bien au contraire : moins un tel idéal est transcendant et ascétique – et il l'est tout aussi peu chez Spinoza que chez Épicure – plus il va dans le sens d'une vie

[177] Spinoza, (1632-1677). *Éthique démontrée suivant l'ordre géométrique*, [Etica more geometrico demonstrata] (1677) trad. Charles Appuhn, Paris, GF Flammarion, 1992, Cinquième partie, proposition 3, page 307.

intérieurement riche et harmonieuse. La richesse psychologique est en effet une élaboration intensive de ce que l'homme reçoit du monde extérieur et qu'il possède en lui comme un donné. L'exclusion, la dépréciation de beaucoup de ce que les hommes tiennent en général comme important, ne peut en aucune façon porter préjudice à cette richesse intérieure. Cette question perd naturellement tout son sens si elle est posée d'un point de vue formel, et pas du point de vue de son contenu (et même en même temps du point de vue du contenu au sens sociohistorique) : étroitesse ou largeur, profondeur ou superficialité, vastes horizons ou caractère borné d'un tel comportement dépendent du poids des contenus approuvés ou refusés – écartés de la vie psychique consciente par des inhibitions.

Une telle justification, une admiration même de la position de Spinoza sur les passions ne peut cependant absolument pas signifier qu'il faille y voir la seule solution possible. Au contraire, pour la moyenne dans la conduite de vie des hommes, n'est pas du tout typique ce qui est déjà suffisamment fondé dans son caractère idéal. Le rôle de la conscience comme principe directeur des activités humaines apparaît le plus souvent sous des formes beaucoup plus complexes. Nous ne pouvons en l'occurrence prendre en compte que les éléments théoriquement les plus décisifs. Remarquons avant tout que la véritable personnalité des hommes présente d'habitude des facettes beaucoup plus variées que l'image consciente qu'ils se font d'eux-mêmes. Si nous éliminons tout de suite les cas grossiers, comme l'auto-illusion par suite de la vanité etc., il reste cependant cet état de fait, que l'homme ne sait ce qu'il veut à proprement parler, ce qu'il est à proprement parler que lorsque les circonstances le placent devant un choix, dans lequel son existence passée, telle qu'elle s'est spontanément développée, doit être confirmée ou rejetée, poursuivie ou

changée. Dans son *Disciple du diable*, Shaw montre de quelle manière évidente Richard Dudgeon et le pasteur Anderson, à leur propre étonnement, mais avec une totale sûreté et évidence morale, se décident chacun, en une heure fatidique, pour une voie strictement opposée à leur conduite passée, à leur conception consciente du monde passée. [178] L'état de fait qui se dévoile alors n'a rien à voir, y compris dans cette forme littérairement exacerbée, avec un irrationalisme ou un nihilisme qui serait l'expression d'un caractère énigmatique absolu de tout homme, rien avec un « éternel » incognito. Il n'en résulte qu'une confirmation pratique, par l'exemple, du scepticisme constant de Goethe à l'égard du « connais-toi toi-même », dont il n'a lui-même jamais tiré de conclusions agnostiques.

Il semble que nous ayons affaire ici à cette structure – cette fois englobant la vie humaine dans toute son ampleur et sa profondeur – à laquelle nous nous sommes heurtés auparavant, par exemple lors de l'analyse de la mémoire : à savoir que les idées et actions accomplies consciemment, les manifestations spontanées etc. n'y sont pas simplement engrangées, mais ont une existence – relativement – autonome qui, dans les tentatives de la rendre consciente, fait apparaître au grand jour les contradictions les plus diverses. En l'occurrence, il peut, comme dans le cas représenté par Shaw, facilement s'avérer que cette forme de vie là qu'un homme en interaction avec ses proches, avec son entourage, a une fois choisie, constituée, maintenue, qu'il a même parfois résolument défendue, n'est pas celle qui à proprement parler correspond au plus profond à sa personnalité globale. Chez Shaw, nous sommes confrontés à une exacerbation extrême, mais qui est instructive au plus haut point dans la mesure où les déterminations psychiques qui

[178] George-Bernard **Shaw** (1856-1950), *Le Disciple du Diable* (1896) Trad. : Henriette et Augustin Hamon, Paris, Aubier, 1992. NdT.

régulent tous les tournants dans la vie humaine apportent des corrections à la ligne suivie jusqu'alors dans la vie, abandonnent les orientations erronées, etc. font apparaître ici sous une forme concentrée ce qui semble à maints égards dissimulé dans les phénomènes de transition. Il faut s'en tenir fermement à ces faits si l'on ne veut pas vulgariser la vie humaine en la simplifiant. Mais la constatation des faits n'est pas encore une réponse – ce n'est pas un mystère de l'inconscient – c'est au contraire une question permanente à la vie, une pulsion permanente à mieux se connaître, soi et les autres. Cela fait en effet partie des choses les plus rares que dans l'interaction avec l'environnement, l'homme trouve tout de suite, d'un seul coup, le vrai devoir de sa vie, la forme de vie qui lui convient. Cette recherche se produit très souvent en pleine conscience, et maint règlement de compte avec soi-même, maint virage de sa vie, est le fruit de raisonnements conscients. Mais justement parce que l'homme n'est pas seulement un être individuellement concret, mais qu'il est aussi toujours actif dans le *hic et nunc* d'une réalité sociohistorique concrète, la correction de fausses représentations sur soi-même décrite maintenant est d'une importance vitale extrême. Cette correction ne se produit pas à partir d'un sombre néant, ou du ciel pur d'un inconscient autonome, énigmatique, elle est plutôt tout autant – ou tout aussi peu – le produit de l'activité personnelle de l'homme lui-même. Même dans un cas aussi extrême que celui, évoqué, de Richard Dudgeon, la renaissance morale, la retrouvaille finale de la personnalité, sont le résultat d'une préparation de longue durée, et si elles ne pouvaient pas devenir conscientes jusqu'à la péripétie, c'est qu'à la base de la méconnaissance des tendances propres les plus profondes réside une fausse conscience à leur sujet, et cela n'est jamais indépendant de cette fausse conscience que l'époque et la place de l'individu en elle imprime à celui-ci.

Seule une vue de ce genre enlève aux passions leur caractère énigmatique. Si on lit par exemple les descriptions que Taine consacre aux personnages de Balzac ou de Shakespeare, on acquiert l'impression que les passions seraient des êtres vivants totalement autonomes au sein d'un homme, avec des nécessités fatales tout à fait propres qui, le cas échéant, l'entraînent sans qu'il puisse résister, comme la tempête un bateau de pêche sans défense. C'est ainsi que les hommes se sont à l'origine – de manière mythique – représenté les passions, comme des produits de puissances supraterrestres ; il suffit de se souvenir de l'amour coupable, attisé par Aphrodite, de Phèdre chez Euripide. Que chez Taine – ainsi que chez Zola et d'autres – les puissances « transcendantes » fétichisées apparaissent sous la forme de mythes contemporains, comme l'hérédité mystifiée, etc. ne change que très peu de choses à la nature des choses. C'est précisément là, dans la psychologie, que toutes les déterminations fondées sociohistoriquement se vengent du dédain d'avoir été laissées de côté. D'un point de vue objectif en effet, c'est surtout quantitativement que les passions se différencient des affects ordinaires : elles ne constituent plus une simple part de la vie intime qui, selon les circonstances internes et externes peut être favorisée ou réprimée ; au contraire, elles s'y développent en une force prétendant à l'exclusivité, qui recherche tyranniquement sa satisfaction, et qui souvent démontre son irrésistibilité justement aux obstacles internes et externes. Pour une juste connaissance des passions, on doit s'en tenir fermement à cette particularité qualitative issue de son développement quantitatif, car il y a une grande série de cas où de simples affects, voire même des idées subites s'imposent sans résistance, par suite d'un système d'inhibition défectueux dans sa constitution ou pathologiquement diminué. Si cette faiblesse a un fondement physiologique, nous avons affaire à des phénomènes pathologiques qui se situent hors du

cadre de nos considérations présentes. Mais elle peut aussi être produite de manière purement ou principalement sociale, dans la mesure où certaines situations sociales développent spontanément ou consciemment chez les hommes un mépris des interdictions, des obligations sociales etc., ce qui psychologiquement équivaut à un affaiblissement ou même à une élimination des inhibitions relatives à cela. Chez des hommes élevés de la sorte, des affects qui, en soi, ne sont pas particulièrement forts ne se heurtent donc à absolument aucune résistance, et ouvrent une voie parfaitement libre aux activités les plus absurdes. Le Lafcadio de Gide et les personnages juvéniles de ses *faux monnayeurs* montrent cela nettement. [179] Et c'est justement parce qu'ils peuvent être désignés comme normaux au sens physiologique, parce que la théorie de l'*acte gratuit* est une doctrine morale idéologique strictement conditionnée sociohistoriquement, que l'importance des composantes sociales dans les passions mêmes peut être étudiée utilement au travers de ces cas limites.

En ce qui concerne alors la passion au sens propre, il faut donc d'un côté prendre en compte le problème traité plus haut, à savoir que l'homme cherche très souvent en tâtonnant, par à-coups, dans la crise, à mettre en harmonie sa vie individuelle, ses aspirations personnelles, avec ces possibilités objectives que lui offrent la société actuelle, sa position de classe en elle etc. Dans une collision de ce genre entre l'homme et la réalité, bien des choses vont être portées par lui à la conscience éveillée, qui étaient jusqu'alors plus ou moins clairement à l'œuvre en lui – positivement ou négativement – comme désir ou nostalgie, comme malaise ou comme refus inconscient, mais seulement de manière plus ou moins connue, non reconnue. Des processus

[179] André Gide (1869-1951). Lafcadio, personnage des *Caves du Vatican*, Paris, Gallimard Folio, 1972. *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard Folio, 1977. NdT.

comme celui-là sont très souvent ceux d'une prise de conscience, et Ernst Bloch a raison pour l'essentiel quand il oppose en l'occurrence radicalement le non-encore conscient à l'inconscient de Freud. « L'inconscient de la psychanalyse n'est jamais un *Non-encore-conscient*, qui lui est un facteur de progression ; l'inconscient n'est jamais fait que de régressions. » [180] La prise de conscience d'un non-encore conscient dans la vie de l'homme est donc un produit psychologique nécessaire de l'interaction active entre la personne et l'environnement et montre, en opposition nette à la psychologie des profondeurs, la structure psychique véritable de l'homme en action. Les conflits déjà décrits à ce sujet forment le terrain favorable à l'éveil de passions. Il faut cependant souligner d'emblée que, bien que très souvent, seules des collisions révèlent des passions, il ne peut être question d'instaurer un lien nécessaire entre les deux. À partir de la pulsion la plus profonde d'un homme à conduire sa vie conformément à ses besoins authentiques, il peut certes se produire des collisions avec le monde, des dichotomies internes en lui-même, mais il n'est en rien obligatoire que cela y conduise en tout cas. L'amour des époux Browning, [181] la vie tranquille de nombreux érudits, artistes etc. en sont des témoignages irréfutables. D'un autre côté, la connaissance précise des bases sociales de la collision entre un individu saisi par sa passion et son environnement ne peut être instructive pour la psychologie que si la composante sociale apparaît la plus concrètement possible. Il ne suffit en effet pas de découvrir simplement, à chaque fois, les déterminations de l'opposition aiguë, il faut également exposer clairement comment les circonstances sociales existantes, les orientations de

[180] Ernst Bloch (1885-1977), *Le principe espérance*, trad. Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1982, tome 1, p. 74.

[181] Elizabeth Barrett (1806-1861), Robert Browning (1812-1889), poètes. NdT.

développement, les antagonismes etc. agissent sur les hommes, dans quelle mesure leur niveau donné est propre à transformer les obstacles sociaux aux passions concrètes chez l'individu même en inhibitions actives. Dans tout cela se concrétise la relation réciproque entre conscience juste et fausse au sens historique et désirs, besoins, et aspirations individuelles.

Ces considérations rendent totalement compréhensible le lieu commun selon lequel des époques de crises sociales (et de leurs préparatifs) fournissent les conditions les plus favorables pour les passions éruptives. La crise (et déjà sa préparation) relâche en effet les inhibitions internes auxquelles un commandement social ou une interdiction sont d'habitude psychologiquement liés chez l'individu. Un tel processus a naturellement des degrés très divers, qui peuvent dans la réalité conduire à des conséquences psychologiques complétement opposées. Dans *Roméo et Juliette*, [182]par exemple, Shakespeare rend très clair par quelques touches, que le contentieux clanique féodal entre les Capulet et les Montaigu est ressenti comme dépassé par le peuple et le gouvernement de Vérone, comme un corps étranger dans la vie actuelle. Dans le couple d'amoureux, les inhibitions internes n'agissent déjà plus guère, sa passion s'affirme dans le conflit tragique purement comme un combat de la nécessité humaine intime contre des obstacles extérieurs fatals. La situation se présente tout autrement dans le roman *La princesse de Clèves* de la Marquise de La Fayette. [183] Certes, elle dépeint une société dans laquelle l'érotisme individuel a déjà ouvert des brèches profondes dans la conception conventionnelle, féodale et courtisane, du mariage, dans laquelle déjà seule l'apparence

---

[182] Trad. Pierre-Jean Jouve et Georges Pitoëff, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, NRF la Pléiade, 1994, pp. 441-554. NdT.

[183] Madame de La Fayette (1634-1693), *La princesse de Clèves*, Paris, Librio, 2009. NdT. L'action se déroule entre octobre 1558 et novembre 1559 à la cour du roi Henri II. NdT.

extérieure de la bienséance dissimule souvent un libertinage effréné, mais qui ne se trouve pas encore au stade d'une décomposition totale de l'ancienne morale. C'est pourquoi apparaît chez l'héroïne une lutte intérieure contre sa propre passion, qui débouche sur une résignation pathétique ; ce sont des sentiments et des conflits sentimentaux qui sont déjà largement devenus étrangers au monde de la noblesse, tel que l'ont décrit plus tard Laclos, et à plus forte raison Balzac. C'est justement la qualité la plus profonde des passions qui s'épanouit sur le terrain de ces relations réciproques concrètes entre l'individu et la société. Celles-ci peuvent assurément favoriser ou empêcher l'explosion et la sortie de la passion. Dans l'exemple cité en dernier, elles les empêchent, mais j'ai montré, que par exemple pour le contenu et le type d'amour de Werther, les objectifs positifs de classe de la bourgeoisie en plein essor jouent un rôle important, déterminant, de stimulation. [184]

Pour la passion authentique, au contraire du simple affect devenu dominant par suite d'un simple manque d'inhibition, il est caractéristique qu'elle entraîne de manière typique, chez l'individu qu'elle touche, un degré de conscience relativement élevé. Le combat sérieux contre la société, justement – et éventuellement contre les inhibitions internes qu'elle produit chez l'homme lui-même – s'exercent en direction d'un renforcement de la conscience.

Cette tendance est déjà constatable dans le *Phèdre* d'Euripide. Cela ne concerne pas seulement les héros du drame, où là-aussi la forme pousse dans cette direction ; quand Gottfried Keller transpose le thème de Roméo et Juliette dans un milieu

[184] G. Lukács, *Les souffrances du jeune Werther*, in *Goethe et son époque*, trad. L. Goldmann et Frank, Paris, Nagel, 1972.

paysan, [185] cette tendance à la conscience subsiste, en correspondance naturellement au niveau de conscience concret des personnages. Nous avons jusqu'à maintenant cherché à rendre bien clair le problème de la passion dans les conflits amoureux. Néanmoins, bien que Fourier ait totalement raison quand il voit dans la situation de la femme, et de ce fait dans les formes d'amour un critère de qualité d'une civilisation, [186] bien que ce ne soit pas par hasard, ne serait-ce qu'à cause de cela, que l'art mette cette sphère thématique au cœur de ses représentations, l'analyse de la conscience dans la passion serait unilatérale et biaisée si elle se limitait à ce type de passion. C'est précisément pour la compréhension de la conscience que l'extension thématique est très importante. On voit en effet à ce propos que non seulement la passion authentique peut psychologiquement produire une conscience, mais qu'il se peut même que son point de départ et sa teneur découlent du monde de la conscience. Celle-ci doit naturellement toujours être comprise seulement au sens psychologique ; sa justesse ou sa fausseté, et même sa sincérité ou son caractère sophistique trompeur ou illusoire doivent être, de la même façon, psychologiquement subordonnés à la conscience. On n'a pas besoin de concevoir avec Hegel toutes les activités particulièrement intéressées de l'humanité comme des passions pour voir aux passions les plus diverses un champ d'action illimité, qui s'étend – à commencer par le quotidien en passant par la profession, l'art, la science etc. jusqu'à la politique – à la vie humaine dans son ensemble. De Richard III de

---

[185] *Roméo et Juliette au village* in *Les gens de Seldwyla*. Trad. James Guillaume. Éd. Association Les Bourlapapey, bibliothèque numérique romande, http://www ebooks-bnr.com/. pp. 121-207. NdT.

[186] Charles Fourier (1772-1837), philosophe socialiste utopique, *Théorie des quatre mouvements et des destinées*, Leipzig, 1808, p. 180. NdT.

Shakespeare [187] jusqu'à Gamelin dans *les Dieux ont soif* d'Anatole France, [188] la littérature nous offre toute une galerie d'exemples de ce que des idées consciemment conçues, appropriées et appliquées, peuvent attiser des passions tout aussi irrésistibles que l'amour élémentaire. Que les passions – répétons-le, au sens psychologique – n'obscurcissent donc en aucune façon la conscience ou même la submergent, mais au contraire l'élèvent parfois à un niveau de clairvoyance et de raffinement qui certes peut avoir aussi des aspects sophistiques – a maintenant, espérons-le, suffisamment rendu sa nature évidente, pour ne pas avoir besoin de preuves supplémentaires.

