

## Le vilain nain Stoss et la splendide Antigone : la réalisation du projet schillerien de révolution esthétique et ses paradoxes

TATIANA KARACHENTSEVA

Quand un texte, qui était depuis longtemps plongé dans l'oubli devient à nouveau accessible au public, entrant en dialogue avec les textes déjà connus, il peut non seulement enrichir notre compréhension du contexte historique, mais aussi nous permettre de distinguer des particularités de la problématique contemporaine que nous n'avions pas remarquées jusqu'alors, même si cette problématique s'est formée indépendamment de lui. C'est précisément ce type d'effet que nous souhaiterions créer ici en analysant un de ces textes oubliés. Et dans la mesure où ce texte présente un projet esthétique, l'objectif sera de redonner vie à ses protagonistes, proches ou lointains, de le confronter à l'opposition, essentielle pour la philosophie de l'art contemporaine, entre l'esthétique et l'anti-esthétique, et de proposer une analyse de l'articulation de cette opposition.

Le texte auquel nous faisons référence est *Le Grand Essai* [*Ogromnyj očerk*] (1924) d'Alexandre Gorski (1886-1943)<sup>1</sup>. Le projet d'« esthétique expérimentale » qu'il expose déploie tout un programme visant à libérer l'âme, le corps et l'art du joug de la « pen-

---

1. Aleksandr A. Gorski, *Falličeskiĭ žračok: teurgičeskie očerki* [La pupille phallique : essais théurgiques], SPb., Leonardo, 2012, p. 185-266.

sée organique ». Nous laisserons de côté la façon dont le « complexe de l'appui » qui, pour Gorski, constitue le cœur de la pensée organique, se rapporte à ce que la tradition métaphysique nommait alternativement *hypokeimenon*, *arché* ou *Grund*. Nous laisserons également de côté la question de la validité philosophique de l'étrange synthèse proposée par Gorski entre la psychanalyse freudienne et la *Philosophie de la chose commune* [*Filosofija obščego dela*] de Nikolaï Fiodorov, qui, à l'en croire, devrait fournir le principe d'une pensée, d'une vision et d'une création nouvelles, non-organiques. Ce qui nous intéressera dans le cadre de ce texte ce sera le fait que le projet esthétique de libération de l'âme et de la construction d'un nouveau corps, avec tous ses effets philosophiques et politiques, est formulé à partir d'une interprétation de la nouvelle inachevée de Mikhaïl Lermontov « Stoss »<sup>2</sup>, dont il est indissociable et dont il dépend jusqu'à un certain point.

Pour Gorski, c'est précisément Lermontov, et non un peintre ou un philosophe quelconques, et c'est précisément cette nouvelle inachevée, et non une autre œuvre, qui ont réussi à déconstruire ce fameux complexe de l'appui qui conforte le pouvoir de la pensée organique. Et la figure du tricheur Stoss est l'un des éléments fondamentaux de ce complexe, qui vient parachever une longue chaîne de personnages d'eunuques, de sorciers, de méchants nains, de pères et d'autres gardiens de la beauté féminine. La fonction de ces figures, de ces inévitables compagnons des représentations traditionnelles de la beauté, qui véhiculent toujours le même point de vue, consiste à maintenir l'opposition entre la vue et le toucher, le masculin et le féminin, la capacité de voir et celle d'engendrer. Ce hiatus est, pour Gorski, le lieu même de naissance de ces monstres philosophico-mythologiques que sont le Destin, la Terre, la Mère ; il est aussi la matrice de la tragédie qui, comme Œdipe, est toujours aveugle. Le projet de libération de l'âme développé par l'esthétique de Gorski vise ce que Lermontov n'a pu réaliser : l'abandon de la tragédie et la recherche d'une nouvelle conception de la beauté.

Aussi étrange que paraisse aujourd'hui *Le Grand Essai*, aussi arbitraire que paraisse l'interprétation proposée du *Stoss* de Lermontov, et aussi éloignée de l'esthétique contemporaine que se présente sa problématique, il y a au moins, dans la production culturelle russe, un texte auquel il se confronte directement : le *Secret de*

---

2. Mixajl J. Lermontov, *Stoss* in *Id.*, *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach*, M., Voskresen'e, 2002, t. 6, p. 371-386.

*l'auteur* [*Sekret avtora*] de Iakov Golossovker (1890-1967)<sup>3</sup>, encore un nom qui cache à la fois une existence tragique et de complexes circonstances de publication. Bien que le *Secret de l'auteur* ne soit devenu accessible qu'en 1961, ses idées fondamentales, selon toute vraisemblance, ont été élaborées avant la guerre. Dans ce texte, Golossovker développe, comme Gorski, un vaste projet esthétique de libération de l'âme, le fondant sur une interprétation du même *Stoss*. Certes, il s'agit ici d'une autre esthétique (que Golossovker qualifie d'imaginative), et l'interprétation possède un autre vecteur : la nouvelle inachevée de Lermontov est présentée non comme une aporie esthétique à laquelle il importerait de trouver une issue, mais comme un paradigme esthétique et par conséquent un modèle à suivre. Pour Golossovker, ce modèle a un rapport direct avec la conception tragique de la beauté, mais cette conception elle-même est réévaluée non comme la cécité de la soumission servile à la mythologie de l'appui, mais comme un témoignage de l'instinct supérieur de la culture et du mécanisme de libération de l'âme qui est accessible à l'être humain.

