La valeur esthétique dans l'art peut-elle être universelle ?

Jan Mukařovský

« La valeur esthétique dans l'art peut-elle être universelle ? », *Les conceptions modernes de la raison*, vol. 3 : *Raison et valeur*, Publications de l'Institut international de collaboration philosophique, Paris, 1939, p. 17-29.

1

Le dernier congrès de philosophie a prouvé, avec une clarté suffisante, que l'étude philosophique de la valeur se trouve en état de reconstruction radicale. Après avoir passé par une période de relativisme axiologique qui, jusqu'ici, n'est pas encore complètement terminée, l'humanité tâche de réinstaller l'idée d'une valeur fixe, capable de tenir tête à la diversité des attitudes individuelles de même qu'aux variations de la mentalité collective à travers l'espace et le temps. Il y a des philosophes qui essaient de reprendre la solution ontologique. Nous n'avons aucune intention de donner ici la critique de leur point de vue ; nous croyons même probable qu'un penseur prenant pour point de départ un système de métaphysique intégral et original pourra, à condition qu'il pense jusqu'au bout dans les limites de son système, découvrir un aspect jusqu'ici inconnu de la question. Seulement, notre intention et notre devoir propres seront différents des siens, puisque nous aurons pour point de départ des données scientifiques fournies par l'histoire des arts et des littératures, et que notre dessein sera de servir la méthodologie de cette science (ou plutôt : de ce groupe de sciences) en tentant une critique de l'importance de la valeur universelle pour le développement de l'art et pour l'étude de ce développement ; même la question philosophique au sens propre du mot, celle de la source dont découle l'universalité de la valeur esthétique, sera, dans la présente communication, abordée au point de vue de l'histoire de l'art. Comme toute science a la prétention de rester indépendante, autant que cela se peut, de n'importe quelle ontologie, nous serons obligés d'essayer une solution purement noétique de la question.

La question posée par le comité d'organisation de notre réunion est la suivante : « Une valeur universelle est-elle possible dans la connaissance d'ordre pratique ? » Vu le caractère spécial de notre thème, nous osons réduire cette question à une autre, plus

spéciale et qui est la suivante : « Est-il possible ou même nécessaire pour l'histoire de n'importe quel art d'admettre – comme hypothèse de travail – l'existence d'une valeur esthétique universelle ? » Vu le caractère de cette science, cette question ne nous semble point oiseuse, car l'histoire de l'art est, par définition, obligée de regarder ses matériaux comme résultats et objets d'un devenir perpétuel. C'est aussi pourquoi l'histoire de l'art a tant profité de la conception relativiste des valeurs : ce n'est qu'à l'aide de celle-ci qu'elle est devenue capable de concevoir les changements successifs de la structure des œuvres d'art dans le temps sous forme d'une ligne cohérente au parcours déterminé par une légalité immanente. Néanmoins, le problème de la valeur universelle qui – à un certain moment – a pu sembler définitivement écarté, a fini par réapparaître avec une force renouvelée devant les yeux des historiens de l'art. Il est vrai que les changements de la valeur esthétique que l'historien constate, peuvent lui paraître comme autant de preuves de la relativité foncière de cette valeur et qu'il est possible de trouver une justification pour n'importe quelle œuvre. Tout de même, il a pour devoir de tracer, par ses recherches, la ligne cohérente de l'évolution de l'art et, pendant ce travail, il rencontre à tout moment des œuvres produisant une influence active encore très longtemps après qu'elles ont quitté la main de l'artiste. Au moyen de telles œuvres, la valeur esthétique universelle apparaît donc comme un facteur puissant collaborant aux destinées de l'art. L'historien de l'art a tout intérêt à se poser la question de l'universalité de la valeur esthétique. Il est vrai que la plupart des œuvres qu'on produit n'atteignent pas cette résonance prolongée ou renouvelée, mais, d'autre part, l'acte de la création artistique semble toujours, de la part de l'artiste, accompagné par l'aspiration à un assentiment sans réserve [1]. Cette aspiration, quoiqu'elle paraisse à première vue purement subjective, a une très grande portée pour le développement objectif de l'art, puisque c'est grâce à elle que l'intention subjective de l'artiste aboutit à une œuvre dépassant l'expression privée d'un état d'âme subjectif de l'auteur. Mais, comment se fait-il que seulement une minorité des œuvres sorties des mains des artistes survivent à leur époque ? De quelle manière et de quel droit celles qui survivent produisent-elles une influence sur l'évolution de l'art ? Encore des questions qui attendent une réponse. Preuve de plus que la méthodologie de l'histoire des arts et des littératures ne peut éviter le problème de l'universalité de la valeur esthétique. C'est pourquoi nous allons aborder ce problème du point de vue méthodologique.