Cette vaste digression au sujet des différentes formes de conscience, bien que trop sommaire assurément dans son contenu, était nécessaire parce que la relation des hommes à l'art a depuis toujours été un incubateur pour l'éclosion de mythes de l'inconscient ; nous avons vu que Kant lui-même a succombé à de telles tentations. C'est pourquoi il fallait que l'interaction constante, très diversifiée mais toujours concrète et rationnellement compréhensible, entre conscience et inconscient soit tout au moins clarifiée brièvement par une série de cas, afin désormais d'écarter simplement de telles légendes, et de pouvoir considérer le problème lui-même dans sa vraie forme. Si nous avons jusqu'à présent examiné le système de signalisation 1' dans ses différentes manifestations, il fallait que surgisse comme étant son essence, de la globalité des faits constatés, qu'il est une forme particulière de la conscience. Déjà sa nature de signal de signaux le place en un strict parallélisme au système 2 et le démarque des réflexes non-conditionnés et conditionnés. Son rôle dans la vie montre sans

[187] Trad. François Victor-Hugo, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, NRF la Pléiade, 1996, pp. 383-473. NdT.

[188] Anatole France, *Les Dieux ont soif,* Paris, Calmann-Lévy, 1912. NdT.

ambiguïté, comme nous l'avons décrit de multiples manières, qu'il représente une forme spécifique de conscience qui est capable de fonctionner dans des situations où, par suite des modes d'action déterminés par des conditions et circonstances particulières, la forme normale et habituelle de la conscience échoue obligatoirement. Même les exemples complémentaires que nous avons évoqués témoignent de cette vérité : l'émergence sporadique du système de signalisation 1' chez certains animaux domestiques est sûrement une première manifestation de la conscience chez des êtres vivants dont les conditions de développement ne leur permettent plus une élaboration de ses autres formes. Et d'un autre côté, nous avons pu observer chez certains aliénés que le reflet de la réalité par l'intermédiaire du système de signalisation 1' et la tentative de rendre compréhensible ce qui a été appréhendé de la sorte sont les derniers feux d'une conscience désespérée chez des malades dont la vie consciente sombre sinon obligatoirement dans l'obscurité totale, insensée d'un inconscient qu'on ne maîtrise plus.

Dans les phénomènes vitaux, nous avons pu observer une grande instabilité du système de signalisation 1', des transitions glissantes entre lui et les réflexes conditionnés d'un côté et le système de signalisation 2 de l'autre. En l'occurrence, nous avons assurément pu voir que ce caractère chatoyant de notre phénomène fait que son autonomie est en vérité plus difficilement compréhensible que celle, par exemple, du système de signalisation 2, mais ne la fait pourtant jamais totalement disparaître : pensons par exemple à la relation de la tactique (système de signalisation 1') et de l'entraînement technique dans le sport (réflexes conditionnés intégrés). La relation à l'art introduit ici un changement qualitatif : le milieu homogène de chaque œuvre d'art est précisément construit pour amener le récepteur à partager une expérience vécue

continue de ce qui est figuré, et à guider ses expériences dans la direction prescrite par l'œuvre, avec ses intensifications, ses ralentissements etc. prédéterminés. Cela se produit lorsque le récepteur est transporté dans un monde du reflet dans lequel tout ce qui apparaît vise à faire réaliser, exclusivement par le système de signalisation 1', sa réception du figuré. Il interrompt – temporairement – ses relations à la réalité elle-même, ainsi que les tentatives de mettre en ordre conceptuellement ce qu'il y perçoit ; il s'abandonne exclusivement – selon l'idéal de la réceptivité – à ce qui est figuré, il « vit » dans le « monde » créé par l'œuvre. Il est tentant – et il n'est pas rare que cela se produise – de désigner ce rapport comme étant inconscient. Mais on ne doit surtout jamais oublier que même le récepteur le plus naïf reste toujours conscient d'être confronté, non pas à la réalité elle-même, mais à sa reproduction. Si cette conscience fait défaut, alors la relation esthétique à l'œuvre cesse ; même alors, il peut assurément, naître une conscience, mais celle-ci est d'un tout autre genre, comme par exemple Don Quichotte qui lit des romans de chevalerie ou regarde un spectacle de marionnettes. [189] La conscience esthétique née de la sorte, même si elle ne s'exprime pas auparavant sous une forme conceptuelle verbalisée, voire même si elle ne peut pas du tout s'exprimer ainsi, peut cependant montrer un haut niveau d'éveil : elle réagit avec une grande sensibilité à la force ou à la faiblesse de la puissance de guidage évocateur de l'œuvre, elle pose – dans le cadre de l'efficacité du milieu homogène et de sa capacité spécifique à éveiller les expériences – des exigences sévères quant à la cohérence, la conséquence, la « logique » de ce qui est artistiquement développé. Nous avons montré à maintes reprises, lors du traitement de l'*avant* et de

[189] Cervantès, *Don Quichotte*, trad. Francis de Miomandre, Paris, Le Livre de Poche, 1968, t. 2, chap. XXVI, pp. 188-195. NdT.

l'*après* de la réceptivité, que cette conscience esthétique spécifique, celle du règne dans la psyché du système de signalisation 1', surgit de la vie quotidienne, mélangée de ce point de vue, et y débouche à nouveau. Dans ces processus, il ne s'agit cependant pas de ce que quelque chose d'inconscient devienne conscient, mais de ce que l'homme – ce qui se produit souvent, y compris dans d'autres manifestations de la vie – passe d'une forme de conscience à l'autre. Nous pouvons nous contenter provisoirement de cette simple constatation du fait. Nous viendrons à parler très bientôt du caractère spécifique de cette conscience et de son importance dans la totalité de la vie humaine.

La véritable domination des légendes sur le paradis de l'inconscience s'exerce dans le domaine du processus de création en art. Elles remontent aux tout premiers débuts, là où elles ont pris leur forme initiale en tant que mythes sur l'inspiration divine ; elles survivent cependant jusqu'à nos jours sous des formes sécularisées. (Que l'inspiration divine soit parfois visée chez les adversaires de l'art comme diabolique et démoniaque ne change rien à l'essence psychologique de la chose.) Pour nous transporter au plus vite du terrain des images psychologiques tirées d'un livre de contes à celui de la réalité, insistons tout de suite sur ce point : le processus artistique de création est une activité très particulière, extrêmement complexe, et de caractère ouvertement téléologique. Vu abstraitement, il ne se différencie guère, de ce point de vue, dans ses principes, d'autres types d'actions humaines, et surtout du travail ; il est historiquement connu que durant très longtemps, les frontières entre artisanat et art ont été extrêmement fluctuantes, avec de nombreuses zones de transition. La conscience est donc une caractéristique psychologique générale des activités téléologiquement orientées, et avant tout du travail. Il est naturellement possible

que toute une série de leurs éléments récurrents, ainsi même que des ensembles qui se déroulent de même puissent, par des exercices (intégration de réflexes conditionnés), devenir séquentiellement ou même en entier réalisés inconsciemment. La création artistique se différencie de ce point de vue d'autres activités de production non pas – comme le voudrait la légende de la création inconsciente – par une intensification, mais au contraire par un examen critique constant et par là une réduction du rôle des éléments inconscients. Une intégration de certaines parties « techniques » du travail sous la forme de réflexes conditionnés pourrait en effet très facilement conduire dans la pratique artistique à la constitution d'un maniérisme et porter sérieusement atteinte à la valeur esthétique du produit. Tout créateur consciencieux va donc sans cesse contrôler sa propre production avec une conscience vigilante et acérée, que l'élément concerné (mot, coup de pinceau etc.) corresponde aux exigences singulières concrètes de l'œuvre donnée, de l'endroit donné dans sa composition etc. ou soit le résultat d'une routine technique acquise auparavant. Naturellement, il doit y avoir dans chaque art un appareillage qui fonctionne « de lui-même », c'est-à-dire déjà de manière inconsciente, comme la maîtrise de la grammaire et de la syntaxe par l'écrivain, son vocabulaire, etc. Mais là aussi, le contrôle conscient se met sans cesse en marche, afin par exemple que des tournures correctes, mais triviales n'avilissent pas le style en le rendant banal. La vigilance de la conscience artistique, la prédominance du système de signalisation 1' sur les réflexes conditionnés fonctionnant inconsciemment par leur intégration, doivent donc être largement plus fortes et plus développées que cela n'est d'ordinaire le cas dans les autres activités productives.

Nous avons parlé ici du rôle dominant du système de signalisation 1' ; nous l'avons fait parce que dans d'autres parties du processus de création extrêmement ramifié, il y a

indubitablement des étapes, des domaines qui au moins partiellement, sont d'ordinaire dominés par le système de signalisation 2. Avant tout, il y a là comme pôle extrême la sérénité de l'artiste au sujet des questions ultimes de l'art, du type d'art, du genre, qui deviennent importantes pour lui, en corrélation avec le travail concret du moment ou avec les perspectives de son propre travail. Ces questions surgissent évidemment du travail artistique, mais elles se situent souvent à un très haut niveau de généralisation conceptuelle. Peu importe que de telles considérations intellectuelles s'expriment sous une forme directe, voire même purement théorique abstraite comme très souvent chez Goethe ou Schiller, ou qu'elles empruntent un chemin détourné, quand l'analyse esthétique théorique d'autre œuvres d'art aide l'artiste à atteindre la clarté qui lui est nécessaire sur ses propres problèmes de création, comme dans de nombreux essais de Thomas Mann : en tout cas prédomine ici, directement, la conscience conceptuelle normale, à savoir le système de signalisation 2. Mais il ne faut pas perdre de vue un seule instant que les idées, et même les systèmes conceptuels qui naissent par de telles voies ont toujours leur base réelle, leurs critères de vérité, leur évidence, dans des expériences réelles et possibles, qui sont passées au travers du milieu du système de signalisation 1', et ont été élevées à un niveau de généralisation afin de pouvoir ensuite renvoyer avec une plus grande sûreté ce qui est devenu conscient dans le travail artistique conscient, dans le système de signalisation 1'. (Que ces idées puissent en l'occurrence rendre des services analogues pour des récepteurs éventuels ne fait que renforcer la validité générale de cette constatation.)

Cette fonction auxiliaire spécifique du système de signalisation 2 peut également être éclairée sous un aspect diamétralement opposé. Il arrive souvent que des créateurs d'orientation

académique, des participants et les partisans fanatiques de certains courants artistiques à la mode, de simples dilettantes, parfois même des artistes authentiques, qui ne peuvent pas parvenir à être au clair dans leur création, puissent sur des questions générales de l'art développer avec une grande assurance, sur l'art en général et sur leur propre art en particulier, des théories logiquement cohérentes, souvent cohérentes au simple plan spirituel ou même pas. Mais la conscience qui naît par de telles voies n'a cependant aucun effet fécond sur la création artistique. Nous ne parlerons pas du tout de théoriciens du type de Gottsched, mais les fragments dramatiques d'un écrivain aussi doué et profond dans sa pensée esthétique que l'était Otto Ludwig [190] montrent que même une clarté générale considérable sur les questions générales de l'art, voire même sur le *pourquoi ?* de la valeur esthétique d'œuvres concrètes, ne peut être féconde pour le processus de création propre que si elle est à même de se transposer en un système de signalisation 1' concret, guidé par une sûreté interne. Le monceau des fragments dramatiques de Ludwig, son hésitation permanente entre des variantes totalement opposées du même thème montrent – tragiquement dans ce cas – la stérilité d'une conscience théorique simplement générale pour cette conscience artistique décisive qui seule peut être vraiment efficace dans le processus de création lui-même.

Cette dernière forme, nous ne l'avons jusqu'à maintenant considérée que de manière générale abstraite. Afin de la concrétiser dans la mesure où c'est nécessaire pour nos considérations actuelles qui relèvent de la psychologie, et pas de la philosophie de l'art, il faut partir du processus qui mène du projet en germe à l'œuvre accomplie. La structure psychique qui naît à cette occasion peut en ce qui concerne nos intérêts

[190] Johann Christoph **Gottsched** (1700- 1766) critique, grammairien et homme de lettres allemand. Otto **Ludwig** (1813-1865), écrivain allemand. NdT.

actuels, être décrite ainsi : chez l'artiste, un ensemble complexe de ses reflets présents ou antérieurs de la réalité, de ses expériences personnelles directes ou indirectes, s'objective en une autonomie, en un être propre auquel il est lui-même confronté. Cet ensemble complexe est subjectif, puisqu'il n'existe que comme contenu de cette conscience en général. Mais il a en même temps une objectivité par rapport au sujet qui l'éprouve, dans la mesure où le développement du germe en une œuvre parfaite de par la totalité intensive de ses déterminations ne dépend plus de la volonté, de l'intention de l'artiste, puisque celui-ci est bien davantage contraint d'éveiller par un rude travail à une vie explicite ce qui est implicitement contenu, dès l'origine, en germe. Ce travail est indubitablement de nature téléologique, et ne peut donc absolument pas être accompli sans conscience. Dans le germe, l'œuvre est en effet à la fois incluse et non-incluse, et l'artiste a besoin d'une conscience très finement réactive pour conquérir pour sa conscience ce qui n'a pas encore été rendu explicite, pas encore conscient, et le rendre en conséquence objectif. Derrière ce *non-encore-conscient* se cache précisément ce fait que Hegel a défini en disant que chaque phénomène – il parle surtout de l'histoire – apparaît tout d'abord sous une forme abstraite pour n'atteindre sa propre concrétude que progressivement, par de nombreuses luttes et crises. Nous pensons que cette structure générale s'exprime aussi – *mutatis mutandis* – dans la vie de l'individu, et ce que l'on peut psychologiquement appeler le *non-encore-conscient* est souvent en même temps un reflet et une tentative de matérialisation de cet état de fait objectif. Dans l'œuvre d'art naissante, cette situation se manifeste en même temps et indissociablement comme subjective et objective. Objective parce qu'il s'agit finalement d'un reflet déterminé de la réalité, où chaque écart par rapport à sa vérité authentique a de sévères conséquences désastreuses, comme échec du travail.

Subjective parce que ces reflets sont en même temps le produit de la personnalité de l'artiste concerné, et que son objectivation doit se dérouler comme processus au sein du sujet. Le milieu homogène de l'œuvre d'art est le facteur unificateur de ces tendances liées et intentionnées entre elles : d'un côté en effet, le milieu homogène tire sa substance des sources les plus profondes de la personnalité du créateur, d'un autre côté, il est le vecteur unique qui peut porter ce mode de reflet fondé sur le sujet à un niveau général d'objectivité, à la capacité d'influer sur tous les hommes de manière évocatrice.

La téléologie du processus créatif consiste donc en la transformation des possibilités implicites de ce reflet évocateur du monde en la réalité explicite d'une œuvre d'art devenue « monde ». Si nous considérons les processus formés de la sorte de notre point de vue psychologique actuel – leur analyse en termes de philosophie de l'art ne pourra avoir lieu que dans la deuxième partie de cet ouvrage – il est alors tout de suite clair qu'un reflet de la réalité qui en même temps doit être une reproduction fidèle de son essence, un reflet qui vise à faire coïncider l'apparence et l'essence dans la nouvelle immédiateté produite par le milieu homogène, ne peut être le résultat que d'un travail téléologique conscient. L'unité organique indissociable, immédiate en apparence, de la fidélité à la vérité et de la puissance évocatrice, ne peut être directement trouvée, ni dans la réalité elle-même, ni dans ses reflets spontanés. Son germe peut être donné intuitivement au créateur – le rapport de l'intuition et de la conscience a déjà été traité ici –, son explicitation se peut naître que d'un travail téléologique conscient. C'est encore plus nettement, si c'est possible, que cette conscience apparaît du côté du sujet. Si nous étudions attentivement les confessions d'artistes importants, nous voyons en continu chez eux une double lutte d'apparence contradictoire, à savoir simultanément un développement

extrême et une mise hors-circuit de sa propre subjectivité. L'apparence de contradiction se dissout cependant si nous regardons précisément de quel type de subjectivité il s'agit à chaque fois. Premièrement, la personne particulière de l'auteur (*Le Monsieur,* * comme Flaubert avait coutume de le dire ironiquement) veut s'immiscer elle-aussi – ce qui est psychologiquement inévitable – dans le processus de création. C'est pourquoi une conscience extrêmement clairvoyante doit se constituer dans la subjectivité créatrice afin de pouvoir contrôler précisément, à chaque pas de la production, si une idée etc. surgit de la nécessité interne de la continuation organique de la chose elle-même, ou est simplement une expression de velléités particulières. D'un autre côté, ce processus signifie une généralisation ininterrompue de phénomènes directement perçus et artistiquement reproduits. Mais celle-ci peut être de type purement conceptuel qui sépare directement l'un de l'autre le phénomène de l'essence, et ne les réunit dans une subordination qu'*a posteriori*, comme elle peut se situer dans l'esprit du système de signalisation 1', où l'essence est inhérente au phénomène, lui est directement inhérente dans une nouvelle immédiateté : elle peut tirer du germe des conclusions qui certes sont logiques, et même aussi solides comme reproductions de la réalité, sans cependant répondre à ces nécessités qui justement doivent en découler de manière artistique, organiquement évocatrice etc. Les oppositions qui peuvent apparaître ici s'étendent à tous les contenus, à toutes les objectivités et relations qui constituent l'œuvre d'art naissante. Il est clair que ces mises en danger de l'essence esthétique de l'œuvre ne peuvent eux-aussi être écartés que par une conscience constamment vigilante et critique. Une telle conscience ne peut en règle générale se former chez le créateur que progressivement, après de lourdes luttes et crises. Ce ne sont pas les moindres des composantes

de ce que les artistes et nous avec eux ont coutume d'appeler *maturité* que le raffinement et l'approfondissement de cette autocritique permanente qui peut évidemment s'exprimer aussi dans une critique également acérée à l'encontre de la production d'autres artistes.