Aussi étroitement « russe » que puisse paraître cette confrontation des deux projets esthétiques de Gorski et Golossovker, peu connus en dehors des frontières de la Russie, s'appuyant de surcroît sur une obscure nouvelle de Lermontov, je pense qu'elle a un rapport direct avec les discussions contemporaines sur le sort de l'esthétique. Elle a en partie un rapport direct avec l'opposition entre deux conceptions contraires de la tragédie qui ont été élaborées non sur le sol russe, mais en France, et qui se sont cristallisées dans des textes connus et abondamment commentés de Jacques Lacan<sup>4</sup> et Jean-François Lyotard<sup>5</sup>. Et dans ce cas, derrière la compréhension d'une tragédie particulière (*Antigone* ou *Le Docteur Faustus*) se cache un énoncé qui concerne le destin de l'esthétique. L'opposition se manifeste alors dans sa dimension politique : pour Lacan, la vraie tragédie (le cas d'*Antigone* dans son interprétation) est la forme à laquelle revient toujours le désir ; pour Lyotard, la tragédie est dévaluée comme ce passé sur les ruines duquel l'avant-garde peut et doit s'épanouir (de préférence une avant-garde révo-

---

3. Jakov È. Golossovker, *Izbrannoe: Logika mifa* [Œuvres choisies : La logique du mythe], SPb., Universitetskaja kniga, 2010, p. 411-448.

4. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre VII : L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1986, p. 283-333.

5. Jean-François Lyotard, *L'Inhumain : Causeries sur le temps*, Paris, Éditions Galilée, 1988.

lutionnaire et non nostalgique)<sup>6</sup>. Nous pouvons bien sûr relever de nombreuses différences entre les héros russes cités et les protagonistes français, parmi lesquelles figurent moins des frontières politiques que toute une série d'événements philosophiques essentiels pour l'esthétique. Le virage ontologique, le tournant linguistique, le structuralisme, la problématisation de la tradition humaniste en général et de la notion de sujet en particulier, telle est la série (encore bien incomplète) d'événements auxquels ont participé Lacan et Lyotard, si étroitement qu'on ne saurait les en dissocier. Les héros russes que nous avons retenus n'ont, de leur côté, joué aucun rôle direct dans ces événements. Et pourtant, le *Grand Essai* ne peut recevoir sa signification esthétique particulière que dans le contexte d'une comparaison des quatre protagonistes. Il est incontestable que tous ces projets ont un rapport direct avec la réélaboration schillerienne de l'esthétique de Kant, si l'on comprend cette réélaboration comme un déplacement de l'esthétique dans le champ politique, comme l'assignation à l'esthétique d'une nouvelle fonction : résoudre le problème politique de la libération de l'homme.

Dans cette perspective politique, nos héros pourraient constituer des types de coalitions franco-russes définies ainsi : Gorski et Lyotard, par exemple, pourraient entrer dans le parti d'avant-garde, tandis que Lacan et Golossovker constitueraient le parti nostalgique. Il n'en est pas moins évident que ces types de coalitions franco-russes présentent un caractère superficiel, et qu'il existe une distance entre nos protagonistes. Et nous ne parlons pas ici de distance géographique, culturelle ou sociale, mais bien de distance temporelle : les personnages russes appartiennent à une époque où l'esthétique se pensait comme esthétique, tandis que les personnages français sont les produits d'une époque où penser l'art se veut une démarche anti-esthétique. Ces deux notions d'« esthétique » et d'« anti-esthétique » ressemblent bien sûr plus à des nébuleuses qu'à des termes rigoureusement définis. Mais cette indétermination n'invalide pas pour autant la nécessité d'une articulation de leur relation.

Notre hypothèse est que la distance qui sépare les héros russes de leurs pendants français entretient aussi un rapport avec Schiller, bien que d'une manière moins évidente. Ce rapport se manifeste dans le fait que ces quatre projets de libération (ou de servitude) se

---

6. Jean-François Lyotard, « Adorno come diavolo », in J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Éditions Galilée, 1994, p. 99-113.

construisent en développant le problème de la forme dans l'art (que la chose se fasse en termes positifs ou négatifs). Ce point de convergence et, en même temps, de divergence, entre les quatre projets cache une ambiguïté, mais elle se prête déjà à l'analyse et à la réflexion. En l'occurrence, l'ambiguïté réside dans le fait qu'on ne sait jamais de quoi il est question quand l'esthétique (ou l'anti-esthétique) parle de forme, que ce soit pour l'affirmer ou la nier : s'agit-il de la forme d'une *contemplation* donnée (la beauté par exemple) ou de la forme d'une *œuvre* (par exemple, l'œuvre comme un tout organique) ?

