

Tchernychevski, « moderne » malgré lui

EMANUEL LANDOLT

C'est donc à nous profanes, gens de travail servile et de sèche analyse, à faire le décompte de l'art et à régler la position des artistes : il le faut bien, puisque l'art les jette sans cesse hors de la raison pratique, puisque, malgré la richesse de leur imagination et le luxe de leur faconde, malgré leur colossale vanité, ils sont hors d'état de répondre pour eux-mêmes et de justifier leurs œuvres.

Proudhon¹

Philistine, béotienne, tout tend à indiquer que la position « nihiliste » en matière d'esthétique, telle qu'elle s'est exprimée d'abord chez Nikolai Tchernychevski dans sa thèse de 1855, puis par la suite plus radicalement chez les publicistes ardents de la génération des années 1860 (Nikolai Dobrolioubov, Dmitri Pissarev) ne soit qu'une parenthèse malheureuse et outrancière dans l'histoire d'une philosophie de l'art en Russie.

1. Pierre-Joseph Proudhon, « Du principe de l'art et de sa destination sociales », in *Id., Œuvres complètes*, nouvelle édition, Paris, Librairie des sciences politiques et sociales, 1932, p. 46.

L'épithète pourrait ici attester : ci-gît une philosophie de l'art ayant renoncé à toute ambition spéculative, déviée de l'orbite esthétique vers un positivisme et un matérialisme vulgaire, définitivement ajustée à la demande sociale et conduisant en définitive à un affaiblissement des pouvoirs de l'art voire à sa suppression pure et simple. En tant qu'esthétique à proprement parler, Tchernychevski et ses successeurs nihilistes ne laisseraient qu'un héritage impécunier, celui d'une génération aux origines sociales modestes décidée à faire de l'art un organe subalterne de l'utilité sociale et plus tard sous la plume de Vladimir Lénine (lecteur enthousiaste du roman *Que faire ?*) « un art de propagande » (*agitacionnoe sredstvo*)², déterminée à rompre avec toute forme de dette envers les modèles précédents, voire à renoncer à l'art tout court au profit de l'activité politique. Les nihilistes les plus radicaux, au premier chef Pissarev, dans les pas de Tchernychevski, exhortent à abandonner toutes les chimères d'une beauté socialement inutile, de « réduire en petits morceaux³ » une discipline sans avenir. En sa qualité de mise au défi et de provocation ultime adressée à l'art et à travers lui aux causes de l'injustice sociale, elle pourrait même être le point de non-retour à partir duquel la philosophie russe s'est éloignée définitivement de l'élaboration d'une esthétique dans le sillage du projet kantien et hégélien. L'historien de la philosophie Nikolaï Plotnikov souligne une situation russe paradoxale dans laquelle la réception de Hegel dans les années 1830-1840, si influente et déterminante pour la philosophie, s'est faite sous le prisme de sa philosophie esthétique, donnant par ailleurs naissance à un courant majeur de critique littéraire (Vissarion Biéliniski entre autres), sans que les questions esthétiques aient constitué un enjeu philosophique de premier plan. Cette faiblesse va se poursuivre au cours des décennies suivantes⁴. Si la généalogie du discours esthétique semble faire de l'esthétique marxiste et soviétique

2. Selon les souvenirs d'Anatoli Lounatcharski qui insiste sur la participation de Lénine lui-même dans les suggestions et propositions d'idées et de mise en forme. A. V. Lunačarskij, « Lenin i iskusstvo (vospominania) » [Lénine et l'art (mémoires)], *Xudožnik i žritel'*, 2-3, 1924, p. 5-10.

3. Dmitrij Pisarev, « Razrušenie èstetiki » [Destruction de l'esthétique], in *Id., Sočinenija v četyrëx tomax*, M., Gosudarstvennoe izdatel'stvo xudožestvennoj literatury, 1956, t. 3, p. 419.

4. Nikolaj Plotnikov, « Iskusstvo i deïjstvitelnost'. Gegel', Špet i russkaja èstetika » [Art et réalité. Hegel, Chpet et l'esthétique russe], *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofija. Sociologija. Politologija*, 4 (32), 2015, p. 71-72.