Mais cette conscience doit-elle prendre une expression conceptuelle, verbalisée ? Elle le peut et elle le fait dans de très nombreux cas, ce qui montre nettement qu'il n'est pas question ici de quelque chose d'irrationnel. Mais ce n'est pas obligatoire, – sans que cela lui fasse perdre le moins du monde quoi que ce soit de son caractère conscient. Balzac décrit comment le peintre Frenhofer rend visite à son collègue Porbus. Il trouve très beau un de ses tableaux, mais relève à de nombreux endroits des lacunes dans son caractère vivant, et s'emploie à l'améliorer. « Vois-tu, jeune homme », dit-il à Poussin qui était également présent, « vois-tu comme au moyen de trois ou quatre touches et d'un petit glacis bleuâtre, on pouvait faire circuler l'air autour de la tête de cette pauvre sainte qui devait étouffer et se sentir prise dans cette atmosphère épaisse ! Regarde comme cette draperie voltige à présent et comme on comprend que la brise la soulève ! Auparavant elle avait l'air d'une toile empesée et soutenue par des épingles. Remarques-tu comme le luisant satiné que je viens de poser sur la poitrine rend bien la grasse souplesse d'une peau de jeune fille, et comme le ton mélangé de brun-rouge et d'ocre calciné réchauffe la grise froideur de cette grande ombre où le sang se figeait au lieu de courir. » [191] Si l'on veut bien exploiter les enseignements de cet exemple pour notre problème, tout en reconnaissant comment Balzac est parvenu à transposer ce qui est artistiquement essentiel dans notre problème de conscience en mots et idées à partir du pictural, et à prouver ainsi, encore

[191] Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu* (1832) Paris, Gallimard Folio Classique, 2015, p. 42.

une fois, qu'il s'agit ici de corrélations hautement rationnelles, il nous faut cependant garder précisément à l'esprit que chez lui, nécessairement, ce n'est pas seulement le processus lui-même qui a été figuré, mais aussi en même temps sa transposition conceptuelle. Il ne s'agit pas ici de ce que Balzac avait justement des intentions littéraires ; la même situation existe aussi là où, plus haut, nous avons cité une description par Van Gogh d'un de ses propres tableaux. Car dans la conscience proprement dite, dans la conscience originaire du peintre, il ne s'agit pas de couleurs abstraites – celles-ci restent abstraites, y compris dans la meilleure transposition textuelle – mais des nuances les plus concrètes de la colorisation elle-même, pour chaque couleur singulière, comment elle forme aussi une tâche plus ou moins grande, où elle se situe dans le tableau (tant au sens bidimensionnel qu'au sens tridimensionnel) etc. jusqu'à l'infini. La conscience proprement dite, la conscience originaire de l'artiste réside justement dans la conscience exacte infaillible de tous les aspects de cet ensemble complexe. C'est en tant que point précis de rencontre de tous les rapports qui se présentent là que l'activité artistique est une activité consciente. En ce sens, un bon sonnet est tout aussi exact qu'une déduction mathématique, et doit donc être produit avec tout autant de conscience.

Le fait décrit ici peut se vérifier sans difficulté dans la vie. Quand par exemple lors d'un dessin de nu, le maître s'arrête devant l'esquisse de l'élève et corrige une erreur d'un trait, quand un auditeur à l'oreille musicale perçoit immédiatement quand un virtuose ou un chef d'orchestre s'écarte de la « conception » qu'il a lui-même fixée, ne va pas au bout de son idée, ou exécute dans l'improvisation, on peut alors voir clairement que là, c'est une conscience *sui generis* qui prévaut, par rapport à laquelle la transposition conceptuelle, textuelle n'est certes pas totalement indifférente, mais reste cependant

secondaire. Il est en effet tout à fait possible qu'un artiste médiocre puisse rendre compte de manière plus précise à soi-même et aux autres de sa création, pas à pas, et produise pourtant – justement au sens artistique – sans véritable conscience, c'est-à-dire ne soit pas en mesure de développer les possibilités concrètes que recèlent son projet abstrait – qui peut dans certaines circonstances ne pas être du tout mauvais ou sans valeur. Et à l'inverse, une conscience artistique hautement développée est possible, sans qu'il y ait le besoin, ni même parfois la capacité, de l'exprimer autrement que dans l'activité artistique. On voit ici tout à fait clairement que le système de signalisation 1' consiste tout autant que le système de signalisation 2 en signaux de signaux. Le véritable état de choses n'est déformé que lorsqu'on ne voit la conscience unilatéralement et exclusivement que dans ce dernier. Ce rationalisme unilatéral ne conduit pas seulement à méconnaître l'essence de l'art, mais nourrit – précisément par cette unilatéralité – l'irrationalisme dans la psychologie de l'art ainsi par là qu'en esthétique.

L'état de fait que nous cherchons à décrire, Goethe l'a très précisément défini sous l'aspect du produit objectif de l'art ; en entreprenant de distinguer tout à fait nettement l'un de l'autre allégorie et symbole, il dit de ce dernier : « Le symbole transforme le phénomène en idée, l'idée en image, de sorte que dans l'image, l'idée reste infiniment agissante et inaccessible ; et elle resterait inexprimable même si elle était exprimée dans toutes les langues. » [192] Ce qui en l'occurrence est pour nous le

[192] Goethe, *Maximes et réflexions,* trad. P. Deshusses, Rivages-Poche, 2005, p. 85. Pour de nombreux lecteurs d'aujourd'hui, il faut remarquer que ce que Goethe entend par *symbole,* c'est à peu près ce qui a été défini ici comme figuration évocatrice mimétique ; ce qui dans la littérature et l'art de la deuxième moitié du 19ème siècle a été compris au sens large par « symbolisme », il l'aurait, pour la plus grand part, attribué à l'allégorie.

plus important pour nous au plan théorique, c'est que selon Goethe, ce qui est exprimé dans les vraies œuvres d'art « resterait inexprimable même si elle était exprimée dans toutes les langues. » Comme il est question de Goethe, il est peut-être superflu de souligner que par *inexprimabilité*, il n'entend pas *irrationalisme* ni rien de semblable. Mais puisque Goethe, a été amplement « irrationalisé », de Simmel à Klages et même au-delà d'eux, il nous paraît cependant utile, par quelques-unes de ses formulations, de tracer tout au moins ici une démarcation sans ambiguïté. Il dit ainsi de la poésie lyrique (qui pour Caudwell [193] et d'autres serait le domaine d'un irrationalisme introverti) : « Tout ce qui est lyrique doit être très raisonnable dans l'ensemble, mais dans les détails un peu déraisonnable. » [194] Et une remarque complémentaire encore plus nette : « Une différence qui n'offre aucun sens à la raison n'est pas une différence. » [195] L'inexprimabilité au sens de Goethe, comme forme essentielle de manifestation, non seulement – au sens négatif – n'a rien à voir avec un quelconque irrationalisme, mais doit – dès maintenant de manière tout à fait positive – permettre l'expression d'une attitude qui soit tout autant orientée vers la conquête de la réalité objective que toute science authentique, mais qui ait la possibilité interne et en conséquence le devoir de découvrir de nouveaux aspects, de nouveaux éléments de la réalité objective tels qu'ils seraient restés inaccessible à l'esprit humain par d'autres moyens. « Le beau » dit Goethe ; « est une manifestation des lois secrètes de la nature, qui, sans cette révélation, seraient toujours restées inconnues. » [196] Ce n'est

---

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

[194] Goethe, *Maximes et réflexions*, Trad. Sigismond Sklower, Œ. O. p. 32.

[195] Goethe, *Maximes et réflexions*, Trad. Sigismond Sklower, op. cit., p. 49.

[196] Goethe, *Maximes et réflexions*, Trad. Sigismond Sklower, op. cit., p. 46.

que dans ce contexte que l'inexprimabilité trouve son sens vrai, à la fois objectivement juste et authentiquement Goethéen.

C'est clair : ce sens consiste en l'extension de la sphère de la conscience. Lorsqu'en général, philosophie et psychologie identifient la conscience avec une expression textuelle conceptuelle consciente, elles changent leur forme exposée ici en un inconscient particulier – souvent mystifié – qui est à trouver « à côté » ou « en-dessous » du domaine de la conscience de l'âme humaine. De telles présuppositions infondées ne peuvent naître que des constructions intellectuelles déformées. L'inspiration géniale de Goethe indique une direction diamétralement opposée. Grâce à elle, on peut éliminer fondamentalement les problèmes apparents – dont fait également partie, comme nous l'avons vu, la théorie de Kant du génie artistique – créés par les fausses présuppositions. Lorsqu'on donne à l'« inexprimabilité » de la figuration artistique un sens rationnel simple, mais authentique, qui rend justice à son efficacité infinie, au caractère inatteignable de ses idées, à l'inévitabilité de l'inexprimable, y compris avec une expression précise dans le langage et le concept, son objet devient nettement perceptible : à savoir ce que nous avons à maintes reprises appelé l'infinité intensive de la réalité et ses reproductions mimétiquement évocatrices par l'art. Notre effort de démontrer l'autonomie du système de signalisation 1' a justement pour but de trouver, dans les caractéristiques physiologico-psychologiques de l'homme qui sont déjà, à ce niveau, le produit de l'évolution sociohistorique, l'organe spécifique qui est adapté à la réceptivité de cet aspect de la réalité et à sa reproduction dans l'art. Déjà lors de la description de la manière dont fonctionne ce système de signalisation dans la vie quotidienne, nous nous sommes heurtés au problème de l'infinité intensive ; ainsi avec des phénomènes comme le tact, la connaissance de l'homme etc.

L'inexprimabilité au sens de Goethe est ici, naturellement, extrêmement relative. Assurément, nous y avions déjà indiqué que l'exprimabilité conceptuelle textuelle des actes réalisés ici est secondaire et accessoire, c'est-à-dire que la question de savoir dans quelle mesure les actes sont de caractère conscient ou inconscient doit forcément être laissée en suspens. Cette structure se voit, comme nous nous sommes efforcés de le démontrer, dans la production et la réception de créations artistiques, d'une manière encore plus accentuée au plan qualitatif. Nous avons également cherché à montrer clairement que – en particulier dans la production – la compréhension et la reproduction de la totalité intensive de l'objet, précisément, ne peut absolument pas se réaliser autrement que par l'intervention d'une conscience *sui generis*. La transposition artistique de la réalité appréhendée de la sorte en un reflet mimétique pose au sujet des exigences qui ne peuvent être réalisées que par une comparaison constante du « modèle » (dont les caractéristiques sont souvent extrêmement complexes, et qui ne peut pas toujours, loin de là, être conçu comme un objet singulier précisément défini) avec sa représentation, par une évaluation constante du poids, de la proportionnalité etc. des moyens d'expression, par une harmonisation constante des parties entre elles et avec l'ensemble. Mais nous avons là-aussi indiqué que ce serait une simplification vulgarisatrice de ne voir dans cet acte créateur que de simples manipulations techniques dont la conscience serait beaucoup plus rarement contestée que dans l'activité artistique proprement dite, bien que, comme on l'a dit, c'est justement en elles que la conscience est la plus problématique. Au contraire, nous pensons – et nous pensons avoir prouvé – que l'intention de ces actes artistiques – conscients – doit être précisément dirigée vers l'approche adéquate et la restitution adéquate de la totalité intensive de la réalité.

Nous en sommes revenus ainsi à l'« inexprimabilité » de Goethe. Son sens précis est donc : quelque chose qui n'est pas exprimable avec d'autres moyens d'expression que celui qui a été justement utilisé, mais qui peut prendre justement avec celui-là, une signification nette, sans ambiguïté. Il en est déjà ainsi dans les cas tirés de la vie quotidienne que nous avons cités. Mais dans la vie quotidienne, la perception de la réalité par l'intermédiaire du système de signalisation 1' n'a très souvent qu'un caractère transitoire ; c'est-à-dire que ce qui est ainsi porté à la connaissance peut d'un côté devenir l'objet d'une pratique souvent répétée, devenir une habitude, (les signaux 1' vont être intégrés comme réflexes conditionnés, si par exemple certains modes de comportement qui dans une période de transition exigent un tact particulier, sont devenus des éléments des bonnes mœurs, des bonnes manières) ou bien le sens conceptuel verbal de cette perception, secondaire à l'origine, se fixe à ce niveau, il est incorporé au patrimoine conceptuel général du travail du travail ou de la science (ainsi par exemple en médecine, un diagnostic formulé de la sorte qui ensuite – conceptuellement rationalisé – devient un bien commun de la science). Dans la vie quotidienne donc, ce chemin ascendant vers le système de signalisation 2 ou descendant vers les réflexes conditionnés est donc en moyenne le destin des perceptions par le système de signalisation 1'. En moyenne seulement, assurément ; il y a sûrement de nombreux cas où l'expérience acquise de la sorte devient à sa manière originelle un patrimoine interne de l'homme. Dans de tels cas, il se fixe dans l'homme – au niveau du système de signalisation 1' – un reflet en forme d'expérience de l'infinité du monde, avec l'accentuation particulière que ce souvenir se rapporte aussi à l'homme lui-même, à sa personnalité la plus intime ; il en va ainsi des expériences de la connaissance des hommes, en particulier de celles qui ne sont pas directement liées à quelques

buts pratiques à atteindre, ainsi des impressions de la nature etc. Plus la civilisation est de haut niveau, plus il y a de temps libre, plus l'influence de l'art est forte sur la vie quotidienne, et plus de telles expériences vécues se présentent d'habitude de manière fréquente et intensive. C'est là une des influences les plus importantes de l'art sur la vie quotidienne des hommes : l'élévation du niveau de leur culture personnelle, l'élargissement et l'approfondissement de leur sensibilité pour tout ce que la vie peut faire pour l'enrichissement de l'espèce humaine par le développement des individus.

La composante mentionnée en dernier de telles expériences de vie par l'intermédiaire du système de signalisation 1' renvoie à l'aspect-contenu le plus important de l'« inexprimabilité » selon Goethe. Quand on compare le système de signalisation 1' au système de signalisation 2, on voit tout de suite que le premier ne connaît pas cette forme spécifique d'abstraction que le deuxième accomplit sans exception. L'abstraction, justement, qui est contenue, même involontairement, dans le mot le plus simple, a une tendance à la désanthropomorphisation qui lui est nécessairement inhérente et qui assurément ne parvient à son plein développement que dans le travail et surtout dans la science. Mais elle fait partie de l'essence de la formation du mot (de la formation du concept). Quand je dis *table* ou *chien*, on entend un objet dont l'existence est indépendante de la perception objective. L'approche d'objets et de relations à l'aide du système de signalisation 1' est en revanche inséparable du sujet qui en fait l'expérience, bien que naturellement les objets existent là-aussi en eux-mêmes, indépendamment du sujet. La généralisation particulière qui est accomplie en l'occurrence n'extrait pas seulement du monde objectif quelque chose d'objectivement essentiel, elle le réalise aussi d'une manière telle qu'une relation au sujet reste incluse dans les objets – c'est là-dessus que repose essentiellement son

caractère unique et concret – de même que le sujet se trouve aussi porté au-delà de sa particularité immédiate. Tout cela, le fonctionnement du système de signalisation 1’ dans la vie ne le comporte la plupart du temps qu’en germe, que tendanciellement. Mais comme par son insertion dans le milieu homogène de l’œuvre d’art, il parvient à dominer temporairement l’âme humaine, il se produit dans cette perspective un saut qualitatif, ces tendances s’épanouissent et deviennent les vecteurs d’une réalité de l’homme, d’une réalité pour l’homme : tout ce qui a été dit auparavant dans d’autres contextes sur l’universel humain de l’art, sur sa mission d’être l’autoconscience et la mémoire de l’espèce humaine trouve là son fondement psychologique.

L’« inexprimabilité » de Goethe apparaît ainsi à nouveau sous un nouvel aspect. Nous connaissons déjà la profonde aversion de Goethe pour tout ce qui est purement tourné vers l’intériorité, purement conceptuel ou conceptuellement moralisateur : « connais-toi toi-même ! » L’homme ne doit naturellement pas devenir par-là inconnaissable pour lui-même, pas plus que l’inexprimabilité de l’art ne doit signifier une *irratio* prenant sa source dans les profondeurs inexplorées de l’inconscient. La signification toute simple de l’opposition de Goethe à toute connaissance de soi abstraite proclame au contraire qu’elle est atteignable par la pratique, par la preuve, par l’affirmation de soi-même de l’homme dans la pratique. Et l’« inexprimable » de l’art parle un langage communément compréhensible quand nous y voyons le chroniqueur qui, par sa figuration, note pour l’éternité les faits essentiels de l’humanité et les interprète. Ces faits et leurs auteurs doivent cependant être pris dans leur concrétude spécifique, si cette connaissance de soi, cette conscience de soi de l’humanité doit se réaliser de manière authentique. Cette manière authentique ne peut cependant consister qu’en la concrétude la plus extrême. Ce n’est que si

la pratique qui lui est sous-jacente, qui la produit, et l'intériorité qu'elle produit, connaît une concrétisation qui, justement dans ses généralisations, n'opère aucune rupture avec la concrétude immédiate de la vie, mais au contraire l'intensifie, précisément par une telle généralisation, que la conscience de soi, la connaissance de soi apparaissent sous leur vraie forme. Cette généralisation qui concrétise, l'art l'accomplit donc, et cela précisément du fait, en vérité, qu'il n'y a pas – au sens esthétique originel – d'art en général, mais seulement des arts spécifiques concrets, des œuvres individuelles uniques. Une sculpture de Michel-Ange, un tableau de Rembrandt, matérialisent la véritable infinité intensive seulement en tant que sculpture ou tableau, et ne peuvent être perçus – de manière adéquate – que sous cette forme. On peut et on doit chercher à rendre ce contenu conscient aussi sous forme textuelle conceptuelle. Mais on doit être au clair d'un côté sur le fait qu'il ne peut jamais s'agir là que d'une simple tentative d'approche d'une infinité inépuisable, et de l'autre côté aussi sur le fait que la base d'une telle transposition conceptuelle reste la chose elle-même (la sculpture, le tableau), et que la transposition conceptuelle ne peut puiser sa vérité que de l'expérience adéquate de l'œuvre originelle, du milieu homogène proprement dit. La bibliographie démesurée, y compris sur des œuvres de l'art littéraire où – vu directement – le moyen reste le même lors de la transposition textuelle (comme au sujet de Dante, Shakespeare, ou Goethe) montre que là-aussi, dans les faits, il est question d'une compréhension approximative d'une infinité, de l'expression d'un inexprimable. Il faut encore à ce propos souligner qu'il ne s'agit pas ici simplement de l'approche d'un phénomène de la réalité avec ses déterminations infinies, comme pour un phénomène naturel qui doit être compris scientifiquement, mais que chaque époque, chaque génération, et même chaque récepteur doit se mettre

soi-même – comme enfant d'une culture déterminée –, de manière renouvelée, en relation avec l'œuvre d'art considérée, afin d'appréhender cet inexprimable et de pouvoir énoncer quelque chose de juste et d'essentiel sur cette inexprimabilité. Mais comme dans chaque œuvre, il y a une mise en forme accomplie consciemment, la transposition conceptuelle ne porte pas au niveau de la conscience quelque chose d'« inconscient », d'existant sans conscience, un non encore conscient, mais c'est au contraire une transposition au sens littéral du terme : celle d'une forme de conscience dans une autre. Cela comporte toujours à la fois un gain et une perte. Gain, lorsque la prise de conscience conceptuelle rend explicite ce qui, au niveau du système de signalisation 1', était certes clair mais cependant perceptible seulement de manière implicite. De même que dans l'œuvre d'art sont là, à l'œuvre, toutes les relations complexes à l'évolution historique du genre humain qui y sont – de manière démontrable – figurées (donc : « inexprimables »), mais qui néanmoins restent enfermées dans l'œuvre individuelle, cercle clos sur lui-même, et qui n'apparaissent distinctes que dans la transposition conceptuelle de la conscience, séparées dans leurs rapports objectifs ; de même il en va déjà ainsi dans la vie, dans les actes de la connaissance des hommes, du tact, où la place et l'importance de toute action singulière et unique en son genre dans le système de l'éthique etc. est rendue visible de manière analogue. Mais il se produit en même temps une perte, à savoir celle de l'unité inatteignable par ailleurs de l'homme et du monde objectif, qui se manifeste dans l'œuvre d'art, qui est provoquée par le fonctionnement – conscient – du système de signalisation 1' et réceptionnée à travers lui, et qui peut désormais apparaître seulement sous les catégories de l'expérience normale du monde. Sans ce double aspect de la transposabilité, son caractère à la fois adéquat et inadéquat, on

ne peut pas comprendre l'état de fait psychologique décrit par Goethe. (Nous avons plus haut, dans différents contextes, parlé, en partie de la conscience esthétique au sens strict, en partie des problèmes de l'interprétation conceptuelle d'états de fait authentiquement esthétiques. Qu'il ne s'agît pas là d'une opposition exclusive, mais d'une contradiction féconde, c'est ce que montrent ces analyses. Ces questions ne peuvent être traitées plus en détail que dans la typologie concrète des modes de comportement esthétique.)