Explicitons notre hypothèse. Nous pouvons assigner à cette ambiguïté une date précise et une localisation textuelle bien définie : elle ne s'est pas « cristallisée » dans les textes de mes personnages, ni même dans le cadre du XX<sup>e</sup> siècle, car elle résulte du transfert schillerien de l'esthétique kantienne dans le champ politique. En d'autres termes, son véritable lieu de naissance est le texte *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*<sup>7</sup>. À la lumière de cette hypothèse, il devient clair que les références à Schiller et à l'idée maîtresse de ses *Lettres* (le remplacement de la révolution politique par la révolution esthétique) ont une signification méthodologique. En d'autres termes, nous avançons l'idée qu'il est possible d'articuler le point de divergence qui, paradoxalement, rapproche les différents projets esthétiques de mes personnages, en s'appuyant sur la compréhension schillerienne de la notion de forme.

L'une des thèses les plus citées (de façon apologétique ou critique) des *Lettres* est sans doute la suivante : « In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun<sup>8</sup> ». Cette phrase se traduit littéralement ainsi : « Dans une œuvre d'art vraiment belle, le contenu ne doit rien faire, et la forme tout ».

De quelle forme parle ici Schiller ? Il convient avant tout de souligner que cette forme dont parle notre auteur est une. Cela constitue déjà une transformation substantielle de l'esthétique kantienne sur laquelle il s'appuie pour la développer. Pour Kant, quand on parle de la forme dans l'art, il convient de le faire dans deux registres différents : la langue du jugement esthétique et la langue du jugement téléologique, ce qui implique qu'on parle de deux formes distinctes. L'une d'elles est bien sûr la forme du Beau : d'elle, Kant parle comme d'une forme particulière de la contemplation, différente de la contemplation empirique. Nous pouvons dé-

7. Friedrich Schiller, « Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen », *Sämtliche Werke*, Band 5, Munich, Hanser.

8. *Ibid.*, p. 639.

montrer cette particularité en nous appuyant sur une reconstruction de la structure temporelle de la contemplation esthétique et nous pouvons établir que la contemplation esthétique ne s'effectue pas en recourant à la description de l'espace empirique, mais précisément en s'arrachant à lui.

Cependant, la beauté n'est pas un concept, pas plus que la contemplation n'est une faculté productive. C'est pourquoi la forme de la beauté ne crée par elle-même aucune œuvre, bien qu'elle soit nécessaire à l'œuvre (comme le goût est indispensable au génie). La réalisation de l'œuvre exige, comme on le sait, le génie en tant que don naturel, qui offre à l'œuvre sa matière imaginative, et le génie en qualité de « capacité artistique », qui permet d'inscrire l'œuvre dans la matière concrète. Et pourtant, en quoi le goût est-il nécessaire au génie et la beauté à l'œuvre ? La réponse traditionnelle à cette question est la suivante : c'est pour donner à l'œuvre une forme communicable. Cette réponse est juste, mais incomplète, dans la mesure où elle n'explique pas pourquoi, selon Kant, le génie commence par une interprétation téléologique de la réalité, et, dans le jugement esthétique, cette circonstance doit être prise en compte<sup>9</sup>.

Kant lui-même fournit l'explication suivante : pour rendre l'œuvre possible, il faut non seulement un don naturel et une compétence technique, mais aussi un *concept* qui puisse fonder l'œuvre comme son but. Dans la mesure où la beauté ne peut jouer le rôle de ce concept, et où rien d'extérieur à l'œuvre ne peut non plus assumer cette fonction, il s'ensuit que seul le concept de l'œuvre comme œuvre d'art peut correspondre au concept en question. Le concept de l'œuvre devient sa forme quand la forme de la beauté est simplement superposée à la forme élémentaire, qui est téléologique. Dans ce cas, la fonction de la forme de la beauté ne consiste pas seulement dans l'attribution à l'œuvre d'une forme de communicabilité, mais aussi dans la neutralisation du téléologisme initial de l'œuvre : la transposition de l'œuvre dans la dimension du « *als ob* ». Pour Kant, la structure formelle de l'œuvre d'art dans sa totalité possède une double sédimentation : elle présuppose d'un côté une distinction entre la forme de l'œuvre et la forme de la beauté, et présuppose aussi la subordination de la forme téléologique de l'œuvre à la forme esthétique de la contemplation.