(voire même dans une certaine mesure du réalisme socialiste) l'héritière directe de la philosophie de Tchernychevski⁵, c'est essentiellement parce que les deux partagent une position ambivalente par rapport à la modernité artistique, l'un par anticipation et l'autre par réaction⁶. Il serait tout à fait judicieux de reprendre cet héritage pour y trouver de nouveaux héritiers et ainsi dévoiler une autre matrice de ce geste radicalement critique vis-à-vis de l'esthétique qui ne peut se réduire en définitive à une simple destruction de celle-ci, mais laisse apparaître une possibilité de renouveau.

Pourtant, malgré son caractère excessif, la prose radicale des publicistes nihilistes, le prix élevé qu'ils ont payé pour leurs idées, auront permis le relâchement d'une gigantesque énergie négative, soustractive, désacralisante, obligeant l'art à redéfinir ses finalités et son pouvoir de représentation. La négation (*otricanie*) apparaît comme le trait le plus caractéristique et le plus large pour décrire le phénomène nihiliste. De cette cure d'austérité naît un paradoxe : c'est dans la vertigineuse déprise de sa capacité à représenter et son ouverture forcée à la vie au nom d'un esprit *lucide*, mais aussi dans son réalisme

5. Plekhanov, qui a consacré des nombreux articles à Tchernychevski reconnaît pleinement son héritage dans l'élaboration d'une esthétique sur des fondements matérialistes mais considère qu'il lui manque une armature dialectique pour aller plus loin, tandis que Lounatcharski dégage du personnage de Tchernychevski et de son esthétique, contre le préjugé d'une rationalité austère, la dimension émotionnelle et vivante.

6. Le théoricien et philosophe marxiste Mikhaïl Lifchits, apparaît comme le cas emblématique de ce rejet anti-moderne. Dans ses cours des années 1939-1940 (à l'Institut de philosophie et d'histoire du nom de Tchernychevski (*sic*), il déplore l'éclatement et le morcellement de la théorie de l'art de son époque comme conséquence de l'élargissement de notre « diapason esthétique et sensible ». La modernité artistique et théorique devient sous la plume de Lifchits l'histoire d'un déclin moral et d'une crise du sens (perceptible aussi dans sa critique des recherches formelles du VKHUTEMAS qu'il identifie à l'idéalisme) qui culmine dans la publication en 1968 de « la Crise de la laideur », un pamphlet détaillé et informé contre le cubisme et le pop art qui venait clore une période de Dégel et de réhabilitation du cubisme. Mixail Lifšic, *Lekcii po teorii iskusstva* [Cours de théorie de l'art], M., Grundrisse, 2015, p. 46-47. Voir également Kirill Churnikin, « Art and Irreconciliation, or Cubist Ruptures of Soviet Postwar Aesthetics », *The Russian Review*, 81 (January 2022), p. 66-91.

tique⁷ », « primitif⁸ », positiviste, critique, que l'art peut retrouver prise sur quelque chose de *réel*, dont découle immédiatement un nouveau champ d'action, une capacité à agir. Dès lors se dessine une logique dialectique selon laquelle lorsque l'art est contesté, voire nié, s'affirment des possibilités d'agentivité nouvelle, dont les expérimentations artistiques de l'avant-garde vont hériter, donnant une coloration singulière à ce processus. Sur le fil du réel s'inaugure dès lors la vocation *réaliste* d'une partie de la modernité artistique russe, qui excède la simple perte de privilèges de l'art mais lui confère un champ de possibilités nouvelles. Dans un texte tardif issu d'un cours donné à l'Institut d'art de Kiev, Malévitch exprime bien comment la distinction entre le nouvel art et l'art représentateur (*izobražitel'noe*) s'opère sur le plan *tangible* de la nature de la sensation et sa capacité à exprimer « non pas l'illusion mais la nouvelle réalité Réelle⁹ ». Dans un autre registre, Proudhon le disait en somme à propos de la nouvelle école réaliste (celle de Courbet) libérée des dogmes anciens, que l'art a pris son idéal partout et excède désormais son champ propre pour tendre vers « un but supérieur à lui¹⁰ ». Cette lame de fond réaliste, comme affirmation de la nécessité pour l'art de se rapprocher du réel, poursuit le programme réaliste de la critique littéraire russe. On retiendra ici comme métaphore de ce rapprochement la célèbre lettre à Gogol de Biéliniski où est dénoncée la position de l'écrivain comme contemplant tout depuis « un beau lointain » (*prekrasnogo dalëka*) qui rend impossible de voir les choses de près *telles qu'elles sont*¹¹. Le programme réaliste de