À première vue, nous apercevrons plutôt un manque d'universalité et de stabilité de la valeur dans l'art. L'œuvre, à sa naissance, n'est très souvent acceptée, même en cas de réussite, que par une partie du collectif ; il y a des œuvres dont la portée reste pour longtemps sinon pour toujours limitée à une seule classe de la société, ou même à un groupe étroit de spécialistes. Au cours du temps, la portée sociale d'une œuvre peut s'élargir ou, au contraire, se rétrécir : en s'élargissant, elle peut franchir les limites du collectif national auquel l'œuvre doit son origine ; en ce cas, il est même possible que la résonance de l'œuvre devienne plus grande dans sa patrie

1. Même alors que l'artiste refuserait le grand public comme incompétent ; toujours comptera-t-il avec les connaisseurs. Et si enfin il prévoit un manque général de compréhension pour son œuvre, du moins visera-t-il un spectateur ou lecteur idéal, bien qu'inexistant. On connaît le mot d'un poète symboliste déclarant qu'il saurait se contenter de « pas un lecteur ». « Pas un lecteur », c'est toujours plus qu'aucun lecteur ; on nie l'existence réelle d'un tel personnage sans nier sa possibilité idéale.

d'adoption que dans le pays d'origine ; tel a été, par exemple, le sort de la poésie de Byron sur le continent. En somme, l'universalité de la valeur de l'œuvre d'art apparaît assez variable dans l'espace, et cela même pour des œuvres ayant atteint un succès incontestable : elle l'est aussi dans le temps, car la valeur d'une œuvre ne reste presque jamais sans atteinte à travers toute son existence, elle augmente ou diminue, disparaît et réapparaît. Même des œuvres d'une valeur incontestée passent parfois par des périodes où elles ne vivent qu'une vie de fantôme, leur renommée végétant sous forme d'une pure convention ; il arrive même que la valeur officielle d'une œuvre est maintenue par les programmes d'étude imposant la lecture d'un poème, l'analyse d'un tableau, etc., aux élèves. Il y a des œuvres qui acquièrent une gloire sans bornes pour la perdre au bout d'un temps très court. Au contraire, une œuvre qui, à sa naissance, n'a pas même été remarquée, peut, assez longtemps après, être « découverte », pour gagner une renommée tardive, mais durable. Il y a encore plus : non seulement la valeur universelle, mais aussi son idée même est sujette aux oscillations ; il y a des moments où on y ajoute une grande importance (par exemple, pendant les époques du classicisme), et il y en a d'autres où l'on en fait peu de cas, du moins à un certain égard : parfois on se désintéresse de la stabilité qu'elle oppose à la marche du temps (ainsi le futurisme italien qui, dans ses commencements, proposait la destruction des musées d'art), une autre fois on la rejette en sa qualité de résonance maximale dans l'espace et dans la société en créant des œuvres destinées aux spécialistes, par exemple le symbolisme. Aussi, la portée pratique de la résistance qu'oppose une œuvre d'art au temps est différente selon l'art dont il s'agit. Ainsi serait-il impossible de comprendre l'évolution de l'art scénique sans compter avec des interventions, toujours renouvelées, de quelques grandes œuvres, telles que les drames de Shakespeare, les comédies de Molière, etc. Dans l'art immédiatement voisin de celui du théâtre, c'est-à-dire dans celui du cinéma, l'universalité de la valeur se trouve, au contraire, bordée à une extension de l'œuvre en un seul moment sans avenir. Enfin, il n'est peut-être pas sans intérêt de rappeler, à propos de la variabilité de la valeur esthétique universelle, les grands musées d'art qui, quoique étant destinés à conserver les valeurs « éternelles », fournissent, malgré cela, une preuve du peu de stabilité de ces valeurs par des fluctuations incessantes qu'on y fait subir à l'ensemble des œuvres exposées, de même que par la dislocation variable de celles qu'on désire faire remarquer au public.