---

9. Emmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe, Band 10, Berlin, Suhrkamp Verlag 1974, §48.

Comment la forme duelle de Kant se transforme-t-elle, sous la plume de Schiller, en une seule forme, et, en tant que telle, devient-elle le pilier qui supporte tout le projet d'éducation esthétique de l'homme ? À première vue, la réponse à cette question semble ne poser aucune difficulté : de simple forme de la contemplation, la beauté se transforme chez Schiller en concept de l'entendement, qui forme directement le contenu de l'œuvre. Il semble que la thèse fondamentale de Schiller repose sur cette présupposition, dans la mesure où le noyau central de ses lettres (de la 10<sup>e</sup> à la 22<sup>e</sup> incluse) est consacré à la déduction de l'idée de beauté : dans un premier temps, sa déduction métaphysique (lettres 10 à 18), et dans un deuxième temps, sa déduction subjective (lettres 19 à 22). La déduction métaphysique permet à Schiller de désigner ce type particulier d'objet qu'est le jeu par lequel l'idée de beauté s'incarne dans la réalité en neutralisant l'action de la loi naturelle et de la loi morale. La déduction subjective lui permet de désigner l'état particulier qui effectue cette double neutralisation, et tout particulièrement l'état de liberté esthétique dans lequel le rapport à l'objet n'est commandé ni par le besoin sensoriel ni par l'impératif de la raison, mais par l'imagination qui, en déterminant la volonté et les sentiments, permet à l'inclination et au devoir de converger dans leur contenu.

Les commentateurs font très souvent référence à cette dimension de l'argumentaire des *Lettres*, en soulignant le caractère conceptuel, et par conséquent objectif, de l'idée de beauté déduite par Schiller. Même Heidegger ne constitue pas une exception, lui qui fait remonter directement la conception schillerienne de la beauté à l'idée platonicienne, et celle de l'œuvre d'art à la notion de chose dans la nouvelle métaphysique européenne<sup>10</sup>. Malgré ce consensus, nous considérons que l'idée schillerienne de la beauté n'est pas exactement une idée, de même que l'idée esthétique de Kant est plus une contemplation qu'une idée. Certes, il ne faut pas oublier que la contemplation, pour Kant, témoigne toujours de la finitude humaine, alors que Schiller accorde un pouvoir plus étendu au « jugement contemplatif » infini. Et pourtant, tout comme l'idée esthétique de Kant, l'idée de la beauté chez Schiller reste une contemplation dans la mesure où elle conserve un lien avec le temps. Schiller, bien sûr, parle de ce lien en termes essentiellement négatifs : la beauté doit annihiler le temps (de même que la forme de l'œuvre d'art doit annihiler le contenu). Pour autant, la beauté ne

---

10. Martin Heidegger, *Übungen für Anfänger. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Wintersemester 1936/37*, Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 2005.

doit pas sortir du temps. C'est pourquoi Schiller parle en réalité de l'annihilation de la sensation du temps et non du temps en lui-même, c'est-à-dire de la forme temporelle de l'arrachement à l'espace empirique, comme dans le cas de la contemplation esthétique kantienne. C'est ici que s'achèvent les ressemblances entre l'idée schillerienne de la beauté et la contemplation esthétique de Kant et qu'apparaissent leurs différences.

Pour Kant, non seulement la beauté n'est pas un concept, mais elle n'a aucun rapport avec les concepts. Inversement, pour Schiller, ce rapport existe, de toute évidence : certes, pas avec les concepts en général, mais avec un concept particulier, la notion pure d'homme complet, telle qu'elle est construite par Schiller. Pour autant, ce rapport ne transforme pas l'idée schillerienne de beauté en concept, mais il transforme incontestablement la beauté en un schème par lequel la notion purement idéale de l'homme complet devient une « figure vivante ». Il s'ensuit que l'idée schillerienne de la beauté est structurée comme un schème kantien et non comme une idée platonicienne : c'est précisément pour cette raison que Schiller était fondé à opposer sa conception de la beauté à toutes les interprétations connues, et à tirer les conséquences de cette conception : si la beauté est un schème contemplatif de la notion d'homme purement idéal, elle doit être non seulement une forme de la contemplation, mais une forme de l'œuvre d'art.

Et, idéalement, c'est en l'homme que doit se réaliser cette œuvre d'art : il doit être créé à partir d'un matériau déjà donné, éclaté, fragmentaire, encore dépourvu de traits humains. Cette matière, qui est pour l'heure inapte à produire des révolutions sociales, doit permettre de produire l'homme comme une œuvre d'art. C'est précisément dans ce sens que Schiller qualifie la beauté de « condition de l'humanisation » et en même temps de condition du passage à l'État moral. Par conséquent, la beauté est un schème de production de l'homme en général, c'est-à-dire aussi du créateur et de son œuvre d'art. Rappelons incidemment que Schiller accorde une acception très large à la notion d'« art », et ne distingue pas la création politique de la création artistique. Cela ne signifie pas pour autant que cette production de l'homme se trouve entre les mains de l'homme (d'autant plus que, pour Schiller, l'Homme n'existe pas encore). La beauté comme schème de l'idéal de l'homme complet est plutôt pensée comme un don : un don de la nature qui joue avec elle-même. C'est uniquement à cela que l'artiste doit une certaine supériorité sur l'homme politique, et c'est pour cela que l'art

devient le centre autour duquel peut et doit se construire le règne de l'État esthétique imaginaire.