7. Selon le mot de Berdiaev qui qualifie la tendance de fond du nihilisme d'ascétique et d'apocalyptique, identifiant Tchernychevski à un « quasi saint ». Nikolaj Berdiaev, *Russkaja ideja* [L'Idée russe], SPb., Azbuka-klassika, 2013, p. 144 et p. 166-167.

8. Un terme utilisé par Franco Venturi pour qualifier l'inscription géographique de Tchernychevski à Saratov en province, un lieu rude, où se forme une éthique caractérisée par « un respect profond pour les besoins élémentaires de la vie ». Franco Venturi, *Les Intellectuels, le peuple et la révolution : histoire du populisme russe au XIX^e siècle*, trad. de V. Pâques, Paris, Gallimard, 1972, t. I, p. 300.

9. Kazimir Malévitch, « Forme, couleur et sensation », in *Id., Écrits*, trad. de J.-C. Marcadé, Paris, Allia, 2015, p. 408-409.

10. P.-J. Proudhon, « Du principe de l'art... », art. cit., p. 190.

11. Vissarion Biéliniski, *Textes philosophiques choisis*, trad. de W. Bannour, M., Éditions en langues étrangères, 1948, p. 535.

Tchernychevski va se construire sur cette évidence du proche, parfois conçue chez Pissarev comme rapprochement physique avec le peuple, hors activité publiciste.

Ce réalisme se déploie non sans équivoque, relativisant cette focale univoque du proche. Le philosophe fait porter le poids du réel tantôt à la réalité environnante et sociale, tantôt à l'œuvre elle-même, voire parfois à la sensation comme authentification concrète, sensible, somme toute *vraie* d'une expérience¹². Détailler ce réalisme à partir du geste de Tchernychevski, c'est montrer les différentes formes de renvoi plus ou moins immédiates à ce même réel et la manière dont celui-ci s'imprime sur l'œuvre et le spectateur, notamment par les voies matérielles et sensibles. Un réel dont le trait commun est qu'il ne se discute pas¹³, ouvrant la voie à un verrouillage inévitable du champ de l'interprétation. Un réalisme tout entier indiciel en deux sens : à savoir ce qui porte la marque d'un contact avec le réel, signalant sa proximité, et ce qui indique, désigne, comme un déictique, ce qui se tient devant nous.

12. Une piste que Philippe Sers développe dans sa lecture philosophique de l'avant-garde, où il place l'art sur le même plan que la pensée, le dépouillant de son statut d'objet pour la pensée et lui rendant ses propriétés de « dévoilement direct » d'une vérité par le biais d'instruments propres, que Sers définit alors comme « procédures d'évidence ». Philippe Sers, *L'Avant-garde radicale : Le renouvellement des valeurs dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Belles-Lettres, 2004, p. 133. Cette lecture, si elle porte le projet louable de libérer l'art de son assujettissement philosophique, pour reprendre la formule d'Arthur Danto, n'en est pas moins le lieu d'un certain obscurcissement, notamment des questions portant sur les supports matériels et techniques à laquelle la modernité s'est justement si bien attachée.

13. Le réel n'est jamais autrement défini dans le texte de 1855 que par un certain niveau de généralité (la vie) ou simplement par ce vers quoi tendent tous les efforts de l'activité humaine (créatrice ou non). Le réel est pour Tchernychevski signifiant maître de sa position moniste qu'il défendra dans des travaux ultérieurs : il n'y a qu'une seule nature, avec ses lois propres qui s'appliquent indistinctement à tous les êtres, témoignant du rapport étroit entre philosophie et science sur lequel Tchernychevski a construit tout son effort théorique. N. G. Tchernychevski, « Le principe anthropologique en philosophie », in *Id., Textes philosophiques choisis*, trad. de A. Orane, Rodov & Piatigorski, M., Éditions en langues étrangères, 1957.