Est-il, après toutes ces limitations, possible et utile de sauvegarder la supposition d'une véritable universalité de la valeur esthétique, ou serait-il plutôt préférable d'admettre seulement une échelle, plus ou moins riche, de valeurs relatives ? En se décidant pour la seconde de ces possibilités, on serait malgré tout en désaccord avec le sens même de l'évolution de l'art. Tout en oscillant sans trêve, la valeur esthétique garde toujours hors d'atteinte son caractère d'une recherche obstinée de la perfection. Sans cela, l'évolution de l'art ne représenterait qu'un va-et-vient absurde. Toute œuvre d'art, nous l'avons déjà dit, est nécessairement créée avec la prétention d'une réussite unique, preuve : l'aversion que les artistes, même les plus contempteurs de l'immortalité, ressentent si souvent pour les efforts de leurs confrères, même parallèles à leurs efforts propres.

La valeur universelle existe donc et produit son influence d'une manière très sensible, seulement elle n'est ni identique avec une résonance maximale dans l'espace et le temps ni ne reste irrévocablement attachée à de certaines œuvres. Elle a, au contraire, le caractère d'une énergie vivante qui, pour rester active, doit nécessairement se renouveler. En illuminant d'un rayon révélateur et inquiet le passé de l'art, elle en découvre, toujours de nouveau, des aspects jusqu'ici inconnus. Elle établit par là une tension féconde entre le passé et l'avenir de l'art en influant sur l'activité artistique présente. L'art a autant besoin de suivre les traces de la tradition que d'obéir à la tendance inhérente au moment présent de l'évolution. La valeur universelle, sous son aspect d'énergie vivante, lui rend possible de synthétiser ces deux nécessités opposées : c'est elle qui, grâce à sa variabilité, attire l'attention de l'artiste justement sur ceux de ces prédécesseurs dont les œuvres correspondent à la tendance du moment présent. Telle est la signification et l'importance de l'universalité de la valeur esthétique pour l'évolution de l'art. Pour nous en rendre compte, il suffit de renoncer à la conception statique de la valeur universelle et de se résoudre à la voir dans sa variabilité incessante.

2

Jusqu'ici nous nous sommes occupé de la portée méthodologique de la valeur esthétique universelle pour l'histoire de l'art, mais en laissant de côté la question de son critère. Le moment est venu d'y procéder, puisque sans cela la notion même de l'universalité resterait pour nous vague et incertaine. Disons dès le commencement qu'il y a plusieurs critères également valables : 1° est universelle la valeur qui atteint un maximum de propagation dans l'espace, y compris une extension maximale à travers les différents milieux sociaux ; 2° celle qui résiste avec succès à la marche du temps ; 3° celle qui est évidente. On pourrait nous objecter que ces trois critères n'en font, en réalité, qu'un seul, à trois aspects mutuellement corrélatifs, et l'on aurait raison si l'universalité idéale de la valeur esthétique était possible en réalité ; en ce cas, toute valeur universelle concrète serait à la fois valable partout et toujours ; elle serait aussi évidente de la même manière pour tous. Mais nous avons déjà pu constater que la valeur universelle est oscillante, toujours en train de changer ou d'extension ou d'objet. Par suite de ce manque de stabilité, il arrive très souvent aux trois critères de diverger ; ainsi, par exemple, une valeur ayant atteint une extension maximale dans l'espace peut très bien ne posséder ni résistance envers le temps, ni évidence, etc.