On n'insistera jamais assez, en l'occurrence, sur le fait qu'il s'agit d'une forme particulière de conscience. Non seulement les œuvres des maladroits et des dilettantes se distinguent de celles des véritables maîtres de l'art en ce qu'il leur manque une telle conscience (il faut encore une fois souligner que les premiers peuvent très bien travailler consciemment au sens de la vie quotidienne ou même de la science sans avoir une conscience esthétique, une conscience dans l'utilisation du système de signalisation 1') ; non seulement les expériences réceptives se différencient selon la même principe, mais cette conscience s'exprime aussi sans cesse au cours de l'évolution historique, dans sa continuité, dans son intensification des tendances de l'art à conquérir le monde. Nous avons déjà mentionné maints faits, en particulier que l'évolution artistique, considérée dans son ensemble, a découvert pour l'humanité une masse énorme de faits et de points de vue, tant en ce qui concerne le monde extérieur qu'en ce qui concerne la vie intime des hommes ; pour nos buts actuels, il n'est pas décisif qu'il s'agisse de faits nouveaux ou d'une manière de voir présente depuis longtemps. Tous ces faits et points de vue n'ont cependant jamais, comme nous l'avons vu, pu être consignés que dans le « langage » particulier des arts, afin de rester compréhensibles aussi après des siècles ou des millénaires. Et ce langage – cela montre à nouveau la situation sous un autre

aspect – doit être « appris » spécialement pour être compris. Que de nombreuses œuvres d'art, authentiques ou prétendues telles, puissent figurer aussi comme simples documents pour la pensée du quotidien ou pour la science ne touche pas cet état de fait, car une telle « documentation » ne concerne pas ces contenus évoqués ici, mais seulement ceux que des œuvres d'art singulières – authentiques ou non – partagent directement avec les objectivations de la vie quotidienne. L'univocité du langage formel, dans les œuvres d'art authentiques, est une preuve explicite de cette conscience *sui generis* : de l'art comme autoconscience, comme mémoire du genre humain, comme on l'a exposé plus haut dans d'autres contextes, de sa fonction permanente, qui se reproduit toujours à nouveau, dans la vie de l'espèce, qui serait rationnellement inconcevable sans une telle conscience.

5. Langage poétique [197] et système de signalisation 1'.

L'exposé de la conscience dans le système de signalisation 1', qui, au fond, est une conséquence nécessaire de la nature de ce système comme signal de signaux, et qui, comme on l'a maintes fois évoqué, comporte en soi la possibilité de s'éloigner de la base qu'elle a dans la vie, de la perdre, serait incomplet si nous n'abordions pas encore brièvement comment il est capable de mettre au service de ses buts spécifiques l'autre système de signaux supérieurs, le langage. Tant que nous n'avons parlé que de signaux 1' purement visuels et auditifs, il était clair que seuls les réflexes non-conditionnés et conditionnés étaient directement transformés en signaux de ce genre, et que de ce fait, il revenait au système de signalisation 2 la fonction de transposer à chaque fois le sens conscient,

[197] Le verbe *dichten* signifie à la fois composer des vers, ou composer de la prose. L'adjectif *dichterisch* peut donc être rendu par poétique ou littéraire. Nous avons dans la section suivante le plus souvent choisi de qualifier de *poétique* tout langage (vers ou prose) ayant une visée esthétique. NdT.

rationnel de l'original dans du conceptuel. Mais ce n'est là qu'un aspect purement unilatéral de la relation entre les deux systèmes. Abstraction faite en effet de nombreux faits de la vie que nous avons aussi en partie déjà traités, dans lesquels le langage fonctionne comme moyen du système de signalisation 1' – et à vrai dire aussi bien activement que passivement –, abstraction faite de cas ou la culture conceptuelle vient au premier plan par diverses médiations dans les arts visuels et auditifs (Léonard de Vinci, Michel-Ange, Beethoven etc.), nous avons également à faire au langage poétique dans lequel pour l'évocation artistique, pour le fonctionnement en elle du système de signalisation 1', le système de signalisation 2 est tout aussi indispensable que les réflexes visuels ou auditifs dans les arts figuratifs et en musique.

La base psychologique de ce rapport était déjà visible dans la vie. Les phénomènes les plus variés des rapports des hommes entre eux ont montré que le langage – tout comme les relations des hommes auxquels il sert –n'est utilisé que dans des cas rares, exclusivement pour la simple compréhension et communication. La pratique elle-même où les hommes doivent être convaincus, gagnés pour des buts précis, etc. sans même parler des relations plus complexes, contraint de manière spontanée à prendre aussi en compte le langage du quotidien, des moyens évocateurs. Nous avons déjà examiné cette question plus haut. Le résultat le plus essentiel en fut que des mots, des tournures etc. prennent de manière fugace ou constante une certaine « aura » de significations accessoires, d'associations suscitées, de tonalité, voire même de charge sentimentales, que cette fonction qui est la sienne est renforcée par le rythme, les gestes, et d'autres moyens verbaux et non-verbaux, qu'à côté de la communication directe, on emploie constamment des périphrases, des images, des digressions, des préparations d'effets. Et l'on peut dire en général que ce n'est

pas la moindre des caractéristiques de l'expression écrite de la communication scientifique que d'extirper l'« aura » née d'une telle pratique, de supprimer toute ambiguïté, toute charge affective des mots, de conférer à chaque mot, à chaque construction de phrase, un sens précisément défini, totalement univoque, immuable. Dans la vie quotidienne, des actions de ce genre sur le langage ne se produisent naturellement pas uniquement en ce qui concerne la scientificité ; les différentes formes de la vie des affaires, des conventions etc. introduisent dans la langue de tous les jours – certes d'une toute autre manière, particulière et pratique – une univocité de routine, elles agissent de telle sorte que disparaisse autant que possible de la langue toute affectivité polysémique, et que chaque terme ait une valeur unique, comme une pièce de monnaie. Là aussi, il y a naturellement des termes intermédiaires de toutes sortes. Il y a, par exemple en propagande, de nombreuses « pièces de monnaie » qui sont – intentionnellement – entourées d'une « aura » de polysémie évocatrice.

Si, dans ce nouveau contexte, il faut à nouveau insister sur l'affinité et la différence entre vie quotidienne et art, y compris au plan psychologique, il est alors clair que tous les usages évocateurs quotidiens du langage constituent d'un côté des conditions préalables de leur utilisation poétique, puisque sans une telle base générale et vaste dans la vie, il n'y aurait jamais de compréhensibilité possible, ni de régulation de la création linguistique poétique ; d'un autre côté, il est clair que là-aussi, les résultats de la mise en forme artistique affluent sans cesse dans la vie et influencent très fortement ses modes d'expression textuelle. Ces relations réciproques extrêmement multiples entre le langage (et la psychologie de la parole et de l'écoute) dans la vie quotidienne et celui de la poésie ne doivent cependant pas estomper le saut qualitatif entre les deux – qui à la fois les unit et les sépare. Le tremplin de ce saut est

l'éloignement à l'égard de la singularité, tant au sens subjectif qu'objectif, la totalité intensive générée par une généralisation spécifique dans l'expression poétique. Dans ses *études sur Shakespeare*, Otto Ludwig donne une description précise de la situation nouvelle, décisive en l'occurrence : « Les personnages de Shakespeare pensent pour ainsi dire à voix haute. En réalité, seule une partie de la pensée, du sentiment etc. dans leur déroulement continu va être exprimée ; il fait parler l'ensemble. – Il est un maître insurpassable en ce qu'il fait énoncer l'inexprimable, des émotions exubérantes, où l'homme qui les éprouve se tait, parce qu'il ne peut pas trouver de mots qui soient adéquats à son émotion. » [198] La nouveauté décisive en l'occurrence, c'est le caractère total de l'expression. Elle ne se contente pas de transposer dans le langage tout ce qui normalement, dans la vie des hommes, devrait reste muet, ou pourrait tout au plus apparaître dans le langage d'une manière si inadaptée que son essence devrait rester incomprise, incapable d'être éprouvée par d'autres. Au-delà de cela, Ludwig souligne justement que tout ce qui remue l'homme intérieurement va être transposé dans le langage, peu importe que cela puisse être exprimé dans la vie en général. C'est cette même prise en considération de la totalité que Gottfried Keller décrit également chez Shakespeare, non seulement sous l'aspect de l'expression textuelle, mais aussi sous celui du résultat, du caractère évocateur de la figuration dans son ensemble. Nous avons certes déjà cité ses vues dans d'autres contextes, mais nous ajouterons pourtant encore quelques remarques afin de rendre encore plus net cet état de fait. Keller trouve unique et vraie la représentation par Shakespeare de la vie et de l'homme, mais il ajoute : « cependant ses portraits ne sont ressemblants qu'à demi, car il représente des hommes complets, dans le bien comme dans le mal, suivant avec

[198] Otto Ludwig, *Shakespeare-Studien*, Halle, Hermann Gesenius, 1901, p. 116.

conséquence et d'une façon caractéristique la pente de leur être et de leurs inclinations, et qui sont tous, chacun dans son genre, transparents comme du cristal de la plus belle eau… » [199] Qu'il s'agisse en l'occurrence d'une tendance générale de tout art, sauf qu'il s'agit cette fois du milieu homogène du langage, c'est ce qu'exprime nettement le peintre Frenhofer de Balzac, dans la conversation déjà citée dans un autre passage. Il dit de la peinture de Porbus :« Vous avez l'apparence de la vie, mais vous n'exprimez pas son trop-plein qui déborde, ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être… » [200]

Cette première caractérisation abstraite du langage poétique montre déjà, au sein de ce domaine, le même phénomène que nous avons pu constater en général, à maintes reprises dans le rapport de la vie quotidienne, de la science et de l'art, à savoir que la vie quotidienne comporte en soi toutes les catégories utilisables pour la pratique en général, mélangées entre elles pêlemêle dans des macédoines adaptées aux objectifs pratiques particuliers, tandis que l'art et la science – conformément à leurs fonctions opposées – suppriment l'hétérogénéité de la langue du quotidien, chacun dans sa direction, certes opposées entre elles. La tendance de la langue à la transformation régnant dans le reflet scientifique nous est déjà connue. Quand nous avons maintes fois souligné que l'on voit également dans la langue du quotidien des traces et des avancées vers l'expression poétique, nous n'avons pas affaibli par-là la différence qualitative entre les deux : des avancées comme celles-là sont présentes dans la pratique quotidienne, y compris pour l'usage scientifique du langage, elles sont même si fortes que Pavlov lui-même, quand il s'exprime sur le langage, souligne principalement cet aspect. Pour traiter la question conformément aux faits, il faut voir dans le langage du

[199] Pancrace le boudeur in Les gens de Seldwyla, op. cit., p. 42. NdT.
[200] Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu,* op. cit., p. 40. NdT.

quotidien (dans le langage au sens propre du terme), la base commune de la différenciation vers les deux directions, et bien se mettre au clair sur le fait que les deux formes différenciées du langage prolongent certaines avancées du quotidien, mais que cela engendre – dans les deux directions opposées – des sauts qualitatifs. Puisque le langage poétique naît ainsi de la langue qui s'est à chaque fois développée (et en même temps généralisée dans la scientificité), on voit tout de suite la fausse route de ces conceptions qui voient dans le langage poétique une « langue maternelle » du genre humain. Nous avons déjà réfuté cette conception dans d'autres contextes.

Nous avons déjà mentionné les signes caractéristiques de ce saut qualitatif. L'élément le plus important, c'est le rapport à l'homme, et plus précisément à l'homme totalement accompli en soi, complet en soi, grandi jusqu'au typique. La spécificité de l'élaboration poétique du langage montre cette tendance générale de fond de l'esthétique, de manière sans doute plus expressive que le milieu homogène d'autres arts, parce qu'ici, le contraste avec la transformation scientifique de la même langue (le même vocabulaire, la même grammaire etc.) est sans cesse présent, ce qui n'est pas le cas pour d'autres arts.

Cette opposition se voit très nettement dans la psychologie des différents arts. On peut la mettre en évidence de la façon la plus simple si l'on se souvient de nos brèves remarques sur les relations de l'intuition et de la représentation au concept. Dans les arts figuratifs et en musique, le système de signalisation 2 se trouve en quelque sorte suspendu. Le terme *suspension* a en l'occurrence une double signification : d'un côté, il ne se présente absolument pas, directement, au sens strict de la seconde immédiateté, artistique qui se manifeste, et de l'autre côté, il n'est cependant que suspendu, il n'est pas rendu inexistant, car il ne peut y avoir tant de sujet créateur que de sujet récepteur que sur la base d'un système de signalisation 2

en fonctionnement. La suspension concerne donc, pour le premier, le processus de création au sens le plus étroit, pour le deuxième la réception pure dans son immédiateté la plus stricte. Dès que les expériences survenues vécues par les deux deviennent le patrimoine de leur personnalité totale dynamique, cette suspension s'arrête obligatoirement, et le système de signalisation 2 prend en charge la place qui lui convient dans la vie psychique. (On a déjà parlé en détail des problèmes qui surgissent de la sorte lors du traitement de l'*avant* et de l'*après* dans la création et la réception.)

Cette suspension est fondée sur le fait qu'aucune intention vers le système de signalisation 2 n'est directement inhérente au milieu homogène des arts figuratifs et de la musique. C'est, dans les deux cas, basé sur les organes de l'intuition (pure visibilité ou audibilité). Mais si l'on considère les deux dans un rapport dialectique, on voit tout de suite que partout, l'intuition tend à une représentation – intuitive. C'est directement évident dans les arts figuratifs. Nous connaissons déjà par le procès de travail le fait que la visibilité s'enrichit des expériences acquises à travers lui, et que ce n'est qu'ainsi qu'elle est mise en mesure de maîtriser les problèmes des formes et des relations concrètes d'objectivité. Cette évolution joue dans la croissance de notre image picturale et sculpturale du monde un rôle qu'on ne peut jamais surestimer ; il suffit de regarder l'influence des expériences en anatomie, en perspective etc. sur la peinture. C'est ainsi que toute forme d'objectivité des arts figuratifs adopte une tendance dynamique constante, qui passe de l'intuition à la représentation et confère à celle-ci une forme visible aussi pure que possible. La richesse du contenu intellectuel que matérialisent par exemple Michel-Ange et Rembrandt et qu'ils figurent par des moyens purement visuels, l'importance pour l'universel humain de ces arts, seraient impossibles sans l'action toujours vivante de tendances de ce

genre. Il en va de même pour la structure psychologique de la musique. Toutes les catégories spécifiques de la composition musicale reposent sur des tendances analogues à intensifier des intuitions en représentations – sensibles. Nous ne pourrons traiter en détail les problèmes spécifiques qui surgissent à cette occasion que dans le XIVème chapitre, où il sera question de la spécificité particulière du reflet musical. Mais sans aller plus loin, il est évident que par exemple toute mélodie incarne déjà cette intensification de l'intuition en une représentation. L'intellectualisation qui y est contenue n'a échappé à aucun penseur sérieux ; nombreux sont cependant ceux qui en identifiant spontanément, à tort, le contenu intellectuel et le monde des concepts, tombent dans une contradiction insoluble puisqu'ils ne peuvent se représenter l'intellectualisation que comme une perte tout au moins partielle de sensibilité. (Il en est ainsi par exemple de N. Hartmann dont nous avons déjà contesté la conception.) On voit aussi l'importance du système de signalisation 1' pour la psychologie de l'art dans le fait que des antinomies dogmatiques devenues traditionnelles ne peuvent que grâce à lui se résoudre d'elles-mêmes en des contradictions fécondes. De même que nous avons traité plus haut le problème du conscient et de l'inconscient en art, en montrant que s'y exprime le conscient *sui generis*, de même voyons-nous apparaître ici une intellectualité *sui generis* qui n'a rien à voir avec un prétendu dépassement de la sensibilité.