Nihilisme esthétique ou esthétique du nihilisme

Il est paradoxal que le nihilisme comme tendance anti-esthétique et philosophie morale se soit construit à l'origine sur un traité qui ouvrirait justement à l'esthétique des orientations nouvelles et larges ; le *malgré* du titre de cet article trouve ici son expression fondatrice. Par ailleurs, il est indéniable qu'à l'époque l'esthétique soit placée sous le sceau du soupçon. Pissarev la décrit comme l'épicentre de la reconnaissance des luttes sociales et politiques en tant qu'elle est « engendrée par l'immobilisme intellectuel de notre société¹⁴ ». En traversant le texte de Tchernychevski entre les lignes et à partir de toutes les pistes qu'il laisse inexplorées, nous y voyons une invitation à une sorte d'archéologie de la modernité¹⁵. On peut dire en ce sens qu'avant l'explosion de la modernité artistique, l'injonction nihiliste au renversement de l'esthétique a inauguré à sa manière l'élargissement des frontières de l'art vers la vie *réelle*. Elle a remis en cause l'esthétique traditionnelle qui en limitait le champ à l'inscription d'une expérience subjective de l'art se réalisant dans une nécessaire distance subjective (la nature du jugement de goût est désintéressée au sens d'indifférence à l'existence de l'objet comme le postule Kant dans la troisième critique). Cette ouverture n'est toutefois pas sans risque puisque cette pression de la vie sur les frontières de la création artistique, au risque de leur effondrement, forme un mouvement de balancier qui menace sans cesse à la fois l'autonomie de l'art et le libre exercice de son activité, signalant combien le nihilisme traduit cette ambivalence de l'œuvre d'art entre artefact et fait social.

La publication par Tchernychevski du livre *Rapports esthétiques entre art et réalité* en 1855 issu d'une thèse soutenue la même année, occupe à cet égard une place importante dans la pensée moderne russe¹⁶. Le

14. D. I. Pisarev, « Razrušenie... », art. cit., p. 419.

15. Dans son édition critique du texte de Tchernychevski, Pavel Arsenev lui donne un éclairage à partir de rapprochements avec divers schèmes théoriques dits modernes, qui ont relevé le substrat matériel à la fois du signifiant et du médium (de Mallarmé à la littérature du fait) et offre également une réflexion sur les média-techniques qui ont permis l'émergence d'une littérature politique et critique. Pavel Arsenev, « Bezžaščitnaja dissertacija » [Une thèse faible], in N. G. Černyševskij, *Estetičeskije otnošenija iskusstva k dejstvitelnosti* [Rapports esthétiques entre art et réalité], M., V-A-C Press, 2022, p. 5-45.

16. Même si les efforts philosophiques de Chpet ont permis d'éclairer les sources de cette thèse dans le parcours de Tchernychevski et de relativiser son

texte constitue paradoxalement autant une étape clé dans la formation du courant nihiliste¹⁷, que dans le déploiement d'une philosophie de l'art dont il a marqué un jalon essentiel. Toutefois, bien qu'unilatérale dans son expression, la thèse de Tchernychevski a donné lieu à des appréciations diverses. Si Pissarev voit dans ce texte un premier travail de sape de l'esthétique préparant son inéluctable destruction, Vladimir Soloviev souligne quant à lui combien ce texte, malgré ses insuffisances, a rompu avec ce qu'il définit comme « un séparatisme esthétique », dans lequel l'art est coupé du mouvement global de l'histoire et du destin de l'humanité, il voit au contraire dans le texte de Tchernychevski le premier pas vers la possibilité même d'une « esthétique positive¹⁸ ». En un sens, Soloviev a tort de faire de l'esthétique de Tchernychevski une appréciation nouvelle du rôle de l'art en le reliant au destin de l'humanité, mais il est bien avisé d'indiquer ce commencement en l'inscrivant dans une logique de rapprochement (ce premier pas) et de laisser ouvert tout ce qui en découle. Le texte a permis de déplacer le point de vue des questions formelles¹⁹, rhétoriques, vers des questions anthropologiques (l'art est-il une expression nécessaire et privilégiée de l'activité humaine ?) ou politiques (que peut-on espérer de l'art et de la critique pour changer la société ?). Un débat que