Il faudra donc étudier chacun des trois critères de la valeur esthétique universelle séparément. Quant à celui de l'extension dans l'espace et à travers les différents milieux sociaux, il semble le moins convaincant de tous. Au cas où une œuvre, ayant acquis une résonance très large, la perdrait très vite, nous serons toujours enclins à donner raison au temps contre l'espace en disant que la valeur de cette œuvre est petite ou nulle. Mais cela ne veut point dire que le critère de l'extension dans l'espace réel et social ne soit intéressant pour l'histoire des arts ; tout au contraire, cette science a pour un de ses devoirs essentiels non seulement de tenir compte de la propagation synchronique de toute œuvre d'art individuelle qu'elle étudie, mais aussi d'analyser l'attitude générale de toute époque vis-à-vis de l'extension relative des œuvres d'art. Il y a, dans l'évolution de l'art, des moments où l'on croit suffisant pour l'universalité

d'une œuvre d'être acceptée par une certaine classe sociale (par exemple la littérature française à l'époque des grands salons littéraires des XVIIe et XVIIIe siècles) ; une autre fois on se contente, pour le succès d'une œuvre, d'une élite encore plus restreinte, en revanche internationale (par exemple, l'avant-garde d'hier et d'aujourd'hui encore, dont les participants, les artistes, fonctionnent en même temps comme auteurs et comme public les uns vis-à-vis des autres) ; une troisième fois, on exige comme signe d'universalité un assentiment général de toutes les classes d'une société (par exemple, certaines tendances de l'époque présente vers un art non spécialiste). Toutes ces attitudes, et d'autres encore, également possibles, alternent le long de l'évolution de l'art, contribuant au caractère spécifique de chacune de ses étapes.

La résistance qu'oppose l'œuvre d'art à la marche du temps semble posséder, nous l'avons déjà dit, plus d'autorité comme critère de l'universalité de la valeur esthétique que l'extension de l'œuvre dans l'espace. Cette préférence instinctive, donnée au critère du temps, est-elle capable d'être soumise à une analyse critique ? Nous croyons que oui, car il n'y a que le temps qui puisse mettre à l'épreuve la portée véritable d'une œuvre. En jugeant une œuvre d'art, ce n'est pas le produit matériel lui-même que nous évaluons, mais « l'objet esthétique » immatériel qui en est l'équivalent dans notre conscience et qui est un résultat de l'entrecroisement mutuel des données fournies par l'œuvre avec la tradition esthétique vivante qui est un bien collectif. Cet objet esthétique est sujet aux variations, il est vrai, même s'il se rapporte à une seule œuvre matérielle, au fur et à mesure de la pénétration de l'œuvre dans de nouveaux milieux sociaux, différents de celui auquel elle doit son origine ; mais tous ces changements synchroniques de l'objet esthétique sont presque toujours assez peu importants auprès des changements diachroniques subis par une même œuvre. Au cours du temps, une œuvre matérielle peut successivement échanger plusieurs objets esthétiques radicalement dissemblables les uns des autres dont chacun correspondra à une autre étape de l'évolution de la structure de l'art en question. D'autant plus longtemps donc une œuvre garde son efficacité esthétique, d'autant plus sûr on peut être que ce n'est pas seulement grâce à l'objet esthétique passager qu'elle la garde, mais que c'est grâce à la manière dont elle-même est faite comme chose matérielle. Cependant, cette importance du temps pour l'universalité de la valeur esthétique n'empêche pas que l'appréciation de ce critère même n'oscille au cours de l'évolution : on pourrait trouver, dans l'histoire des arts, des moments où l'on y ajoute très peu d'importance ; nous avons déjà cité le cas du futurisme proposant la destruction des musées d'art, destinés à la conservation des œuvres d'une valeur consacrée par le temps.