Tout autre est la situation dans l'art littéraire. Certes, le système de signalisation 2 y est le fondement inaliénable de son milieu homogène, le seul moyen de sa mise en forme. Là aussi, nous devons nous remémorer nos considérations générales sur le concept, la représentation, et l'intuition. Le point décisif dans ce contexte, est que la représentation – enrichie par l'intuition – figure comme contrôle et correction du concept, qu'elle représente le foisonnement de la vie face à son

appauvrissement en termes de contenu survenu par suite de la précision, le rapport concret des objets à l'homme par rapport à son caractère abstrait, désanthropomorphisant. Nous savons naturellement qu'aussi bien le système de signalisation 2 que le système de signalisation 1' peuvent se détacher de la réalité. Dans la vie pratique, où la tâche matérielle de l'homme est la maîtrise matérielle de la réalité elle-même, les deux systèmes supérieurs de signalisation se complètent, ils sont – justement quand ils se corrigent l'un l'autre – tournés vers les mêmes objectifs, et comme nous l'avons vu, ils passent souvent l'un dans l'autre. Dans le monde de l'universel humain poétique en revanche, le système de signalisation 1' qui s'appuie sur les propriétés de l'intuition et de la représentation transformées par l'homme, est une force créatrice positive, opposée aux tendances à l'abstraction et à la désanthropomorphisation du système de signalisation 2 dans la pensée et le langage. C'est pourtant la grande mission de l'art que de transformer le monde de l'objectivité existante en soi, reconnu et conquis par l'homme, en un monde reflété pour l'homme, pour l'universel humain dans l'homme. Cette transformation est visible de la manière la plus nette (et en même temps la plus sûre), là où le milieu mimétique est le même : le langage. Tandis que l'art littéraire installe la tension fructueuse entre représentation et concept comme moyen homogène du langage poétique entre représentation et concept, les résultats de la conquête de la réalité par le concept restent préservés ; seule leur forme, source d'abstraction et de désanthropomorphisation, va être – invisiblement – supprimée (ce sont en effet avec les mêmes mots qu'opèrent la vie quotidienne, la science, et l'art poétique), ce qui signifie que l'objectivité de la réalité ne va être mimétiquement transformée que dans la mesure où ce qui est le plus essentiel pour l'humanité, son essence, est placé au cœur. Le monde de l'homme comme reproduction de la réalité

présuppose donc comme milieu homogène le mot visant à la représentation sensible. Ce double aspect : la suppression de l'abstraction désanthropomorphisante avec la préservation simultanée d'un reflet authentique de la réalité objective, constitue l'essence du langage poétique. La simplicité la plus sobre, la proximité la plus grande en apparence par rapport au langage du quotidien peuvent être poétiques si elles comportent en elles-mêmes cette contradiction comme moteur ; la virtuosité formelle suprême en capacité figurative, musicale, en originalité etc. reste lettre morte, si elle n'est pas mise en marche et maintenue en marche par cette contradiction.

Pour faire clairement apparaître la spécificité du langage poétique, nous voulons tout particulièrement mettre en avant ce domaine de la poésie dans lequel ce rapport de contenu est le plus intime, la poésie de la pensée, et même de la pensée philosophique. Qu'il ne se dresse aucune muraille de Chine entre la pensée et les émotions, nous l'avons déjà signifié en partant d'un exemple de Dostoïevski. Et c'est naturellement l'unité de la personnalité humaine, avec ses contradictions poético-dynamiques dont résulte l'interaction incessante et indépassable de la pensée et de l'émotion, qui, à partir de l'idée, forme les signes caractéristiques de sociabilité évidente sensible des hommes, des relations humaines, des états universels de l'évolution de l'humanité etc., qui transforme ainsi les corrélations des idées en une chaîne évocatrice d'émotions, et rend par-là possible, dans la tension entre représentation et concept, la transformation du langage en poésie.

Il va de soi que là non plus, on ne doit pas oublier l'exactitude mimétique. D'innombrables idées et concaténations d'idées peuvent certes jouer un rôle important en poésie, mais seulement si elles sont utilisées d'une manière esthétiquement consciente comme moyens d'expression de certaines tendances

humaines sociohistoriques (par exemple dans la sophistique de Naphta dans *La Montagne Magique*) ; l'exactitude de la pensée est là-aussi aussi bien le critère de la figuration textuellement et poétiquement inexacte que la condition préalable de la figuration juste. C'est le cas dans une mesure accrue quand l'intellectualisme se place au cœur de la thématique donnée. Aussi indispensable que puisse être cette exactitude mimétique conceptuelle, elle ne produit qu'un critère négatif limité. Il manque avant tout – ce qui en science est décisif – le problème que les idées puissent être dépassées. L'exactitude a là un caractère inévitablement rapporté au sujet, et ainsi lié à un *hic et nunc* historique et social. Si donc une idée poétiquement exprimée dans un poème est vraie de ce point de vue, c'est-à-dire qu'il a, malgré tous les problèmes conceptuels, une fonction significative, positive, dans l'évolution de l'humanité, si sa figuration est irradiée par les vives émotions de la vérité éprouvée de la sorte, alors le changement de nos vues au cours de l'histoire subséquente ne peut plus rien changer à la forme poétique de la justesse conceptuelle. L'évolution des idées humaines est allée au-delà du monde conceptuel de Lucrèce [201] ou de Dante, mais pas au-delà de leur puissance poétique, et même – on ne le soulignera jamais assez – en tant que puissance poétique de la pensée humaine.

Cette réserve ne signifie pas un quelconque relativisme subjectif. La vérité pure, abstraite, non-objective démontrerait alors son impuissance. La grande masse des poèmes didactiques est tout autant menacée d'un oubli définitif dans la fosse commune de la littérature que celle des poèmes d'amour. Et le critère pour être en vie et rester en vie est partout le même : un reflet significatif de la réalité, typique au plan socio-historique comme à celui de l'universel humain ; le poème

[201] Titus **Lucretius** Carus, poète philosophe latin du Ier siècle av. J.-C. auteur du *De rerum natura* (De la nature des choses). NdT

efficace dans le milieu de la pensée ne se différencie des autres que par des exigences accrues posées en ce qui concerne l'authenticité face à sa subjectivité et son objectivité. Cette accentuation se voit en ce qu'une individualité autant forte qu'intensive est nécessaire afin que des idées qui doivent agir aussi par leur puissance réelle puissent s'exprimer en pleine simultanéité comme patrimoine le plus intime, comme autorévélation la plus profonde d'une personnalité. La même tension entre subjectivité et objectivité qui – de manière différente selon le genre – caractérise chaque œuvre poétique, leur passage simultané l'une dans l'autre, l'une hors de l'autre, poussé à l'extrême, apparaît donc ici à son point culminant le plus élevé. Cette tension est le milieu psychique qui irrigue la matière – les signaux 2 – sous la forme du système de signalisation 1'. La base, la possibilité d'une telle mise en forme est constituée par la vérité de la vie, à savoir les idées que nous nous faisons du monde ou qui deviennent, en nous submergeant, un élément tellement décisif de notre vie individuelle que nous ne les prenons pas en compte ni ne les travaillons au sens de connaissances objectives, mais qu'elles deviennent au contraire – justement dans leur vérité objective – des motifs de la croissance, des crises, du développement des passions etc. de notre personnalité. Le fait que dans la vie, même dans de tels cas, le système de signalisation 1'doive être mis en marche pour faire du monde des idées un patrimoine de notre ego, souligne que cette exigence à l'art poétique a une base dans la vie. Il ne s'agit donc pas du tout, au sens littéral, d'un nouveau langage, mais « seulement » d'une mutation à chaque fois concrète des valeurs de tous ses éléments et relations. Nous avons déjà pris connaissance de la tendance, en science, à l'univocité, à la bonne définition du sens des mots. Une formule de Métastase met très nettement en avant l'orientation diamétralement opposée, que prend en poésie ce

processus de transformation. Il écrit dans une lettre : « Car, vous le savez aussi bien que moi, les mêmes paroles peuvent, suivant les circonstances, exprimer (ou cacher) la joie, ou la douleur, ou la colère, ou la pitié. » [202] C'est exprimé négativement en ce qui concerne les possibilités. Le creuset à chaque fois concret de cet alliage en fusion, est constitué par la prédominance su système de signalisation 1'.

Ce n'est assurément que la possibilité. La mise en forme poétique consiste précisément, à partir de cette tension, à mettre en action un milieu homogène spécifique de ce genre particulier qu'est la poésie. Le *comment* de cet acte montre, comme partout en art, la variabilité sociale et personnelle la plus grande qui soit. La tension est ici une catégorie formelle de la figuration, qui peut avoir les physionomies les plus variées. Elle peut apparaître sous une forme aux tonalités subjectives, et même agréablement idylliques, comme dans *La Métamorphose des Plantes* de Goethe, où, – en pleine conscience poétique – doit rester inconsciente la question de savoir si l'étude approfondie des lois d'évolution de la nature aplanit la voie de la rencontre de deux personnes qui s'aiment, ou si de cet amour découle organiquement une connaissance qui le couronne.

O gedenke denn auch, wie aus dem Keim der Bekanntschaft
Nach und nach in uns holde Gewohnheit entsproß,
Freundschaft sich mit Macht aus unserm Innern enthüllte,
Und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt.
Denke, wie mannigfach bald die, bald jene Gestalten,
Still entfaltend, Natur unsern Gefühlen geliehn!
Freue dich auch des heutigen Tags! Die heilige Liebe
Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,

[202] Pietro Trapassi, dit **Metastasio**, (1698-1782), librettiste d'opéra et poète italien. Cité par Romain Rolland, *Voyage musical au pays du passé*, Paris, Hachette, 1920, p. 166.

Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschaun
Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt. [203]

Cette tension soutenue entre objectivité et subjectivité, entre monde des idées et personnalité la plus intime peut cependant aussi être le désir ardent du révolutionnaire à une rénovation du monde comme contenu et objet de son aspiration intime la plus profonde, comme cela s'exprime dans les vers qui concluent l'*Ode au vent d'Ouest* de Shelley.[204]

Drive my dead thoughts over the universe
Like wither'd leaves to quicken a new birth!
And, by the incantation of this verse,

Scatter, as from an unextinguish'd hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!
Be through my lips to unawaken'd earth

The trumpet of a prophecy! O Wind,
If Winter comes, can Spring be far behind? [205]

---

[203] Goethe, *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, trad. Henriette Bideau, Paris, Triades, 1999, p. 183.

Ô souviens-toi aussi : notre rencontre, ce germe,
En nous fit peu à peu naître douce habitude.
L'amitié apparut avec force en notre âme
Et Amour pour finir engendra fleurs et fruits !
Songe en combien de formes et diverses et changeantes
Nature a déployé tout ce que nous sentions !
Réjouis-toi encor du jour présent ! Le saint amour
Aspire au fruit suprême de semblables pensées,
De mêmes vues des choses : qu'en un voir accordé
Puisse s'unir le couple, accéder au monde supérieur.

[204] Percy Bysshe Shelley (1792-1822), poète anglais.

[205] Shelley, *Ode au Vent d'Ouest*, trad. Félix Rabbe, Albert Savine, éditeur, 1887, p. 97.

Entraîne mes pensées mortes sur l'univers,
Comme des feuilles flétries, pour hâter une nouvelle naissance !
et, par l'incantation de ces vers,
Disperse, comme des cendres et des étincelles
d'un foyer inextinguible, mes paroles parmi l'humanité !
Sois à travers mes lèvres, pour la terre encore assoupie,
La trompette d'une prophétie ! Ô Vent,

Et même là où cette tension s'élève – directement – bien au-dessus de tout ce qui est purement personnel, où – tout aussi directement – est posée l'exigence de vivre un destin purement humain comme destin de l'humanité au plan de la philosophie de l'histoire, comme dans *Les Dieux de la Grèce* de Schiller, [206] l'objet directement figuré est, d'un point de vue poétique, un comportement humain nécessaire, enraciné dans les couches les plus profondes de la personnalité, qui est mis en mouvement par cette perspective conceptuelle, historique, et dont la chaleur procurée par son expérience vécue retransforme à nouveau la perspective historique en des faits de la vie individuelle. Ce qui dans les idées ne serait en soi qu'abstrait se fond dans cette chaleur ardente en un fluide unitaire dans lequel les idées et la vie, l'humanité et l'individu se réunissent sans rien perdre de leur opposition.

Le principe unificateur essentiel est dans tous les cas de ce genre le comportement humain qui inclue, devenue partie intégrante de lui, la pensée qui cesse de refléter seulement un existant en soi et de modeler par sa force le comportement humain ; il est plutôt intégré dans la dynamique de la vie. D'un autre côté et en même temps, le comportement humain qui réalise cela se développe justement par-là au-delà de la simple particularité individuelle. Passons là-dessus, dans la mesure où est exact le récit d'Eckermann [207], selon lequel Goethe aurait écrit son poème *Vermächtnis* pour contester et corriger son

---

si l'Hiver s'approche, le Printemps peut-il être loin derrière ?

[206] In *Poésies de Schiller*, Trad. Xavier Marmier, Paris, Charpentier, 1854 (pp. 149-152). NdT.

[207] Conversations de Goethe avec Eckermann, 12 février 1829.
Goethe : *Eins und Alles* [un et tout] *Vermächtnis* [Testament], trad. Roger Ayrault, in *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, op. cit., p. 427. NdT

Car au néant doit aller toute chose
Si elle veut persévérer dans l'être, et
Pas un vivant ne peut s'anéantir.

propre poème *Eins und Alles*. L'opposition dialectique (et l'affinité) du contenu idéel des deux poésies :

Denn alles muß in Nichts zerfallen,
Wenn es im Sein beharren will. et
Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen..

va à chaque fois être « démontrée » par ce comportement humain, découlant de ces idées, à l'aide duquel elles peuvent en conséquence être trouvées dans la réalité : au travers du comportement humain qui se produit à la suite de leur connaissance et devient actif.

On voit ici sous une forme nouvelle ce que nous avons dit dans d'autres contextes : de nombreuses formulations sur la relation entre sujet et réalité qui, à leur place gnoséologique propre, ne seraient rien d'autre qu'une déformation idéaliste des véritables états de fait, peuvent, dans la sphère de l'esthétique et limitées seulement à celle-ci, devenir de vraies reproductions de leurs rapports structurels. Pour le problème traité maintenant, on peut mentionner la fameuse parole de Protagoras, selon laquelle « l'homme est la mesure de toutes choses, de l'existence de celles qui existent et de la non-existence de celles qui n'existent pas. » [208] Cela ne vaut absolument pas la peine de parler de l'idéalisme gnoséologique de cette thèse ; il est évident, et nombreux sont les courants idéalistes qui s'en sont réclamés. Mais si nous nous tournons vers ce nous avons constaté à l'instant, à savoir la liaison de la valeur esthétique d'une idée exprimée poétiquement à ce comportement humain – figuré dans l'œuvre – dont cette idée découle, qu'elle prolonge, alors ce rôle de l'homme comme mesure de toute chose est, sans aller plus loin, évident. Et pas seulement dans ce cas, cela va de soi. Le monde extérieur ne peut véritablement être maîtrisé que par une connaissance de son être-en-soi ; de là la tendance désanthropomorphisante de toute pensée

[208] Platon, *Théétète*, 152 a.

entièrement ou à demi-scientifique ; de là vient que l'idéalisme met tout cul par-dessus tête. Au quotidien, les tendances opposées se mélangent naturellement : le matérialisme naïf spontané de la pratique immédiate avec la référence à l'ego, tout aussi naïve spontanée, de la conception du monde. « L'homme ne comprend jamais combien il est anthropomorphique » [209] dit Goethe. Nous avons jusqu'à présent montré sous les aspects les plus divers et dans les contextes les plus divers que l'art, en figurant le monde en rapport à l'évolution de l'humanité, crée, à partir de l'anthropomorphisme naïf et spontané du quotidien, une nouvelle forme de généralisation – également anthropomorphisante – du destin de l'homme dans le monde. Si nous considérons maintenant cette activité du point de vue du reflet littéraire poétique de la réalité, nous en arrivons à cette généralisation, que tous les principes de forme en littérature consistent à rapporter ainsi les destins internes et externes à des modes de comportements humains typiques. Goethe exprime cela justement, de manière très résolue, dans un cas qui semble à première vue être tout à fait formel : « Ce qu'on appelle des motifs, ce sont donc des phénomènes proprement dits de l'âme humaine, qui se sont déjà mille fois produits et se renouvellent sans cesse. Seulement le poète ne les représente que sous une forme historique. » [210]

Cela fait partie de l'essence de l'art poétique que la validité de ce principe de forme s'étende jusqu'à l'usage poétique des mots, et que c'est même précisément là qu'il doive trouver son accomplissement le plus concret. Mais même avec la connaissance de ce rapport, nous n'en sommes assurément, aujourd'hui encore, qu'au début du commencement. Il est clair en effet que l'exactitude, la précision, la profondeur, l'élégance etc. de l'usage du langage poétique, ne résulte pas

[209] Goethe, *Maximes et réflexions*, Trad. Sigismond Sklower, op. cit., p. 49.
[210] Goethe, *Maximes et réflexions*, Trad. Sigismond Sklower, op. cit., p. 154.