importance dans les débats de l'époque. Gustav Špet, « Istočniki dissertacij Černyševskogo » [Les sources de la thèse de Tchernychevski], in A. A. Demčenko (éd.), *Černyševskij pro et contra*, SPb., RXGA, 2008, p. 373-375.

17. V. I. Šerbakov, D. I. Pisarev i literatura *epoxi nigilizma* [Pissarev et la littérature à l'époque du nihilisme], M., IMLI RAN, 2016. Un nihilisme qui dans son expression radicale postérieure s'est appliqué à l'effacement, voire à la destruction de toute esthétique.

18. « Rejetant la séparation imaginaire de l'art et de la beauté du mouvement collectif de la vie globale, de reconnaître que l'activité artistique n'a pas en soi d'objet élevé propre, mais seulement à sa manière, sert par ses propres moyens le but vital et commun de l'humanité, voici le premier pas vers une esthétique authentique et positive », V. V. Soloviev, « Iz literaturnyx vospominanij. N. G. Černyševskij », in A. A. Demčenko (éd.), *Černyševskij pro et contra, op. cit.*, p. 416. (T. d. A.)

19. Un critique comme V. V. Stasov, proche du mouvement des Ambulants, s'est fait le défenseur du réalisme et d'un certain nationalisme contre toutes les préoccupations esthétiques formelles (celles des impressionnistes notamment) qu'il jugeait dépourvues de contenu. Vladimir V. Stasov, *Izbrannye sočinenija v trex tomax. Živopis', skulptura, muzyka* [Œuvres choisies en trois volumes. Peinture, sculpture, musique], t. III, M., Iskusstvo, 1952.

l'on peut suivre dans une guerre des idées où les questions esthétiques occupent une place de premier plan, de la lettre à Gogol de Biéliniski aux polémiques entre Dostoïevski et Dobrolioubov, mais aussi dans le vocabulaire belliqueux de Pissarev invitant à réveiller dans une littérature affaiblie ses « devoirs citoyens²⁰ ». À ce titre, l'impossible esthétique nihiliste²¹ doit se lire comme un continent en dérive installé sur des fondations fragiles. Ce mouvement *naturel* initié en 1855, non pas seulement comme une réponse à la philosophie hégélienne²² et à son esprit de système (que les nihilistes tiennent en horreur), mais comme une secousse sismique ouvrant à l'art un nouveau champ de possibles, affranchi qu'il est désormais de sa quête idéale du beau. Cette destruction/résurrection n'est qu'un prélude théorique à ce qui se produit de manière effective d'abord au cours du XIX^e avec le mouvement des Ambulants, puis se répète quelque cinquante ans plus tard avec les avant-gardes conquérantes, dont le suprématisme et le constructivisme. Le nihilisme pourrait apparaître ici comme « la première grande attaque moderne contre deux millénaires de culture européenne²³ ».

Le nihilisme trouve racine dans l'histoire féconde du populisme russe, des grandes heures d'une critique littéraire portée par la presse rotative et dans le basculement vers la génération des années 1860, à peine arrivée à maturité lorsque meurt le tsar autocrate et censeur Nicolas 1^{er}. Puis, il est devenu au fil des stratifications idéologiques et de l'histoire des idées deux choses contradictoires, à la fois un trait typique de la mentalité russe (Berdiaev et Dostoïevski l'ont relevé) et une injure facile ayant pour but de discréditer toute radicalité : Malévitch en a fait les frais avec sa cosmologie sans objet, mais aussi les jeunes futuristes brocardés par Trotski et Lénine ; même Dostoïevski,

20. D. I. Pisarev, « Sxolastika XIX-ogo veka » [La scolastique du XIX^e siècle], in O. V. Volobujev & A. Ju. Morozov (éd.), *N. A. Dobroľjubov, D. I. Pisarev, Izbrannoe* [Œuvres choisies], M., Rossijskaja političeskaja ènciklopedija (ROSSPEN), 2010, p. 419.