Le troisième critère de l'universalité de la valeur esthétique est celui de l'évidence, consistant en ce que l'individu, pendant qu'il juge une œuvre d'art, possède une certitude immédiate de la portée générale, plus qu'individuelle, de son jugement ; cette certitude, il tâche de l'imposer aux autres hommes sous forme de postulat. C'est ce sentiment de l'évidence du jugement esthétique qui a amené Kant à attribuer un caractère d'*a priori* à ce jugement. Nous préférons éviter ce terme, puisque le jugement esthétique, malgré son évidence subjective, ne nous semble point satisfaire aux conditions nécessaires pour un jugement *a priori*. Un tel jugement doit être indépendant de toute expérience, mais le jugement esthétique nous apparaît très souvent comme dérivé des expériences antérieures, propres ou empruntées. Il n'est pas rare de ren-

contrer des gens qui, sciemment, appuient leur jugement sur une autorité ; preuve : l'existence de la critique d'art et de littérature dont c'est un des devoirs que de diriger le jugement de ceux qui sont peu capables d'évaluer une œuvre d'art sous leur propre responsabilité. Pour acquérir la sûreté du jugement esthétique, il faut très souvent une éducation spéciale s'appuyant sur des valeurs consacrées. Pour être strictement *a priori*, tout jugement esthétique devrait être indépendant même des dispositions individuelles de l'individu qui l'énonce ; or, il est facile de se rendre compte que tous les jugements émis par une même personne, quelque sûr que soit son goût, dessinent une ligne bien cohérente, déterminée justement par ses dispositions. L'évidence du jugement esthétique n'est donc que subjective ; son aspiration à une validité sans limite n'est qu'un postulat adressé par l'individu à la collectivité.

C'est aussi pourquoi le rôle historique de l'évidence du jugement esthétique est sujet aux changements. Ainsi, il y a eu des époques où l'évidence du jugement était, dans les affaires de l'art, reconnue plutôt à ceux qui commandaient ces œuvres aux artistes qu'aux artistes eux-mêmes ; preuve : G. Chaucer demandant à un noble de corriger ses poèmes dans le but de les conformer au goût régnant, ou, au contraire, Michel-Ange se mettant en révolte contre les opinions esthétiques que le pape voulait lui imposer. De nos jours, dans certains pays, l'autorité publique tâche de monopoliser pour elle seule le droit à l'évidence immotivée du jugement esthétique. Il y a des époques et des cas où l'évidence du jugement esthétique est du ressort des spécialistes, il y en a d'autres où elle est réservée au grand public (*cf.* Molière demandant à la bonne d'apprécier ses pièces). Le critère de l'évidence a donc, lui aussi, tout comme les deux précédents, le caractère d'un facteur historique, influencé par le devenir perpétuel de l'art et l'influençant à son tour. Tout de même, il possède, vis-à-vis des deux autres, une position spéciale et privilégiée.

Le critère du temps de même que celui de l'espace n'ont, avec l'évolution de l'art, qu'un rapport, pour ainsi dire, indirect : ils ne font que fournir des exemples à suivre ; mais le critère de l'évidence fait au contraire partie intégrante de l'acte même de la création, en dirigeant l'attitude esthétique de l'artiste. Étant ainsi appliqué pendant la création artistique, ce critère est capable de procurer à l'artiste l'assurance subjective d'avoir atteint la seule solution objectivement adéquate ; c'est pourquoi ce critère est destiné à remplir le rôle d'intermédiaire entre l'intention subjective de l'artiste et la tendance objective inhérente à l'évolution que l'œuvre contribue à réaliser.

Ainsi les trois critères de la valeur esthétique universelle nous sont apparus rangés du côté de l'évolution et, par suite, sujets aux changements ; aucun d'eux n'a fait preuve d'indépendance vis-à-vis des variations historiques du goût. Mais, malgré cela, nous n'avons pas abandonné l'idée consacrée d'une valeur esthétique universelle, différant essentiellement de la valeur relative et qui conserve, nonobstant sa variabilité réelle, une identité idéale à travers le temps. Mais une valeur qui reste toujours identique à elle-même peut-elle être conçue autrement que comme une valeur ontologique ? Il ne faut pas oublier que cette identité est d'un caractère tout dynamique, ne consistant qu'en une aspiration, toujours renouvelée, à l'universalité. Pour l'expliquer, il n'est donc pas nécessaire de recourir à la supposition d'une valeur immuable, mais il faut plutôt poser la question de la source dont puisse découler cette aspiration à

l'universalité. C'est ce que nous essaierons de faire dans le troisième chapitre de notre communication.