formellement du choix immédiat des mots, mais forme au contraire le point culminant ultime des relations les plus profondes entre la teneur et la forme. La véritable force d'expression d'un mot ou d'une tournure est primairement déterminée par son contenu – y compris la situation dans laquelle ils sont énoncés – comme expression d'une teneur déterminée, extrêmement concrète ; au-delà, elle est conditionnée par le genre, car la beauté de l'expression est soumise à des lois tout à fait différentes par exemple dans le drame que dans la poésie lyrique, et elle est encore en outre concrétisée par la position, car une exposition doit être figurée, même littérairement, tout autrement qu'une catastrophe etc. etc. Tous ces facteurs de médiation dans la structure d'une œuvre d'art littéraire devraient être étudiés avant que l'on puisse aborder – de manière féconde – l'analyse de l'aspect purement textuel. Ces rapports n'ont pour l'instant pas du tout été analysés au plan théorique général, sans même parler qu'on ait réussi à les appliquer à un seul poème. Des analyses qui commencent par le dernier élément, sans prendre en compte les présuppositions, comme dans ce qu'on appelle l'école d'interprétation, restent obligatoirement subjectivistes, ils coupent les cheveux en quatre de manière formaliste, et ne peuvent qu'exceptionnellement trouver la vérité. [211]

Compte tenu de cet état des analyses esthétiques, ces considérations doivent en rester au rapport général de toute figuration par le langage à l'homme, au comportement humain. Ce qui se produit ici dans le texte se concrétise jusqu'à un certain point si nous tentons de regarder de plus près les catégories les plus usuelles en la circonstance. Notre constatation répétée sur l'usage privilégié d'une catégorie primitive – d'un point de vue scientifique – initiale, comme

[211] Je renvoie à nouveau à la critique de la théorie moderne d'interprétation par Cesare Cases (1920-2005), *Societa* 1955, n° I-II.

l'analogie trouve ici un éclairage quelque peu plus concret. Son caractère conceptuellement primaire se voit en ce que la possibilité de relier de manière purement subjective plusieurs phénomènes entre eux doit constamment être surmontée par le reflet désanthropomorphisant. Mais comme dans la langue poétique, ce facteur de la subjectivité non seulement peut faire l'objet d'un très haut niveau de tolérance, mais même aussi être consciemment à la base de la transformation de l'analogie en une image, en une métaphore etc., cela engendre dans le reflet littéraire et la figuration de la réalité un mouvement qui emprunte une direction directement opposée à la direction scientifique. La base de cela est contenue dans l'essence même de la catégorie. Goethe, qui est probablement celui qui a pensé cette question le plus à fond, de la manière la plus incisive et sous tous ses aspects, dit du rôle de l'analogie dans la relation de l'homme à la réalité objective : « Chaque être est l'analogue de tous les êtres : c'est pourquoi l'existence nous paraît tout à la fois isolée et enchaînée. Si l'on suit trop l'analogie, tout s'identifie et se confond ; si on l'évite, tout se disperse à l'infini. Dans l'un et l'autre cas, l'observation est comme frappée de torpeur, tantôt par excès de vie, tantôt par une sorte de mort. » [212] Cette situation objective conditionne selon Goethe l'emploi général de l'analogie, surtout dans la vie même. Sans parler de son application en poésie, Goethe dit : « Juger par analogie, n'est pas une méthode à blâmer ; l'analogie a cet avantage qu'elle n'exclut rien, et ne se propose pas, à proprement parler, un but final. » [213] Et de la même manière sur son applicabilité dans la communication, là-aussi sans se rapporter directement à la poésie : « Je tiens la communication par analogies pour aussi utile qu'agréable : le cas analogue ne

[212] Cité par Elme-Marie Caro, *La philosophie de Goethe*, Paris, Hachette, 1866, p. 134.

[213] Goethe, *Maximes et réflexions*, Trad. Sigismond Sklower, op. cit., p. 20.

veut pas s'imposer ou prouver quoi que ce soit ; il s'oppose à un autre sans relier à lui. Plusieurs cas analogues ne fusionnent pas en séries fermées, ils sont comme une bonne compagnie qui stimule toujours plus qu'elle ne donne. » [214] Dans les deux derniers cas, on met en avant comme quelque chose de positif le fait que l'usage de l'analogie, n'engage à rien, ne crée aucune obligation, qu'il soit fugace.

La plus grande faiblesse de l'analogie – d'un point de vue scientifique – à savoir qu'à partir d'une similitude purement passagère, elle conclut à une corrélation objective, peut justement devenir sa force en poésie ; *peut*, et non *doit*. Car naturellement, une similitude fortuite, qui passe furtivement, n'instaure encore en soi aucune relation poétique ; celle-ci doit également être fondée plus profondément, même si ce n'est pas purement objectif. Le fondement solide exigé ici concerne en effet toujours aussi le sujet. L'humeur la plus fugace peut être de la plus grande profondeur, si elle transmet à des strates importantes du sujet représenté une mobilité essentielle, et la similitude objectivement la plus fondée, imprégnée d'une nécessité authentique, reste froide et muette si elle ne parvient pas à susciter chez le sujet, comme par enchantement, un tel réflexe. Le langage de la poésie tend à être unique en son genre, il tend à une intense singularité dans tout ce qu'il figure, et lorsqu'il utilise la catégorie de l'analogie, il faut que justement ces aspects y soient travaillés, portés à la surface, élevés à l'essentialité. Si cela se produit purement comme relation d'un objet à un autre, cela engendrerait obligatoirement une superficialité, un subjectivisme au mauvais sens du terme. Ce n'est que lorsque chaque objet ou chaque ensemble complexe d'objet qui constitue une unité close, toujours et indissociablement lié à une subjectivité, se rapporte à un

[214] Goethe, *Maximen und Reflexionen*, trad. par nos soins. NdT.

comportement humain et prend essentiellement une forme pour l'élever à une expression plastique que cette orientation vers l'unicité en son genre du phénomène se révèle comme un principe poétique proprement dit et authentique.

Pour autant que toutes ces formes de langage poétique découlent du quotidien et de ce fait du langage du quotidien, et restent obligatoirement impossibles dans leur contenu et leur forme (et donc incompréhensibles) sans cette origine, le langage poétique représente pourtant un saut qualitatif par rapport à eux. Cela a pour conséquence nécessaire que le langage poétique naît en même temps dans une lutte incessante contre celui du quotidien. Même si nous faisons maintenant abstraction de toutes les conventions qui figent et déforment le langage, il n'en reste pas moins, c'est un fait, que chaque mot dans sa nature représente nécessairement une abstraction ; même le mot le plus ordinaire, le plus « concret », comme *table*, *chien*, etc. Ce phénomène fondamental du langage, comme système de signalisation 2, a une tendance naturelle, spontanée, propulsée par le travail, à la scientificité, à l'objectivité, à la désanthropomorphisation. (Les conventions en font également partie, sauf que leurs généralisations se tournent vers des propriétés plus superficielles des objets, très souvent même simplement vers une aliénation de l'homme.) Cette spontanéité n'abolit assurément pas le fait que le reflet scientifique de la réalité, exprimé dans la langue, doit conduire une lutte incessante pour la purification de la langue, pour l'élimination de la polysémie des mots et expressions que le langage du quotidien – conformément à ses propres besoins – non seulement ne peut pas surmonter, mais au contraire reproduit sans cesse à nouveau, à un degré supérieur. Que cette tendance à l'univocité, créée et favorisée par le travail et la science, pénètre sans cesse dans le langage du quotidien, à la fois le purifie, le simplifie et l'enrichit, le rend plus varié, (et ainsi

renforce à nouveau aussi la polysémie), n'est qu'une des nombreuses manifestations d'un état de fait connu depuis très longtemps.

La tendance de la langue poétique que nous venons de décrire à refléter les singularités spécifiques et significatives des choses et des relations, leur caractère unique, part donc précisément de ces particularités du langage du quotidien que la science s'efforce de surmonter. De plus, il y a aussi dans le langage du quotidien, comme nous l'avons vu, des tendances spontanées. Il ne s'agit cependant pas, là non plus, d'une simple prolongation linéaire de cette spontanéité, mais également d'un saut qualitatif, d'un « dépassement » de cette abstraction qui – dans sa nature – est incluse dans chaque mot. Si nous avons mis l'expression « dépassement » entre guillemets, c'est à vrai dire pour une double raison. D'un côté, cette tendance à l'abstraction fait partie de l'essence du langage, du deuxième système de signalisation, La pas en avant qui a été fait ici dans l'histoire universelle, l'hominisation proprement dite de l'homme, ne peut et ne doit pas être réversible. Nous avons déjà plus haut attiré l'attention sur le fait que les expressions, en apparence pittoresques– pour nous – des langues primitives n'ont rien à voir avec l'effort du langage poétique décrit ici. Tout au moins pas comme ce qu'elles étaient à proprement parler : des efforts initiaux importants pour tracer un chemin à partir des représentations – encore très fortement empêtrées dans des réactions immédiates à un stimulus extérieur déterminé – vers le concept, vers le langage développé authentique comme système de signalisation 2. Ce qui en elles nous paraît aujourd'hui allégorique n'est pas beaucoup plus que le lien, pas encore complétement dénoué, à de simples réflexes conditionnés. Les représentations qui naissent de la sorte ont donc encore conservé en soi, à maints égards, des reliquats de leur origine animale ou semi-animale. La tendance

au « dépassement » de l'abstraction que nous avons décrite part en revanche déjà de la conceptualité constituée. Tandis donc que le « caractère imagé » des langues primitives ne représente encore qu'un immobilisme, une sortie – imparfaite – de la liaison sensible immédiate à un stimulus concrètement déterminé, le langage poétique vise à rapporter le monde de la conceptualité clairement établie – et de ce fait : de l'objectivité clairement comprise – à ces intuitions qui sont sous-jacentes aux concepts. D'un autre côté – mais précisément sur cette base – il s'agit toujours dans le langage poétique du caractère unique en son genre d'un ensemble, et jamais de celui d'un objet unique. La polysémie des mots perd ainsi son caractère négatif du point de vue de la connaissance. Dans les nouvelles corrélations ainsi créées, cette polysémie, cette « aura » que nous avons déjà mentionnée pour le langage du quotidien, devient une des particularités qui aident à rendre sensible, dans le texte, l'unicité en son genre d'un ensemble d'objets – certes toujours rapporté au sujet – et de leurs relations. La polysémie des mots engendre le réseau infini des relations qualitatives des mots.

Cette transformation ne se produit certes pas d'elle-même, tant il faut que soit mené pour cela un travail préparatoire dans l'emploi de la langue de tous les jours. De cela fait partie un système de relations consciemment construit dans lequel cette transformation constitue certes la base, mais en outre, il faut encore qu'une série de possibilités inhérentes aux mots de manière latente soient portées au rang de réalités actuelles. Qu'on pense en l'occurrence au son. Que les bruits puissent avoir une valeur en termes d'ambiance, c'est indubitable. Mais celle-ci n'est évidemment pas simplement une produit acoustique naturel ; quand déjà, en nous réclamant de Kant et de Goethe, nous avons dû affirmer la prééminence de l'élément sociohistorique dans l'impact moral sensible des couleurs,

c'était d'autant plus impérieux ici que les couleurs peuvent d'un côté apparaitre séparément et devenir des signaux d'objets, tandis que les bruits depuis qu'il y a une langue, ne peuvent avoir un sens pour l'homme que dans les mots, liés à chaque fois à la signification des mots. Cette évolution va si loin que les expressions originelles d'affects en sons, quand elles apparaissent dans la langue écrite, ne peuvent prendre un sens vraiment univoque que dans le contexte de la phrase. Herder a bien observé et décrit ce phénomène. [215] « Mais *ces sons sont vraiment très simples* ; et si on les articule, si on les épèle sur le papier, les interjections, les impressions opposées n'ont presque qu'une seule expression. Le "Ah !" qui est mat, est aussi bien le bruit de l'amour qui s'épanche que du désespoir qui sombre ; le "Oh !" enflammé aussi bien l'éclat de la joie soudaine que de la fureur emportée, du flux de l'admiration que du reflux des lamentations. »

D'un autre côté, il n'existe dans les sons aucun ordre physiologique aussi radical que ce que nous avons pu voir par exemple avec les couleurs complémentaires. En outre, les liens des sons à leurs significations n'existent jamais, dès le départ, que dans une langue déterminée ; la différenciation est donc beaucoup plus intime et déterminée par le contenu que pour les couleurs, où un même ordre physiologique ne prend que peu à peu la marque de caractéristiques sociales.

C'est pourquoi toute formule générale – comme par exemple les paradoxes spirituels dans *Voyelles* de Rimbaud – [216] ne nous paraît pas s'approcher au plus près des faits essentiels. E. A. Poe soulève cette question, également de manière paradoxale et spirituelle dans sa *Philosophie de la Composition* où il décrit et analyse – prétendument – la genèse de son poème

[215] Johann Gottfried von Herder (1744-1803), *Traité sur l'origine de la langue*, Trad. Pierre Pénisson, Paris, Aubier Flammarion, 1978, p. 52.

[216] In *Œuvres complètes*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1987, p. 119, NdT.

The Raven. [217] Il part du refrain d'une strophe envisagée et cherche un mot qui satisfasse l'exigence d'une harmonie sonore et d'une emphase durable : il en arrive ainsi aux sons *O* et *R* qui doivent être ceux qui prédominent dans le refrain ; à partir de là, on déduit le mot *nevermore* [jamais plus], et de cela résulte prétendument le sujet du poème dans son ensemble. Nous laisserons totalement de côté la question de l'authenticité de ces déductions, car il est clair que seule la conjonction de l'histoire concrète et de la situation, de l'effet moral et visuel du corbeau, de la signification du mot répété, confèrent aux sons *O* et *R* du refrain cette atmosphère suggestive que Poe a voulue et obtenue. Nous ne nous engagerons pas plus loin sur les questions plus concrètes et de ce fait plus subtiles de la conjonction directement évocatrice du son du mot et de sa teneur. Une part considérable des poèmes de valeur montrerait que ce son constitue un élément important, souvent décisif de ce milieu homogène qui est sous-jacent à la transformation du langage en langage poétique. La célèbre strophe de Verlaine que nous citons maintenant peut au mieux illustrer cela :

Les sanglots longs
Des violons
  De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
  Monotone. [218]

Avec tout cela, on n'a guère abordé qu'un aspect du caractère unique en son genre envisagé ici d'un ensemble figuré par les paroles poétiques. On parle souvent, quand on décrit l'élément poétique mentionné à l'instant, de la musique des vers ; c'est

[217] Edgar Allan Poe (1809-1849), *La philosophie de la composition, Le Corbeau*, trad. Charles Baudelaire, Épinac, Denis éditions, 2018. NdT.

[218] Paul Verlaine (1844-1896) *Chanson d'Automne*, in Poèmes, Paris, Jean-Claude Lattès, 1987, p. 35. NdT.

aussi ce que fait Verlaine lui-même. L'expression est cependant tout aussi métaphorique (analogique), simplement, que celle du caractère imagé, et une acception littérale apporterait davantage de confusion que de clarté. (Pensons aux indications de Goethe sur l'utilisation de l'analogie). La difficulté à définir précisément ou même à simplement décrire le milieu homogène qui se crée ici est éclaircie par la complexité interne de ces milieux où la première approche comme pure visibilité ou audibilité semble aller de soi. Mais l'examen de plus près a démontré que là-aussi, sans une tendance à l'universalité, le milieu homogène amènerait à l'égard de la réalité quotidienne un appauvrissement, et pas un enrichissement. Dans l'art du mot, cette situation se voit encore plus nettement. La réduction à ce qui peut être exprimé, ou évoqué, éveillé, suggéré, par des paroles ne devient efficace que dans une totalité, une universalité ; ce n'est qu'ainsi que ce rapport réciproque, intensivement infini, des paroles reliées peut devenir un système évocateur, parce que ce n'est qu'ainsi que non seulement le caractère unique en son genre d'un objet donné consiste en son intégration en un ensemble unique, mais aussi que cette unicité se rapporte en même temps à un comportement humain concret, défini (unique en son genre). Quel composant parmi ceux en nombre infini qui constituent un tel système va devenir directement prédominant (comme par exemple l'atmosphère sonore chez Verlaine), c'est ce qui représente justement un élément formel important de l'individualité poétique des poèmes singuliers. Vu de l'extérieur, une description purement objective du monde extérieur, ou d'un homme aussi, peut constituer le thème d'un poème – et c'est ce qui se passe dans de nombreux cas importants – ; néanmoins, si chaque trait et chaque mouvement ne renvoie pas à l'objet proprement dit de la composition lyrique, à un comportement humain unique en son genre, alors

l'objectivation reste morte et froide, sans impact évocateur. Dans le poème de Goethe pour Christiane *Der Besuch* [La visite] l'image de la jeune fille endormie est suscitée par le ravissement amoureux bien avant que le ravissement et l'amour du poète ne se formule en paroles ; et même les paysages et les intérieurs vont, dans leur objectivité qui doit assurément elle-aussi, en tant que telle, être représentée de manière objectivement exacte ; être les vecteurs d'une subjectivité de ce genre, comme dans le doux paysage du soir de Stefan George :

Der hügel wo wir wandeln liegt im schatten
Indess der drüben noch im lichte webt
Der mond auf seinen zarten grünen matten
Nur erst als kleine weisse wolke schwebt.
Die straßen weithin-deutend werden blasser… [219]

Nous pensons qu'il est superflu de mentionner aussi, à part, les autres composantes de la création en poésie lyrique. La seule chose qui importe ici, c'est le principe esthétique général de la composition textuelle. Rappelons-nous seulement, brièvement, ce qui a été dit en son temps sur le rythme, tout particulièrement sur sa relation esthétique à la prosodie. L'élément décisif réside justement dans la mise en relief rythmique, la figuration du caractère unique du thème poétique : à proprement parler, chaque bon poème a certes son propre rythme – unique en son genre, singulier –, même si du point de vue de la prosodie pure, il a beaucoup de choses en commun avec d'autre poèmes, s'il respecte même rigoureusement une forme prosodique donnée depuis longtemps. Maniérisme et style, subjectivité abstraite et

[219] Stefan Anton George (1868-1933) in *L'œuvre poétique de Stefan George*, de Claude David, F. Paillart, 1952, p. 137, NdT.

Cette colline où nous marchons plonge dans l'ombre
Mais cette autre là-bas est lumineuse encore
La lune sur le vert délicat des pâtures
Flotte nuage blanc mollement suspendu.
Ouverts sur le lointain les chemins s'obscurcissent…

subjectivité universelle globale se séparent précisément ici, car le maniérisme n'est rien d'autre que l'expression immédiate d'un sujet individuel qui entreprend de forcer les objets le plus variés à entrer dans le lit de Procuste de cette individualité, tandis que le style aide les objets à renaître, y compris rythmiquement et formellement, dans de nouvelles tâches objectives.