21. Le terme renvoie ici au titre de l'étude de Régine Robin sur le réalisme socialiste. R. Robin, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

22. Les nihilistes se tiennent tout de même dans la continuité de la génération des années 1840 et sont inconsciemment traversés par le romantisme. Irina Paperno, *Tchernychevski et l'âge du réalisme : Essai de sémiotique des comportements*, Lyon, ENS Éditions, 2017.

23. André Reszler, *Esthétique anarchiste*, Paris, PUF, 1973, p. 5.

pourtant son plus grand opposant, ne semble pas y échapper²⁴. Toutefois cette injure traduit autre chose qui dérange, le nihilisme désigne aux yeux de ses contempteurs une certaine attitude, une manière d'être mettant en danger l'ordre et le bon fonctionnement de la société, mais aussi l'ordre de l'art repoussant autant les privilèges du créateur que ceux des formes elles-mêmes. En neutralisant intégralement les pouvoirs de l'art par une stratégie réductionniste, la jeune garde de la critique a permis à cette stratégie de table rase nihiliste (rejet du passé, insoumission à toute autorité) de se faire terrain vierge pour l'accueil du nouveau. Si l'art est nié, il n'en est pas moins en reste (si l'on considère bien sûr avec Hegel que cette négation puisse se doubler d'une charge positive qui en conserve les restes). Pissarev en appelle ainsi à « transformer le temple de l'art pur en atelier de la pensée humaine²⁵ », poursuivant ainsi considérablement – et somme toute contre son gré – l'élargissement du champ d'action de l'art.

Ainsi le nihilisme a-t-il incidemment étoffé sa charge contre l'esthétique d'une esthétique repoussoir, *négative* se confondant presque avec une stylistique de l'existence pour reprendre un terme foucauldien²⁶. Au titre d'expérience de pensée, de fiction littéraire, ne peut-on pas voir dans le postulat éthique du roman une esthétique à part entière justement ? Une esthétique qui se tiendrait aux confins de l'art, indiquant en ses contreforts de nouveaux horizons. D'ailleurs Tchernychevski le dit bien en incise lorsqu'il ouvre son entreprise critique, « si l'on peut encore parler d'esthétique²⁷ » désignant ici son refus de supprimer entièrement l'esthétique et de préserver l'horizon indéterminé que son effort critique dégage. Dans un ouvrage subtil, André

24. Joseph Frank, *Dostoïevski : un écrivain dans son temps*, Genève, Éditions des Syrtes, 2019, p. 470.

25. D. I. Pissarev, « Razrušenie... », art. cit., p. 426.

26. Dans son roman *Que faire ?* publié quelques années plus tard, Tchernychevski transgresse les conventions littéraires en interrompant son récit et en s'adressant au lecteur. L'auteur prend prétexte dès les dernières pages pour affirmer les visées éthiques et esthétiques de son roman. Ce dernier vise à décrire les hommes ordinaires de la nouvelle génération à leur échelle, avec « authenticité » (par opposition à une vision idéalisée que son réalisme récuserait justement). Des hommes qui s'efforcent par une visée morale d'indexer leurs comportements à leurs idées. Nikolai Tchernychevski, *Que faire ? Les hommes nouveaux*, trad. de D. Sesemann, Genève, Éditions des Syrtes, p. 423-426.

27. N. G. Černyševskij, *Estetičeskije...*, op. cit., p. 74.

Reszler décrivait une esthétique anarchiste en somme très proche (en particulier chez Proudhon) prise entre un désir de retour aux formes archaïques (la Cité moyenâgeuse et son unité artistique et collective) et un désir de projection dans l'inconnu qui libérerait une énergie créatrice nouvelle²⁸. Nous reprenons volontiers ici cet horizon de l'inconnu pour caractériser l'approche de Tchernychevski et du nihilisme (dans une certaine mesure) dans ses rapports avec l'art, qui, s'il conteste fondamentalement l'état actuel des choses, n'en laisse pas moins libre l'horizon émancipateur dans lequel l'art peut s'inscrire lorsqu'il aura retrouvé ses finalités, son utilité, bref sa raison d'être.