3

Pour point de départ provisoire nous prendrons l'inhérence de la valeur esthétique universelle à l'objet matériel. Il est vrai que cette supposition a déjà été combattue à plusieurs reprises ; elle semble définitivement morte depuis qu'on s'est rendu compte de ce que l'évaluation esthétique vise non pas l'œuvre matérielle, mais « l'objet esthétique », dû à l'entrecroisement des données fournies par l'œuvre matérielle avec la tradition esthétique vivante de l'art en question dans la conscience de l'individu évaluant. Cela veut dire que, désormais, il est devenu impossible d'attribuer la valeur esthétique directement à l'œuvre matérielle, comme sa qualité, mais cela ne signifie point que l'œuvre matérielle ne puisse jouer même un grand rôle à l'évaluation par la manière dont elle est faite. Sans cela, ce fait serait incompréhensible que certaines œuvres matérielles se montrent capables de réacquérir, toujours de nouveau, leur efficacité esthétique, malgré la variation des objets esthétiques correspondants qui se produit avec la marche du temps et celle de l'évolution de l'art. La valeur esthétique est donc en rapport avec l'œuvre matérielle, bien que ce rapport ne soit pas celui d'une qualité constante avec son porteur.

De quelle espèce est-il, ce rapport ? Souvenons-nous d'abord de ce que toute œuvre matérielle sort des mains de l'homme et s'adresse à l'homme ; il n'y a donc que l'homme pour établir ce rapport entre l'œuvre matérielle et la valeur visant l'objet esthétique immatériel. Est-ce l'homme comme individu ? n'importe lequel de ceux qui perçoivent l'œuvre d'art, ou celui-là, l'unique, qui en est le producteur ? Il y a quelques dizaines d'années on se plaisait à trouver la valeur d'une œuvre dans la correspondance parfaite entre le créateur de l'œuvre, ou même dans celle qui peut exister entre un certain état d'âme individuel de l'auteur, et l'œuvre. On oubliait que l'œuvre matérielle, dès qu'elle est sortie des mains de son auteur, devient chose publique que chacun peut comprendre et interpréter à sa manière : non seulement l'auteur est une individualité, mais aussi le lecteur et le spectateur, ce qui veut dire que non seulement l'auteur communique sa personnalité et ses états d'âme individuels à l'œuvre, mais que le lecteur et le spectateur usent du même droit. Il y a des œuvres qui se prêtent facilement à une telle réception de la personnalité dans leur structure interne, il y en a d'autres qui ne l'admettent guère. Il est très intéressant, pour le théoricien et l'historien de l'art, de mesurer le degré de l'expressivité directe qu'admet une œuvre d'art, mais cette constatation, très importante pour la caractéristique de l'œuvre, ne dira rien sur sa valeur, puisque l'œuvre d'art est, par son essence même, plus qu'une expression immédiate de la personnalité de son auteur : elle est avant tout un signe, destiné à mettre en rapport les individus, sans aucune distinction de dignité entre l'individu-auteur et l'individu-public, en leur qualité de membres d'une communauté réelle ou idéale, constituée ou occasionnelle. Comme signe, l'œuvre peut posséder plusieurs et même de très nombreux sens en même temps ou successivement ; chacun de ces sens équivaut à un objet esthétique lié à l'œuvre donnée. Plus une œuvre fait preuve d'une telle capacité sémantique, plus elle est capable de résister aux changements de l'espace, du milieu social et du temps, et, par conséquent, plus universelle est sa valeur.

Maintenant il s'agit de savoir à quelle condition cette capacité peut atteindre son maximum. L'homme, tant qu'il est membre d'une certaine société, se trouve sous l'influence de l'attitude que cette société prend envers le monde ; il est donc très probable que, tant que l'auteur et le public d'une œuvre d'art feront partie d'une même société, l'œuvre ne sera pas obligée de faire valoir l'étendue entière de son rendement sémantique, puisque tous ceux qui s'en approchent le feront avec – à peu près – la même attitude. Mais supposons que la société devienne, avec le temps, complètement différente de ce qu'elle a été au moment de la naissance de l'œuvre.