Le paradoxe fondamental de ce programme de remplacement de la révolution politique par la révolution esthétique est bien connu : la révolution esthétique ne vise absolument pas à être une révolution au sens de passage à un autre état (alors que c'était sa prétention initiale), mais elle cesse rapidement d'être seulement un moyen pour devenir aussi une fin en soi. C'est d'ailleurs le diagnostic que formule Schiller lui-même : pour lui, l'état esthétique n'est pas seulement un moyen, mais c'est aussi une fin. Pour des raisons qui nous échappent, de nombreux commentateurs de son œuvre voient dans cette déduction formulée par Schiller une contradiction et cherchent même à la résoudre. Mais en réalité, cette déduction est parfaitement logique : si la beauté est à la fois le schème de la contemplation de l'idéal de l'homme complet et le schème de sa production, elle est le but qu'elle sert aussi en tant que moyen. Consciemment ou non, Schiller a reproduit dans l'équivalence qu'il établit entre les fins et les moyens la conception kantienne de l'organisme : pour Kant, ce qui est le principe fondamental du jugement téléologique peut être conçu seulement comme une fin qui intervient également comme moyen. À ce stade, nous pouvons revenir à notre question initiale et demander à nouveau : comment deux formes kantienne (l'esthétique et la téléologique) se transforment-elles chez Schiller en une seule ? D'après ce que nous venons de voir, la réponse à cette question ne devrait pas poser de difficultés : la forme esthétique est absorbée par la téléologique. En d'autres termes, la tentative de présenter l'esthétique comme un moyen de résolution du problème politique (et pas seulement philosophique) a entraîné la téléologisation de l'esthétique et, en même temps, la totalisation de la philosophie sous le signe de l'esthétique.

Si nous soulevons une autre question, celle du destin de l'esthétique au XX<sup>e</sup> siècle, il nous faut reconnaître que le programme schillerien d'éducation esthétique a joué un rôle important, en émergeant (clairement ou non) chaque fois qu'a été discuté le verdict hégélien qui assignait l'art au passé. Mais quand il a émergé, il le fait différemment et à des degrés différents de médiation. Cette médiation fut minimale dans les projets esthétiques de Gorski et de Golossovker, ainsi que dans les interprétations de *Stoss* sur lesquels ces projets s'appuyaient. Nous pouvons maintenant affirmer avec certitude que les deux héros russes ont appréhendé la nouvelle inachevée de Lermontov à travers le prisme de la théorie schillerienne, c'est-à-dire comme un récit de l'émancipation de l'âme au

moyen de la beauté. Mais cette nouvelle est restée inachevée, laissant ouverte la question de la forme littéraire capable de confirmer (ou d'infirmier) cette fonction libératrice de la beauté. Tant pour Gorski que pour Golossovker, il s'agissait là d'une question-clé. La quête d'une réponse à cette question de la forme idoine incitait nos deux interprètes à explorer la possibilité (ou l'impossibilité) d'achever l'œuvre étudiée, et à découvrir ainsi le secret de l'auteur, qui révélerait par là-même le secret de l'art. Les résultats de cette quête, chez nos auteurs, sont non seulement différents, mais opposés. Il n'en demeure pas moins que nous pouvons maintenant identifier le cadre dans lequel cette opposition a pris sens, et au-delà duquel elle perd sa signification. Cependant, il convient d'abord de dire quelques mots sur le sujet même de la nouvelle inachevée, ainsi que sur les points communs entre les interprétations, qui rendent visibles non seulement les différences d'approche entre Gorski et Golossovker, mais aussi les frontières de ces différences.

Le lecteur fait la connaissance de Louguine, le héros de la nouvelle, lors d'une soirée musicale organisée chez la belle Minskaïa. La conversation entre le héros et Minskaïa apprend au lecteur que Louguine est un peintre qui, deux mois plus tôt, est rentré d'Italie où il était allé soigner son hypochondrie ; le lecteur est aussi informé du fait que ce même Louguine se considère comme dénué de charme, qu'il ne se croit pas capable d'être aimé par une femme et qu'il ne s'aime pas lui-même. Je ferais remarquer incidemment que cette dernière caractéristique est très importante pour nos deux commentateurs. Cette conversation permet enfin au lecteur de découvrir ce qui va devenir le moteur de toute la nouvelle : Louguine entend une voix qui lui répète sans cesse une adresse particulière : Passage Stoliarny, près du Pont Kokouchkine, Maison du Conseiller titulaire Stoss, n°27.