Il était juste, pensons-nous, dans cette question de la comparaison des deux systèmes de signalisation 2 et 1', de mettre au clair la différence précisément au pôle le plus extrême de la composition poétique, à la poésie lyrique. Mais il n'y a aucun doute que les principes généraux énoncés ici sont également valables pour la poésie épique et dramatique. Compte tenu de cette similitude du fondement esthétique, nous n'avons pas besoin ici de nous préoccuper plus avant de ce que la relation concrète entre monde du sujet et monde des objets montre partout des différences selon le genre. Ce qui est décisif, c'est que la montée en puissance du langage dans la reproduction de l'infinité et de la totalité intensive du monde des hommes, se produit aussi dans la poésie épique et dramatique à partir de l'objectivité concrète. Cela repose sur le comportement du sujet qui lui est sous-jacent, et constitue sur cette base ce système infini de relations des mots qui dépasse la polysémie des mots dans le quotidien de même que le fait – assurément dans une direction opposée – la tendance à la définition précise et à l'univocité dans le reflet désanthropomorphisant de la réalité.

Otto Ludwig, qui est sans doute celui-qui a étudié le plus à fond le rapport du langage dramatique de Shakespeare au principe de mimique, compare dans une évaluation finement équilibrée ce langage à celui de la tragédie grecque. Il part là-aussi des conditions théâtrales concrètes : « Comme leur théâtre était d'une dimension si énorme, leur public si nombreux, que le

bâtiment n'avait pas de toit, il fallait penser aux moyens de grandir les personnages et de renforcer le son de leur voix. Des masques étaient nécessaires, ainsi que de longs habits, amples et drapés. Si le visage devait rester impassible, c'était mieux, on le rendait beau ou laid. Si donc l'acteur ne pouvait montrer aucun changement d'expression, ne pouvait mettre en œuvre aucune petite mimique, fine, pourquoi fallait-il que le discours déclamé contienne des changements d'expression et des mimiques raffinées ? C'eut été tout à fait contraire à la finesse d'esprit des grecs que de placer discours et apparence visible dans un rapport de discordance aussi fort. Shakespeare n'écrivait pas pour des masques, par pour des théâtres antiques colossaux. C'est pour cela que son langage est totalement mimique, qu'il n'est jamais figé dans des masques, mais chaque pièce a son échelle de mesure particulière pour la taille, ou la force, ou la finesse de ses traits singuliers, pour la rapidité et la progressivité des mouvements. Chacune de ses tragédies a son style, c'est-à-dire une concordance parfaite et une proportionnalité des motifs singuliers, du sujet et de l'exécution. » [220]

Que les mêmes principes vaillent aussi pour la poésie épique– y compris justement la concrétisation dans le cas singulier, voire même l'exacerbation sur celui-ci –, Théodore Fontane l'a montré à propos d'un cas singulier intéressant, sur l'emploi du mot *et* au début des phrases. Dans leur concrétude, justement, ses remarques sont un très bon éclairage du principe de non-répétitivité, d'unicité en son genre, de l'expression en littérature, que nous avons ici mis au cœur de nos réflexions. Fontane se définit comme un « styliste », c'est-à-dire un poète qui crée en toute conscience, précisément parce qu'il n'appartient pas à ces écrivains « qui ont une fois pour toutes

[220] Otto Ludwig, *Shakespeare-Studien*, op. cit., p. 286.

adopté *un* ton et *une* forme », mais qui « au contraire adapte chaque fois son style au sujet traité. Et ainsi, il m'arrive d'écrire des phrases longues de quatorze lignes, et puis d'autres qui sont loin d'avoir quatorze syllabes, souvent ne comportent que quatorze lettres. De même pour mes *et*. Si je voulais tout ramener au style des *et*, il faudrait m'enfermer comme dangereux ; mais j'écris des nouvelles avec *et* et des nouvelles sans *et*, et toujours par souci d'adaptation et par considération pour le sujet. Plus il est moderne, plus il est dépourvu de *et*. Plus il est simple, plus il comporte de *sancta simplicitas*, plus les *et* abondent. *Et* est biblique, patriarcal, et partout où il s'agit d'obtenir des effets des effets de ce genre, on ne peut s'en dispenser. » [221] Il est très intéressant et instructif que Fontane déduise cette opposition stylistique des caractéristiques pures du sujet, et qu'il néglige totalement les conséquences formelles selon lesquelles par exemple le commencement des phrases par *et* introduit dans le récit une sorte de *legato*, tandis que dans le cas contraire, il peut se produire un haché, un genre de *staccato*. [222] Nous pensons que cette omission souligne encore plus clairement la question de principe : le style du poète est généré par les caractéristiques concrètes, par la spécificité particulière du monde objectif dont il est appelé à évoquer textuellement le reflet. (Qu'un morceau de la réalité existante en soi ne puisse devenir la matière d'une poésie qu'à travers le sujet qui la reproduit, qu'à travers son comportement à l'égard de la matière du poème, cela va de soi, après tout ce qui a été dit.) Le mérite de Fontane consiste surtout, par l'exemple d'un

---

[221] Cité par Thomas Mann, *Le vieux Fontane*, trad. Louise Servicen, in *Les Maîtres*, Paris, Grasset, 1997, p. 154. Lettre à l'éditeur d'*Ellernklipp*, trad. Denise Modigliani, Paris, Le serpent à plumes, 2001. Cf. *Postface* p. 207.

[222] En musique, le *legato* consiste à lier les notes successives de sorte qu'il n'y ait pas de silence entre elles, tandis que le *staccato* ou « piqué » désigne un type de phrasé dans lequel les notes doivent être exécutées avec des suspensions entre elles. NdT.

mot aussi abstrait et immatériel du langage du quotidien comme le *et,* à avoir montré comment son emploi (ou son absence) peuvent remplir d'importantes fonctions évocatrices dans le contexte du reflet poétique et de la figuration de la réalité, et donc – pour orienter la question vers le problème que nous traitons maintenant – que le système de signalisation 2 dans son ensemble, par la perception et la restitution du monde dans le système de signalisation 1', devient dans les faits la matière première d'une mise en forme qualitativement différente, que les abstractions nécessaires du deuxième système de signalisation, – sans détruire l'exactitude dans la restitution des phénomènes que ce système a aidé l'humanité à obtenir – vont être abolies par le système de signalisation 1', et transformées en une force concrètement évocatrice des objets représentés.

Tout ce qui a été dit jusqu'ici, aussi important, aussi déterminant même que cela puisse être pour la transposition de l'homme du système de signalisation 2 dans le système 1', ne concerne pourtant qu'un aspect du problème. Car pour tout simplement faire s'exprimer l'unicité en son genre, singulière, d'un ensemble, le système de signalisation 1' n'y serait jamais parvenu. Le besoin spécifique, complémentaire, d'élaborer la singularité des objets et de leurs rapports, sans falsification, à partir des abstractions spontanées du quotidien et indépendamment des généralisations, si nécessaires par ailleurs, de la science, n'apparaît que pour rendre clairement compréhensible aux hommes le sens, l'importance justement de cette unicité. Ce besoin était dans les actes examinés jusqu'ici toujours et partout présent, de manière immanente. Il n'a en effet jamais été question que l'on veuille représenter et exprimer les singularités d'un objet purement à cause de l'objet lui-même. Le besoin était bien davantage toujours lié à un certain comportement humain et n'était intéressant et significatif que

dans ce rapport. La question complémentaire du sens et de l'importance se rattache en conséquence au comportement humain. Mais avec cette constatation, si nous la prenons isolément, nous n'allons pas bien loin. Il y a là en effet, comme partout en art, une relation contradictoire entre le sens fondamental et l'évidence immédiate. (Ce dernier terme doit naturellement être conçu comme étant la deuxième immédiateté, restaurée, de l'œuvre d'art ; comme un problème qui a déjà été traité ici à maintes reprises.) Cette contradiction tire son apparence immédiate du fait que le besoin de donner un sens à l'existence humaine, qui fonde l'art au plus profond, ne peut s'exprimer soi-même, ainsi que son environnement, de manière articulée, que dans cette singularité représentée. Ce qui donc du point de vue du besoin fondamental n'est qu'un simple moyen, une simple communication, apparait dans l'art même comme une surface impénétrable, comme objet immédiat – et en apparence exclusif dans son immédiateté – de la figuration. Néanmoins, cette figuration, aussi parfaite qu'elle puisse être dans son immanence immédiate, resterait chaotique et sa dernière perfection propre lui ferait défaut, si elle ne remplissait pas – en dépit de toutes les contradictions –, d'une manière ou d'une autre, à sa manière propre, sans abandonner son immanence propre, la tâche, l'exigence du besoin fondamental. Ce rapport fondamental va être ravalé au rang de plate allégorie par toute l'esthétique idéaliste qui conçoit l'œuvre représentée comme une simple émanation de l'« idée » et qui le proclame donc de manière directe ; en revanche, toute théorie esthétique qui le nie d'un point de vue esthétique prétendument pur sombre – volontairement ou pas – dans la glorification d'une sorte de naturalisme.

Il est donc nécessaire, c'est incontournable, de trouver, au sein de l'immanence de la deuxième immédiateté, ces formes de généralisation qui sont à même de rattacher organiquement à

ce besoin d'art extrêmement profond les détails découverts par la figuration artistique, sauvés de l'enfouissement dans le quotidien, sans abolir leur caractère unique en leur genre. Nous nous trouvons à nouveau là devant une question que nous avons déjà traitée dans divers autres contextes. Nous pouvons donc nous limiter ici à cet aspect du problème qui est directement lié à l'expression textuelle. Ceci d'autant plus que la différence entre la généralisation artistique et les abstractions d'autres genres apparait en effet encore plus nettement, ici précisément, que dans d'autres arts. Le simple fait de la formation du mot crée un rapport de subordination entre expression généralisée et cas singulier. Puisque la langue a créé le mot *table*, chaque table singulière peut être subordonnée à ce concept, et s'il est associé à un adjectif (ronde ou rectangulaire, brune ou noire, belle ou laide etc.) cela est encore complété par son assignation à un sous-groupe de concepts généraux, mais même cette détermination intermédiaire ne peut absolument pas permettre que son caractère soit vécu comme une singularité ; la différenciation maximale par les adjectifs ne conduit en effet qu'à un sous-groupe exactement défini, et pas à la singularité. Et nous ajoutons : du point de vue de la pratique quotidienne, cela n'est pas non plus nécessaire. Car au cas où cette approximation par les adjectifs descriptifs est à ce point précise que par exemple une table volée soit retrouvée et restituée à son propriétaire légitime, l'approximation par le langage du quotidien a rempli sa tâche.

Nos considérations précédentes avaient justement pour but de montrer que l'art du mot suit des chemins complétement différents en voulant justement surmonter cette nature de l'emploi des mots. Il suffit de se souvenir de rapports comme celui de l'ensemble, ou de la référence à un comportement humain. Mais comment une généralisation peut-elle se produire ici sans retomber dans une subordination à

l'abstraction ? Donc sans détruire le caractère poétiquement évocateur du langage dans le système de signalisation 1' ? Il est clair qu'une telle généralisation ne peut être que celle du comportement humain. Celui-ci cesse d'être simplement singulier et personnel, seulement lié à l'instant, et se développe jusqu'à ces corrélations qui atteignent leur point culminant dans l'autoconscience de l'humanité. Si l'on considère la question du point de vue de la figuration textuelle, il n'est alors pas difficile de comprendre combien est importante notre affirmation, faite dans un chapitre précédent, selon lequel les liaisons entre les individualités isolées et les diverses « strates » de la spécificité humaine n'ont pas en art le caractère d'une subordination, mais d'une inhérence. Ce n'est en effet que sur cette base que la généralisation concerne la chose elle-même, et pas simplement sa forme textuelle d'expression. La direction consciente d'un rapport poétiquement reflété n'a en aucune façon besoin de comprendre en soi la conscience, et à plus forte raison pas la conscience, parvenue à l'expression conceptuelle, des hommes figurés qui y prennent part. Mais cela peut se produire et se produit dans de nombreux poèmes (pas dans tous) de grande valeur : ces principes que nous avons exposés pour la poésie exprimant spécifiquement des idées sont alors valables pour la mise en forme textuelle. Que dans la plupart de ces cas en effet, ce ne soit pas directement le comportement du poète lui-même, mais directement celui d'un de ses personnages concrets dans une situation concrète qui soit saisi ne pose aucun problème nouveau dans les principes. Le sujet d'un poème lyrique comme celui-là n'est certes jamais un sujet abstrait en général ; le poète doit plutôt former son propre moi en un personnage concret particulier, afin de pouvoir en faire un sujet capable d'être le vecteur du poème concret. La généralisation qui est évoquée ici est donc inhérente au personnage qu'elle transpose en paroles, à la situation dont la

dialectique permet l'expression ; elle n'est pas une abstraction qui serait accomplie sur le personnage ou la situation mais au contraire la prise de conscience des deux. Elle n'abolit donc pas la singularité concrètement figurée, sinon au sens où elle porte les deux à un niveau supérieur.

Comme pour toute tentative de résoudre dans la juste proportionnalité dialectique les contradictions fécondes motrices de la structure de l'œuvre, surgissent là-aussi des problèmes sociohistoriques de faveur ou de défaveur des circonstances concrètes. Celles-ci vont jusqu'à la question de savoir si une certaine personnalité poétique est qualifiée pour une figuration déterminée, satisfaisante ou problématique. Là aussi, il nous faut renvoyer – comme souvent – à la partie matérialiste historique de l'esthétique comme le lieu méthodologique où l'on pourra répondre concrètement à de telles question. Nous ne citerons maintenant qu'un seul cas qui peut éclairer sous de nouveaux aspects – généraux – le principe contradictions général qui prévaut ici. Nous pensons à l'« effet de distanciation », très controversé, de Brecht. Il définit cet effet ainsi : « Une image distanciante est une image faite de telle sorte qu'on reconnaisse l'objet, mais qu'en même temps il prenne une allure étrange. » [223] Sans aller plus loin, il est clair que Brecht vise finalement la même chose que ce que nous avons appelé généralisation. Mais avec assurément une différence importante, ou tout au moins que nous jugeons importante. Brecht recherche un théâtre révolutionnaire, c'est-à-dire un théâtre qui, par ses représentations, incite le spectateur à une activité révolutionnaire. Il critique donc de ce point de vue, non seulement la scène contemporaine, mais aussi tout l'art dramatique du passé : « le théâtre, dans l'état où nous le trouvons, ne montre pas que la structure de la société (dont

[223] Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (1948), in *Écrits sur le théâtre*, Paris, *nrf* Pléiade, 2000, § 42, p. 368.

l'image figure sur la scène) soit influençable par la société (dans la salle). » [224] Cet argument ne nous paraît pas trop convaincant. Car dans beaucoup des plus grands drames de la littérature mondiale, on montre justement des changements essentiels de ma société ; ainsi la transition du droit matriarcal au droit patriarchal chez Eschyle, l'effondrement du féodalisme médiéval chez Shakespeare, l'effondrement de la société bourgeoise chez Tchékhov et chez Gorki, où chez ces derniers entrent même en scène les nouvelles forces sociales naissantes. Mais même là où les paroles de Brecht « Ce qu'on laisse inchangé pendant longtemps paraît en effet inchangeable » [225] produisent immédiatement une impression totalement percutante, elles ne s'accordent pas à la réalité de la production dramatique. *L'orage*, d'Ostrovski ou *Marie-Madeleine* de Hebbel, montrent des mondes qui n'ont pas changé depuis longtemps. [226] Mais l'excellente critique de Dobrolioubov montre que c'est précisément de là que découle l'impact révolutionnaire de la tragédie d'Ostrovski. [227] Quand donc Brecht dirige la phrase citée en dernier contre le drame et le théâtre du passé et formule l'exigence : « Il doit forcer son public à s'étonner, et ce sera le cas grâce à une technique qui distancie par rapport à ce qui était familier », [228] il enfonce des portes ouvertes en ce qui concerne le drame : sans « effet de distanciation », il induit son public, non seulement à l'« étonnement », mais aussi à un ébranlement profond par les

---

[224] Ibidem § 33, p. 365.

[225] Ibidem § 44, p. 368.

[226] Alexandre **Ostrovski** (1823-1886), *L'Orage*, trad. Françoise Flamant, Paris, Folio Gallimard, 2007. Friedrich **Hebbel** (1813-1863), *Marie-Madeleine*, trad. Louis Brun, Paris, Aubier-Montaigne, 1942. NdT.

[227] N. Dobrolioubov, *Un rayon de lumière dans le royaume des ténèbres*, in *Textes Philosophiques Choisis*. Moscou, Éditions en Langues Étrangères, 1956, pp. 609-697.

[228] Brecht, op. cit., § 44, p. 369.

contradictions décrites de l'état de la société concernée. Le dramaturge important du passé faisant directement irruption dans le présent, Tchékhov, montre qu'il faut réaliser ce qui est poétiquement rationnel dans le projet de Brecht sans « effet de distanciation ». Tchékhov construit justement ses drames sur l'opposition des intentions subjectives des personnages et leur orientation et signification objective. Le spectateur va être par-là constamment placé dans la situation duale où il comprend les sentiments des personnages en action, ressent même de la sympathie pour eux, mais est en même temps contraint d'éprouver tout au moins avec autant d'intensité l'opposition tragique, tragicomique ou comique entre ces sentiments subjectifs et la réalité objective de la société. On pourrait dire : le drame dans son ensemble est *un seul* « effet de distanciation », mais c'est précisément par-là que dans son mode de figuration, il est drame et pas « effet de distanciation ».