Tel serait, par exemple, le cas d'une œuvre poétique lue plusieurs centaines d'années après sa naissance dans un pays tout différent du pays d'origine. Si, dans ces circonstances, l'œuvre garde sa portée sémantique et son efficacité esthétique, nous aurons le droit de prendre cela pour une garantie de ce qu'elle ne s'adresse pas seulement à l'individu déterminé par l'état momentané de la société, mais à ce qui, dans l'homme, est généralement humain : une telle œuvre donne la preuve de sa relation avec l'essence anthropologique de l'homme. Et c'est là que réside la valeur universelle d'une œuvre d'art, valeur qui, comme nous l'avons vu, n'est pas esthétique directement, mais indirectement, puisqu'elle est donnée par la capacité formelle de l'œuvre de fonctionner comme produit à valeur esthétique dans des milieux sociaux très dissemblables les uns des autres, tandis que la valeur elle-même est qualitativement différente en de différents milieux. Du reste, la valeur esthétique universelle ne consiste pas seulement en une efficacité purement esthétique de l'œuvre : une œuvre qui la possède aura aussi la faculté d'atteindre les couches les plus profondes de la vie mentale de tout individu qui entrera en contact avec elle. On pourrait même aller jusqu'à se demander si la valeur esthétique universelle n'est, en sa vraie essence, que l'indicateur d'un certain équilibre mutuel entre les valeurs de n'importe quelle espèce contenues dans l'œuvre.

Il ne reste qu'une question encore qui exige une réponse : y a-t-il une possibilité de formuler explicitement les conditions devant être remplies pour qu'une œuvre entre en un contact efficace avec ce qui est propre à l'homme en général ? Il est sûr qu'au fond de tout acte humain il y a quelque chose de l'homme en général. Ainsi la linguistique moderne est parvenue à découvrir quelques lois du langage, c'est-à-dire de la faculté humaine de s'entendre au moyen de n'importe quelle langue. Il est tout de même évident que le cas de la langue est foncièrement différent de celui de l'art, car la langue est destinée à être à la disposition active de tout le monde, tandis que l'art, du moins tel que nous le comprenons de nos jours, n'est activement pratiqué que par des spécialistes qu'on appelle artistes ; cela permet beaucoup plus de liberté et beaucoup moins d'uniformité dans l'art qu'on n'en trouve dans l'usage normal de la parole. Néanmoins, on a déjà plusieurs fois remarqué certaines ressemblances saillantes entre les produits de l'art primitif de différents pays, ceux de l'art populaire et ceux de l'art de l'enfant ; ces ressemblances semblent témoigner d'un fond anthropologique commun dont jaillissent ces produits des êtres moins compliqués que l'homme adulte moderne. Il y a, de plus, cette circonstance caractéristique que, dans la littérature lue par les enfants, on trouverait beaucoup plus facilement des valeurs universellement répandues dans le temps et dans l'espace (telles que les contes populaires ou le *Robinson Crusoé* de Defoe) que dans la littérature pour adultes.

Peut-on donc espérer parvenir, un jour, à formuler des préceptes de fabrication des œuvres à valeur esthétique universelle ? On sait que Fechner, en faisant faire les premiers pas à l'esthétique expérimentale, s'attendait à trouver de telles règles absolues. De nos jours, nous savons déjà, en partie, justement grâce au développement ultérieur de l'esthétique expérimentale, qu'entre la nature anthropologique de l'homme et la valeur esthétique il y a l'homme comme membre et produit de la communauté dans laquelle il vit et qui est sujette à l'évolution. Nous savons aussi que la valeur universelle, malgré son arrière-plan anthropologique, est si variable que les résultats une fois gagnés par voie de création artistique ne valent rien à la répétition. Cela ne veut pas dire que l'étude détaillée des arts primitif, populaire et enfantin avec, encore, l'étude comparative des formes plus différenciées de l'art ne puisse conduire à une connaissance assez détaillée de principes généraux d'une portée très sérieuse. Mais ces principes n'auront point le caractère de préceptes. Les lois du langage, mentionnées plus haut, n'ont, elles non plus, que faire dans une grammaire normative, puisqu'elles ne peuvent ne pas être observées : la même chose pour les lois générales de l'art.