L'action principale de la nouvelle se déroule précisément à cette adresse, où Louguine s'est bien sûr rendu pour louer un appartement (malgré tous les pressentiments négatifs), et où lui rend visite un hôte mystérieux, qui semble sortir d'un tableau suspendu au mur (mais vieilli de vingt ans). Ce visiteur, qu'on appelle Stoss, ne se manifeste qu'après minuit, tous les mercredis, pour jouer aux cartes. Bien que ce personnage se comporte comme un véritable fantôme (il vient de nulle part, à une heure qui est réservée à l'apparition des spectres), son jeu de cartes est très réaliste, car il triche. Le visiteur est un tricheur et il a la raison au bout des doigts. La tromperie est pour lui un mode d'existence, fait qui, lui aussi, est d'une importance capitale pour nos deux commentateurs. Même

son nom (Stoss) est trompeur : Louguine interprète à tort la question de son hôte « qu'est-ce ? » (*čto-s ?*) comme son nom.

Or ce visiteur ne vient pas seul, mais accompagné d'une sorte de spectre nommé « Cela », qui prend progressivement les traits d'une beauté extraordinaire, et qui est sa propre fille. Nous comprenons petit à petit que la « banque céleste » qui garantit les mises du vieux tricheur n'est autre que sa fille. Aussi bien Gorski que Golossovker perçoivent une parenté évidente entre Louguine, le Tchertkov du *Portrait* de Gogol et le Hermann de la *Dame de pique* de Pouchkine. La différence n'en est pas moins flagrante : Louguine ne joue pas pour de l'argent (comme Hermann), il ne vend pas son âme (comme Tchertkov), mais il mise toute sa fortune sur un « idéal céleste ». Le vieux visiteur, quant à lui, est un tricheur, comme nous l'avons souligné, et il est impossible de gagner contre lui : arrive un moment où un Louguine émacié, le teint jaune, n'a plus rien à miser. « Il fallait prendre une décision, ce qu'il fit » : la nouvelle s'arrête là, bien que les brouillons de Lermontov suggèrent des pistes possibles pour la suite.

Golossovker et Gorski s'accordent à penser que Louguine doit démasquer le tricheur. Pour eux, il ne fait aucun doute que le héros doit gagner, même si la victoire a toutes les chances de tourner à la catastrophe. Mais quelle que soit l'identité de la victime possible de cette catastrophe imminente, et quel que soit le référent de l'expression « brusque et inattendu » qui apparaît dans le seul brouillon de la nouvelle (qui est visé, Louguine lui-même, la fille ou le vieillard ?), ce n'est pas là que réside le secret de l'auteur. Pas plus que dans cette autre phrase inachevée, qui concerne le tricheur, et non Louguine : « Le vieillard perdit sa fille pour... ». Pour nos deux critiques, il ne fait aucun doute que le vieillard a perdu sa fille pour ne pas être démasqué. Ainsi, Louguine doit gagner et le tricheur doit perdre, mais ces deux nécessités s'additionnent-elles dans ce type d'œuvre qui montre la forme de l'âme libérée par la beauté ? À moins que cette addition ne représente l'impasse de l'inévitabilité de l'illusion et de la tromperie ? Nos deux critiques sont d'accord pour penser que derrière la réponse à cette question se cache le secret de l'auteur, mais les réponses qu'ils proposent divergent totalement. Nous nous proposons de donner ci-dessous à ce désaccord la forme d'un dialogue imaginaire afin de rendre plus visibles les points de divergence.

**Golossovker** : ces deux nécessités ne s'annihilent pas du tout, et la nouvelle aurait pu s'achever par l'expression : « nous pouvons

même indiquer comment ». De plus, cet achèvement pourrait montrer ce que l'art doit être : le schème de la délivrance de l'âme-Psyché.

**Gorski** : l'œuvre d'art doit effectivement être le schème de la libération de l'âme. Mais Lermontov n'avait aucun moyen de créer un tel schème. Et c'est précisément pour cela que la nouvelle est restée et ne pouvait que rester qu'inachevée. L'addition de deux nécessités contraires débouche sur une somme nulle et s'achève sur une impasse.

**Golosovker** : Si, il en avait les moyens. Il suffit d'examiner la fonction actantielle des héros de la nouvelle pour découvrir ces moyens. La victoire de Louguine et la défaite de Stoss n'auraient pas ramené la nouvelle au point de départ, dans la mesure où elle aurait pu être transférée du plan hallucinatoire du jeu et de la tromperie au plan de la responsabilité et de l'identification réelles. À l'appui de cette interprétation, nous pouvons citer le mot « lucarne » qui apparaît dans le brouillon et que Lermontov semble avoir emprunté directement à *La Dame de pique* de Pouchkine. Lermontov aurait très bien pu transformer la fonction symbolique de cette « lucarne », et rompre avec le mécanisme pouchkinien de transformation du motif de la découverte par la lucarne (Hermann fait ainsi connaissance avec Lisa) en motif de la promesse non tenue vis-à-vis de la Comtesse (le mariage avec Lisa en échange du secret des trois cartes). Si cette possibilité avait été réalisée, elle aurait effacé le rictus du visage de la Dame de pique, et elle aurait poussé le personnage hallucinatoire de Stoss à disparaître.