S'il faut encore ajouter à ces remarques que les derniers drames importants de Brecht produisent également – contre son programme – des ébranlements « traditionnels », que pour son effet révolutionnaire, l'« effet de distanciation » est plutôt, et de loin, un élément perturbant qu'un élément favorable, nous approchons de plus près les sources de l'erreur théorique que commet ce poète et dramaturge important, et le problème que nous traitons maintenant s'en trouve éclairé de façon plus précise. Cette source de l'« effet de distanciation » est en fait la polémique unilatérale acharnée, dissimulant les états de fait et les corrélations historiques contre la « théorie de l'*Einfühlung*. » [229] Nous avons déjà été confrontés, lors du traitement de l'ornementation, à une forte position opposée de

[229] *Einfühlung* peut se traduire par *Empathie*. NdT.

ce genre de la part de Worringer. [230] On ne doit naturellement pas considérer les deux polémiques comme équivalentes : Worringer mène contre la « théorie de l'*Einfühlung* » un combat de droite, au nom d'un irrationalisme réactionnaire, Brecht un combat de gauche, au nom de la révolution socialiste. Worringer lutte pour la mort et l'inhumanité, Brecht pour la vie et l'humanité. C'est pourquoi il fallait que sa pratique artistique mûre, ses vues artistiques qui en découlent directement, se placent dans une opposition toujours plus forte à cette antinomie restreinte, à la mode. C'est ainsi qu'il considère la technique de son *Galilée* comme « opportuniste » ; [231] en même temps, est certes juste le principe, décisif ici, quand il conçoit la nouvelle pièce comme un contre-exemple des paraboles antérieures : « là, des idées prennent corps, ici une matière accouche de certaines idées. » [232] Ainsi, au fond, toute la théorie de la « pièce didactique » est abandonnée, et l'on place au cœur, de manière théoriquement inconséquente, mais d'autant plus féconde au plan dramatico-poétique, l'« opportunisme » de la nouvelle pièce, la figuration authentiquement dramatique (de même que celle des grandes pièces ultérieures). C'est tout à l'honneur du théoricien Brecht qu'à partir de cette situation, il bouscule sa théorie du théâtre épique en raison de son caractère profondément problématique. « Je vois clairement », écrit-il dans son journal (4 mars 1941) « qu'il faut abandonner la position de combat "*d'un côté ratio de l'autre emotio*" » [233] . L'effet de distanciation ne doit

---

[230] Wilhelm Robert **Worringer** (1881-1965) historien et critique d'art allemand, partisan de l'expressionnisme. Il est l'auteur de *Abstraction et Einfühlung*, trad. Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, 2003. NdT

[231] Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée,* trad. Armand Jacob et Edouard Pfrimmer, in *Théâtre complet - t. 4*, Paris, L'Arche, 1975. *Journal de travail*, *1938-1955*, 25 février 1939, trad. Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 32. NdT.

[232] Bertolt Brecht, *Journal de travail*, 30 juillet 1945, op. cit., p. 429. NdT.

[233] Bertolt Brecht, *Journal de travail :1938-1955*, op. cit., pp. 173-174.

désormais plus faire empêcher l'émotion, mais au contraire et surtout susciter des émotions justes. Brecht ne remarque pas qu'il n'a fait ainsi aucune concession à la théorie de l'*Einfühlung*, mais qu'il l'a plutôt totalement écartée.

Néanmoins, il y a chez les deux une erreur commune, la confusion de l'*Einfühlung* avec la théorie et la pratique des grandes périodes réalistes de l'art européen : ils ne voient pas que l'*Einfühlung* est une théorie artistique spécifiquement petite-bourgeoise, qui certes exprime quelques éléments idéologiques de son art contemporain, mais qui, par suite de sa superficialité, passe aussi obligatoirement à côté de ses réalisations artistiques les plus importantes. [234] Sans pouvoir aborder ici l'ensemble de la théorie, remarquons seulement que d'un côté, ce n'est qu'ainsi qu'apparaît cette attitude confuse par rapport aux œuvres d'art, éloignée de toute activité, que Brecht – dans un sentiment juste – exècre si profondément, mais que de l'autre côté, le grand art du passé comme reflet de la réalité est le strict contraire de toute *Einfühlung*. Nous pouvons éprouver de l'« empathie » pour quelque chose dont l'essence objective nous est totalement inconnue ou indifférente, mais face à la réalité évidente ou à sa juste reproduction, nous ne pouvons être conduits qu'à la revivre, expérience qui implique la conscience qu'il ne s'agit pas de notre subjectivité, mais d'un « monde » qui en est indépendant. Ce qu'il y a de spécifique dans l'expérience vécue « *tua res*

[234] Lors de l'étude du véritable fondateur théorique de cette doctrine, F. Th. Vischer (le terme *Einfühlung* provient de son fils Robert Vischer) j'en ai exposé le contenu essentiel. Le contenu philosophique le plus essentiel de l'*Einfühlung* est résumé par Vischer comme suit : « la vision idéale *perçoit dans l'objet ce qui n'y est pas.* » *Karl Marx et Friedrich Theodor Vischer* http://amisgeorglukacs.org/georg-lukacs-karl-marx-und-friedrich-theodor-vischer.html p. 75, et *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* [Contributions à l'histoire de l'esthétique], Berlin, Aufbau-Verlag, 1956, p. 263.

agitur » [235] réside précisément dans cette dualité, qui différencie une réalité vécue de l'*Einfühlung*, de l'introjection. L'« impatience » d'une locomotive peut être une « empathie », mais jamais l'expérience de Faust. Alors, en cédant à ce préjugé moderne – au sens d'une polémique unilatéralement passionnée – Brecht engendre la conception trompeuse de l'« effet de distanciation ». Cela d'un côté a pour conséquence que pour la généralisation nécessaire naît le danger de devenir par trop conceptuel, de passer du système de signalisation 1' dans le système de signalisation 2, de l'autre côté on vise par-là à transférer dans la structure même de l'œuvre ce que nous avons plus haut traité en détail comme l'*après* de l'expérience de réception esthétique, ce qui va également dans la direction décrite plus haut.

Nous pensons que la mise en évidence de cette erreur théorique a quelque peu contribué à clarifier notre problème actuel, celui de la généralisation poétique, tout particulièrement si nous gardons à l'esprit que les effets poético-dramatiques du dernier Brecht n'ont pas été obtenus par l'intermédiaire de cette position, mais au contraire contre elle. La généralisation poétique ne vise pas à transformer l'ensemble unique en son genre représenté en un « cas » qui peut être soumis à une théorie ou une thèse, mais elle a bien au contraire « tout simplement » l'intention de rendre visibles et compréhensibles, explicites et actuelles, les déterminations générales présentes de manière latente (inhérentes) à cette entité singulière. Dit autrement, l'intention est de montrer comment une telle entité singulière s'inscrit de manière évidente dans le typique qu'elle représente en soi dans l'évolution de l'humanité, pour l'évolution de l'humanité. La déterminité double et contradictoire de cet état de choses apparaît ainsi très

[235] *C'est de tes affaires qu'il s'agit*. NdT.

clairement. Il ne peut surtout y avoir aucun typique qui ait une existence indépendante de ses manifestations individuelles – qui en tant que telles restent isolées. La critique d'Aristote à la doctrine platonicienne des idées est valable ici. Mais au-delà de cela, le type est autre chose et davantage qu'une simple somme des manifestations individuelles qui lui sont associées. Tandis que l'évolution de l'humanité – par ses conflits, ses transformations tragiques, tragicomiques, et comiques – entraîne certains modes de comportements et de réaction typiques, la tendance du mouvement vers le typique conserve certains éléments permanents, mais s'enrichit et se concrétise sans cesse de la richesse infinie du monde existant lui-même, du vrai matériau de la réalisation. C'est pourquoi la sublimation de l'individuel dans le typique n'est jamais une extinction de son individualité : celle-ci se manifeste au contraire de manière encore plus sensible et plus expressive quand la relation au typique vient à s'exprimer clairement dans les faits et les peines, dans la conscience de l'individu ou dans la logique de la situation. Finalement, cette sublimation dans le typique n'est jamais un acte isolé, singulier, mais au contraire toujours le mouvement d'un ensemble concret. Ceci a pour conséquence pour la poésie que tout mouvement vers le typique, par exemple dans le personnage d'un drame ou d'un roman, ne se déroule jamais dans les hautes sphères ténues de l'abstraction, mais reste un ensemble complexe concret d'hommes concrets et de situations concrètes. Alors, puisque seul cet ensemble dans sa totalité exprime la généralisation ultime proprement dite, l'incorporation de la totalité représentée dans l'autoconscience de l'humanité, la prise de conscience d'un personnage de son destin du point de vue de la généralisation doit toujours porter en soi quelque chose de relatif –ne serait-ce que pour ne pas détruire ce sens ultime de la poésie, mais au contraire le renforcer d'une manière juste, comme une note dans un accord

harmonique –; c'est pourquoi elle est déjà indissolublement liée à l'unicité en son genre du personnage concerné, de la situation concernée.

Pensons par exemple aux réflexions solitaires d'Othello, après que Iago ait éveillé en lui le doute sur la fidélité de Desdémone :

> O, now, for ever
> Farewell the tranquil mind! farewell content!
> Farewell the plumed troop, and the big wars,
> That make ambition virtue! O, farewell!
> Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
> The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife,
> The royal banner, and all quality,
> Pride, pomp and circumstance of glorious war!
> And, O you mortal engines, whose rude throats
> The immortal Jove's dead clamours counterfeit,
> Farewell! Othello's occupation's gone! [236]

C'est là la quintessence des aspirations les plus profondes d'Othello ; on y voit la quintessence de la tragédie, à savoir qu'avec l'effondrement de la confiance en Desdémone, c'est toute son existence qui s'est écroulée. Celle-ci ne peut cependant pas se réduire à l'amour, la jalousie, la noble foi dans les hommes, ni au sentiment du devoir au service de Venise, et à l'héroïsme dans ce service. C'est pourquoi chez Shakespeare, les passages où l'on synthétise une pensée lyrique généralisante ont un caractère extrêmement si varié. Ils jettent une lumière éblouissante sur des profondeurs cachées des personnages, sur

---

[236] Shakespeare, *Othello*, Acte III, scène III, op. cit., p. 833. NdT.

> Oh ! maintenant pour toujours – adieu l'esprit tranquille ! adieu le contentement ! – adieu les troupes empanachées et les grandes guerres – qui font de l'ambition une vertu ! Oh ! adieu ! – adieu le coursier qui hennit, et la stridente trompette, – et l'encourageant tambour, et le fifre assourdissant ! – Adieu la bannière royale et toute la beauté, l'orgueil, la pompe et l'attirail de la guerre glorieuse ! – Et vous, instruments de guerre dont les gorges rudes – contrefont les clameurs redoutées de l'immortel Jupiter, – adieu ! La tâche d'Othello est finie !

des entrelacs apparemment inextricables du destin, mais ils perdraient tout sens et toute puissance poétique si on les détachait du *hic et nunc* de la situation externe et matérielle dans laquelle ils sont énoncés, et si l'on tentait dans l'absolu d'en faire des généralisations. Il n'est jamais question que d'une généralisation relative, du mouvement immanent de la consistance d'un homme (d'une situation) vers le typique, de l'approfondissement du caractère unique en son genre, précisément par l'élimination de la simple individualité que réalisent ces généralisations. Cela vaut aussi pour les passages « les plus philosophiques » de Shakespeare, pour les monologues d'Hamlet ou de Prospero. [237] Il y a donc un trait particulier, spirituel dans sa composition, quand les derniers mots d'Othello avant son suicide insistent sur sa fidélité envers la République de Venise :

> that in Aleppo once,
> Where a malignant and a turbaned Turk
> Beat a Venetian and traduced the state,
> I took by the throat the circumcised dog,
> And smote him, thus. [238]

Mais ces mots tirent leur résonnance des paroles précédentes qui définissent les composantes psychologiques de son rôle dans le destin de l'amour et de sa confiance. Le principe de la totalité concrète, du « cercle de cercles » selon les mots de

---

[237] Monologue d'Hamlet, ("Être ou ne pas être…"), Acte III, scène I, op. cit., p. 651. Monologue de Prospero, ("Elfes des collines, des ruisseaux, des lacs stagnants et des bosquets…") dans *La Tempête*, Acte V, scène I, trad. Pierre Leyris et Elizabeth Holland, op. cit. pp. 1518-1520. NdT.

[238] Shakespeare, *Othello*, Acte V, scène II, op. cit., p. 870.

> qu'une fois, dans Alep,
> – voyant un Turc, un mécréant en turban,
> battre un Vénitien et insulter l'État,
> – je saisis ce chien de circoncis à la gorge
> – et le frappai ainsi.

Hegel, [239] domine la poésie, comme chaque art, si fortement que chaque expression isolée prend le caractère d'un ensemble, où chaque individualité ne peut atteindre sa véritable signification qu'en référence à l'autre et que dans l'éclairage de l'autre. La singularité et avec elle l'abstraction d'un côté et le mutisme interne du simple individu de l'autre vont être ainsi abolis et portés à un niveau supérieur de généralisation. Il s'agit donc d'une généralisation *sui generis*. Ce n'est que par l'affirmation simultanée tant de l'individualité que de cette généralisation que le langage poétique tire ce qu'il a de spécifique : refléter ce monde de l'homme, son monde intérieur et ce monde extérieur qui le détermine de telle sorte que l'univocité de la détermination conceptuelle obtenue par le langage, par le système de signalisation 2 reste préservée, et que pourtant l'individu et son rapport ai destin de l'espèce humaine parvienne à s'exprimer – de manière évidente sensible. C'est le sens de la transformation que le système de signalisation 1 opère dans le langage. Par-là, les hommes et les situations figurés dans le langage poétique évoquent leur existence comme quelque chose d'intensément infini, par-là la teneur qui s'exprime ainsi – aussi clairement et solidement définie verbalement qu'elle puisse être – devient au sens de Goethe quelque chose d'inexprimable. Le langage poétique se justifie dans le système des besoins de l'humanité, non pas par sa « beauté », mais parce qu'il est en mesure d'exprimer dans une univocité d'un genre particulier ce qui serait sinon inexprimable.

Pour la simplicité des explications, nous avons illustré l'essence du langage poétique tout d'abord par la poésie lyrique, puis par la poésie dramatique. Mais il est indubitable que les principes énoncés jusqu'ici sont également valables pour la

[239] GWF. Hegel, *La Science de la Logique,* trad. S. Jankélévitch, Aubier, Paris, 1971, t. IV, p. 571. NdT.

poésie épique. Une certaine complication apparaît seulement de ce que là, la voix du poète comme narrateur se fait aussi entendre en rapport avec un monde qu'il anime lui-même directement, sans cesse, et qui existe pourtant indépendamment de lui. Dans un certain sens, le principe de la généralisation spécifiquement poétique que nous venons de décrire est aussi exprimé par cette voix. C'est pourtant, pris au sens littéral, une exagération déformante. Si en effet, dans l'ensemble complexe d'événements et de personnes raconté par cette voix, la généralisation n'est pas incluse de manière immanente dans sa structure et son rythme, dans son ordre de succession, si les personnages – certes avec un *mutatis mutandis* déterminé par le genre – ne présentent pas ces points de concentration que nous avons mis en évidence dans la poésie dramatique, si – en un mot – cet accompagnement par la voix épique du poète n'est en un certain sens qu'un point sur un *i*, alors elle peut ne contenir aucune signification poétique – pas même au sens de la généralisation. Bien au contraire ; c'est précisément là qu'on voit un danger spécifique ; à savoir celui de la transformation de la généralisation en une simple généralisation conceptuelle (du système de signalisation 1' au système de signalisation 2). Nous avons dans d'autres contextes identifié ce danger comme spécifiquement moderne, et caractérisé par les paroles de Musil l'opposition entre simplement « retenir » et « passionner » par la poésie. [240] Il y a assurément dans ce danger deux possibilités. La première est celle que nous venons d'indiquer : elle se manifeste dans le caractère essayiste d'une grande partie de la composition épique contemporaine. L'autre consiste en ce que le poète sorte directement de son rôle dialectique complexe de conteur. Les élucubrations historico-philosophiques de Tolstoï dans *Guerre et Paix* en sont l'exemple le plus connu. C'est

[240] Robert Musil, *Journaux*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1981, t. 1, p. 135. NdT.

néanmoins là que l'on voit dans une netteté totale que si le poète développe la généralisation nécessaire non pas comme une généralisation *sui generis*, comme nous l'avons montré, concrètement, à partir des personnages et des situations concrets, mais l'accomplit au contraire au sens de la vie ou de la science, l'œuvre de composition cesse instantanément d'exister esthétiquement. L'évidence brute de ce phénomène n'est pas seulement instructive de ce point de vue. On voit en même temps que les réflexions de Tolstoï n'ont aucune répercussion sur sa composition. *Guerre et Paix* reste, comme œuvre d'art, ce qu'elle est. Ses généralisations poétiques, l'expression de la teneur de ses idées se développent – poétiquement – de manière totalement indépendante de ces digressions idéologiques de leur auteur, en opposition radicale à ces cas où de fausses généralisations des personnages ou des situations fracassent l'unité de la composition.

Dans ces considérations, nous avons examiné la transformation du langage du quotidien en un langage poétique du point de vue psychologique (système de signalisation 1' contre système de signalisation 2). En l'occurrence, nous ne pouvions naturellement en arriver qu'à un concept d'opposition – plus ou moins abstrait – entre universalité logique et une généralisation *sui generis* de la poésie (et de tout art). Ce phénomène auquel nous nous sommes déjà heurtés auparavant à maintes reprises, et qui est très étroitement conditionné par les caractéristiques anthropomorphisantes de l'art, exige une clarification philosophique ultérieure. Nous devons définir plus précisément la place parmi les catégories de cette généralisation sui generis. Ce sera la tâche du prochain chapitre dans lequel nous chercherons à monter comment cette généralisation spécifiquement artistique (ainsi que la fonction spécifiquement artistique de la singularité) sont corrélées par la catégorie de la particularité.

Table des matières

1. Circonscrire le phénomène. 8
2. Le système de signalisation 1' dans la vie. 43
3. Indications indirectes (animaux domestiques, pathologie) 99
4. Le système de signalisation 1' dans le comportement esthétique. 133
5. Langage poétique et système de signalisation 1'. 223