Le fond anthropologique de l'art sera donc toujours reconquis sans antécédents. Ce n'est pas dire qu'il ne puisse jamais être conquis définitivement et pleinement ; une telle conquête sans réserve est, au contraire, assez fréquente – toutes les fois qu'elle réussit, il y a un chef-d'œuvre de plus –, mais il y a une infinité de chemins qui y conduisent, chacun correspondant à une certaine structure de la société, car ce n'est qu'à travers cette structure, ou plutôt à travers l'attitude vitale qu'elle implique, que cette voie passe.

Nous retournons donc de nouveau, la troisième fois déjà, sur nos pas. De même que les deux chapitres précédents, le troisième nous a conduit au résultat : que la valeur universelle est en un devenir perpétuel. Seulement, ce chapitre nous a aussi montré que cette variabilité consiste en des retours toujours renouvelés vers une constante qui est la nature même de l'homme. Nos efforts n'ont-ils donc pas abouti à un résultat très parent de cette solution ontologique de notre problème qui suppose la valeur universelle de caractère ontologique comme une asymptote toujours visée, mais jamais atteinte ? Oui et non. Les concordances mutuelles des deux points de vue sont assez visibles, mais il y a aussi des différences essentielles.

Tout d'abord, la valeur esthétique ontologique est illimitée (c'est pourquoi, chez plusieurs penseurs, toutes les espèces de valeurs universelles tendent à se fondre en une seule), mais, par là-même, privée de tout contenu concret, tandis que la constitution anthropologique que nous mettons à sa place possède un contenu qualificatif qui, évidemment, la limite : il n'y a beauté que pour l'homme. La valeur esthétique ontologique ne peut jamais, à cause de son manque d'un contenu concret, parvenir à une réalisation adéquate ; la constitution anthropologique est, au contraire, capable d'une infinité de réalisations esthétiques, grâce à la multiplicité de ses aspects qualitatifs. Entre la valeur esthétique ontologique et ses réalisations, il n'y a qu'une incongruité quantitative plus ou moins grande, cette valeur ne pouvant être réalisée que plus ou moins parfaitement. La constitution anthropologique elle-même n'a rien d'esthétique ; il existe donc entre elle et ses réalisations esthétiques une tension qualitative, et toute

réalisation découvre un nouvel aspect de cette constitution. C'est pourquoi il est possible que la valeur esthétique universelle fondée sur la constitution anthropologique de l'homme, puisse, malgré la stabilité de son substrat, initier les péripéties de l'évolution de l'art.

Nous ne sommes donc pas parvenu [*sic*] à une codification de la valeur universelle, telle que l'a voulu Fechner. D'autre part, nous espérons avoir atteint notre but essentiel qui était de mettre en rapport l'idée de la valeur universelle avec l'idée d'une évolution perpétuelle de l'art. Notre dessein a été de tenter un chapitre de la méthodologie générale de l'histoire des arts et des littératures. Ce dont a besoin cette science, ou plutôt ce groupe de sciences, ce ne sont pas des préceptes statiques, mais une directive philosophique permettant de comprendre la valeur esthétique universelle sous son aspect historique, comme une énergie vivante. On ne peut détruire la notion de la valeur esthétique universelle sans fausser le véritable état de choses, mais ce serait lier les mains de l'historien que de lui imposer une conception statique de la valeur.

En terminant notre communication, nous osons risquer une question : la solution du problème de la valeur esthétique universelle que nous venons de proposer et qui est celle de concevoir cette valeur sous l'aspect d'une énergie constamment vivante, étant toujours en rapport avec la constitution anthropologique de l'homme, mais variable quant à son application, cette solution ne pourrait-elle pas, après des corrections nécessaires, être appliquée aux autres espèces des valeurs universelles ?