**Gorski** : La Dame de pique continue de plisser les yeux et de montrer son rictus jusque dans la « Nouvelle inachevée ». L'idiome qu'utilise Lermontov est la langue traditionnelle des symboles, qui est et a toujours été la langue de la sexualité masculine. Pour elle, l'image de la belle femme est toujours éclipsée par la physionomie de son gardien (nain, eunuque ou père) ; l'apparition céleste et son père le tricheur Stoss sont aussi indissociables que la Belle et la Bête, ou encore Tchernomor et Lioudmila. La Dame de pique n'est que la synthèse de ces personnages. Effacer le rictus de son visage (et contraindre par là même Stoss à disparaître) est impossible tant qu'on ne transforme pas le mode de pensée organique fondé sur la distinction en un régime de pensée et d'œuvre totalisant et androgyne.

**Golosovker** : Et pourtant, Lermontov avait tous les moyens nécessaires à sa disposition, non seulement sur le plan du développement de ses personnages, mais également sur le plan de l'auteur,

car il a réussi à trouver la forme de la beauté tragique que Pouchkine n'avait pu déceler et que Dostoïevski ne devait appréhender que sur le plan de son personnage principal Mitia Karamazov. Il s'agit ici de la contemplation simultanée de deux abîmes ou de deux dimensions (le réel et l'idéal). C'est précisément cette forme de contemplation qui a pu neutraliser le Diable en Ivan Karamazov et qui aurait pu avoir le même effet avec le Stoss de Louguine, comme l'impératif catégorique du devoir auquel Ivan Karamazov restait soumis. Cette forme de contemplation aurait pu transformer l'œuvre en un schème de libération de l'âme-Psychè, c'est-à-dire le schème de la libération de l'imagination, servant de creuset à la pensée, au désir, au sentiment et à la moralité.

**Gorski** : Un tel programme de libération de l'imagination reste entièrement utopique, dans la mesure où il reproduit la séparation des fonctions entre l'œil et les organes de reproduction. L'œuvre réelle (et la pupille phallique) est absolument impossible dans le cadre de cette dissociation. La pensée et la contemplation utopiques de la beauté tragique reviennent sans cesse au fondement, à la mère, au passé, en engendrant seulement un art illusoire : l'apparition céleste reste une apparition, et le tricheur est voué à continuer son jeu trompeur. Tant que l'art est pensé comme une illusion et que la liberté est réduite à la liberté de l'imagination, la tromperie triomphe et la totalité réelle de l'homme reste hors de portée.

Ainsi, il n'est pas difficile de constater que la discussion entre Gorski et Golossovker tourne autour des problèmes centraux formulés par Schiller, même si les principes et la focalisation exclusive sur ces problèmes ne sont pas toujours clairs pour nos deux critiques. Ce sont pourtant ces principes et cette logique de focalisation exclusive qui contraignent les deux projets à tourner autour du problème de la constitution par la forme de la beauté de la forme de l'œuvre, de la schématisation adéquate – par la forme de la beauté – de l'idée de l'homme total, de l'assignation d'un contenu à cette idée, et enfin du mode de neutralisation des deux lois (naturelle et morale), qui est la condition du fonctionnement de cette idée. La structure conceptuelle élaborée par Schiller dessine même les frontières à l'intérieur desquelles la confrontation entre Gorski et Golossovker trouve sa signification : elle fait sens tant que l'on prend pour axiome que c'est précisément la forme de la beauté qui constitue la forme de l'œuvre, et non l'inverse. Est-ce que cela signifie qu'au-delà des frontières dessinées par cet axiome la cons-

truction schillerienne perd toute pertinence ? Nous pensons que non.

Tout porte à croire que Schiller vit encore parmi nous, de différentes manières, et notamment à travers la médiation de Heidegger. Le cas de Heidegger est particulièrement révélateur dans la mesure où, de prime abord, il n'a pas laissé pierre sur pierre du programme de politisation de l'esthétique élaboré par Schiller. Pour Heidegger, l'esthétique, n'en déplaise à Schiller, ne sera jamais cet élément tiers qui permettra la totalisation de la philosophie ; la forme qui supporte tout le projet schillerien ne saurait être considérée comme quelque chose de principiel ; les considérations sur l'homme en termes d'idéal de la raison ne sont que des fictions ; la notion de jeu introduite par Schiller n'est en rien un concept ; l'apparence dissociée de la réalité n'est qu'une apparence de liberté ; penser la réalité en termes de volonté trahit l'appartenance de Schiller à la tradition du nihilisme métaphysique occidental ; le souci de la culture (et non de l'Être) enferme la révolution esthétique de Schiller dans le cadre du projet de triomphe de la raison, qui guidait la révolution française, et auquel réagissaient les Lettres<sup>11</sup>.

Et pourtant, loin de démêler le nœud dans lequel Schiller a noué les deux formes kantienne, Heidegger ne fait que le serrer plus fermement encore en inversant la place de ces formes. Si on examine la façon dont Heidegger, après avoir déconstruit la forme, contraint l'œuvre à exprimer la vérité de l'Être, on comprend mieux comment il intervertit ces formes. Contraindre un tableau à parler (qu'il s'agisse des *Souliers* de Van Gogh ou du *Lièvre* de Dürer), et la poésie (de Mayer, Rilke ou Hölderlin) à exprimer la vérité de l'Être, n'est possible que par un geste typiquement schillerien : poser un lien direct entre l'œuvre et la beauté. Mais l'œuvre heideggerienne n'est plus pensée comme un organisme, mais comme un événement ; et à ce titre, l'œuvre se rapporte à l'Être et non à l'homme ; par conséquent, la beauté ne schématise plus l'idée de l'homme, mais se révèle comme l'éclat de la vérité qui s'accomplit dans l'œuvre. Ainsi, la beauté ne définit plus l'œuvre, mais elle est produite par elle, et elle doit être pensée exclusivement à partir de l'œuvre comme événement de l'Être. Le lien entre ces deux formes qui avait été noué de façon assez lâche par Schiller, et qui contenait même l'espoir d'une libération de l'homme, se trouve ainsi transformé en une articulation rigide qui met en marche le mécanisme d'une tout autre histoire, l'histoire de l'Être qui a beau-

---

11. M. Heidegger, *op. cit.*, p. 129-133.

coup à offrir, mais rarement la liberté. Au fondement de cette histoire se trouve comme toujours, quoi qu'en dise Heidegger lui-même, le problème de la forme, à cette différence près que ce n'est plus la forme de la contemplation qui définit la forme de l'œuvre, mais la forme de l'œuvre qui produit les effets de la contemplation.

Cette permutation entre la forme de la contemplation et la forme de l'œuvre se produit également dans la lecture lacanienne d'Antigone : la beauté n'aurait jamais été reconnue comme un mécanisme téléologique de capture du désir si l'œuvre (*Antigone* en l'occurrence) n'avait été lue *a priori* comme une structure définie (dans ce cas, il s'agirait d'une structure d'« effondrement »). Et de la même manière, le côté problématique et peu convaincant (pour rester dans l'euphémisme) de l'interprétation lyotardienne du sublime kantien est la conséquence de ce genre de permutation. Le sublime qui, chez Kant, était la forme de l'effondrement de la contemplation esthétique et qui, précisément pour cette raison, ne pouvait s'articuler sur la forme de l'œuvre, devient directement chez Lyotard une forme de l'œuvre qui produit les effets de la représentation de l'irreprésentable.

Dans un certain sens, Lacan et Lyotard poussent la permutation heideggerienne des formes si loin que la construction schillerienne se retrouve pour ainsi dire retournée comme un gant. Dans ces conditions, la forme de l'œuvre est non seulement appelée à détruire le contenu, mais à s'auto-annihiler tout en restant le lieu de la liberté esthétique au sens schillerien, c'est-à-dire une liberté qui a pour caractère constitutif de neutraliser la nécessité naturelle et l'impératif catégorique. Mais la liberté, dans cette permutation, est pensée en termes heideggeriens : elle appartient à l'Être et non à l'homme. Par suite, les effets de la contemplation produits par cette autodestruction de la forme de l'œuvre éteignent non seulement « l'image vivante » de Schiller, mais aussi l'« éclat de la vérité » heideggerienne, transformant la beauté en un adieu à cette contemplation humaine vivante qu'était l'*aesthesis* classique. Il n'est pas surprenant que Lyotard cherche un nouveau nom pour désigner cette *aesthetis* sans *aesthesis*, et que Lacan utilise de façon irréfléchie le terme habituel de beauté pour qualifier l'éclat insoutenable qui pousse Antigone au-delà des limites de la vie.

La construction schillerienne ayant été retournée comme un gant constitue ainsi le territoire de l'esthétique sans *aesthesis*, sur lequel se déroule la discussion sur la tragédie qui oppose Lyotard à Lacan. Certes, ce n'est plus du tout le terrain sur lequel s'affrontaient Gorski et Golossovker à propos de la contemplation

tragique. Mais les terrains ont beau être différents, le sol est le même : l'opacité du rapport entre les deux formes, celle de la contemplation et celle de l'œuvre. Par conséquent, l'origine de la formation de ces territoires est la même : les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Dans ce sens, le problème qui se pose à l'esthétique contemporaine est, lui aussi, unique : se débarrasser enfin de l'héritage schillerien, reconnaître le caractère illusoire de l'idée de « liberté esthétique » et reformuler le problème de la distinction entre la forme de l'œuvre et la forme de la beauté.

Université hébraïque de Jérusalem

*Traduit du russe par Nadejda Chtchetkina-Rocher et Alain Rocher*