Pensée du dehors

La publication de la thèse de Tchernychevski donne une impulsion décisive au mouvement général de la modernité artistique comme mouvement de déplacement extensif de l'art vers une échelle *réelle*, à l'inverse du mouvement d'intériorisation de l'art qui tendrait vers une réalisation philosophique, conceptuelle. On pourrait caractériser cette tendance comme une « pensée du dehors », qui s'affirme comme une réponse à la « loi d'intériorisation²⁹ » qui caractérise l'influence du romantisme sur la pensée russe ; ici autant Schelling que Hegel aspirent chacun à leur manière à une unité afin de résoudre le *problème* du dehors. Ce mouvement vers le dehors est à penser comme le lieu d'un débordement vers d'innombrables possibilités et comme une transgression des interdits de l'idéalisme. Cette percée vers un dehors trouve une expression singulière dans le mouvement artistique des Ambulants, groupe d'artistes incarnant le tournant de l'art russe vers l'aspect social³⁰ dès 1860. Fortement influencés par Tchernychevski et son roman *Que faire ?* dans leur organisation collective (« Art des Peintres libres ») et par le courant réaliste en général, ils ont concrètement investi l'environnement extérieur en s'émancipant de l'Institution aca-

28. André Reszler, *Esthétique...*, *op. cit.*, p. 19.

29. Michel Foucault, *La Pensée du dehors*, Paris, Gallimard, 2001. Chez Foucault, cette pensée du dehors témoigne d'une tendance à l'effacement du sujet dans les sciences humaines, tandis qu'ici ce mouvement d'extériorisation tend à l'abolition du sujet mais conduit au rappel de l'homme générique ou en tous les cas d'une certaine dignité humaine.

30. Elena Nesterova, *Les Ambulants : les maîtres du réalisme russe*, SPb. – Bournemouth, Parkstone – Aurora, 1996.

démique et des contraintes portant sur le sujet pour amener les œuvres vers un public plus populaire, vers des régions périphériques et par une peinture à contenu social. Cette tendance implique une mobilité non seulement des artistes, mais des œuvres elles-mêmes vers ce dehors. En témoigne par exemple dans la peinture de genre, le tableau de Konstantin Savitski, *Présentation de l'icône*, peint en 1878 (illustration 1). La toile, écran large, représente l'arrivée d'un pope dans une zone rurale. Cette scène, satire de l'écart entre le clergé et le peuple, se lit comme un court récit qui confronte des réalités contrastées. Le tableau se déploie de gauche à droite en épousant le trajet confortable du pope jusqu'à l'arrivée ingrate à pied des paysans qui l'attendent avec humilité et vénération. Mais au lieu d'inscrire le clergé au cœur du sujet, c'est l'icône qui vient occuper le centre du tableau et comme précéder la sortie du pope (s'extrayant avec peine de sa télègue au moment où l'icône est montrée). L'icône présentée concrètement signale la prééminence de l'image comme medium matériel sur l'institution religieuse et ses représentants doctrinaires, comme si l'art, dans son déplacement, son immanence, sa vitalité, pouvait marquer un temps d'avance à la fois sur les institutions et ses représentants (les critiques ont souligné d'ailleurs sa dimension anti-cléricale) ; la scène dépeinte pourrait bien être la métaphore d'un art qui s'excède pour se rendre vers son public (le titre indique d'ailleurs qu'il s'agit d'une rencontre avec l'icône). De plus, la localisation de l'icône hors de ses murs, en plein air indique sa mobilité nouvelle et atteste d'une présence et de ses effets. Son inscription dans un corps collectif qui s'agglutine auprès d'elle, semble défier à la fois l'immobilité institutionnelle, la contemplation stérile et exprimer la réalité *concrète* des pouvoirs de l'art au-delà de ses frontières intérieures.

Par ailleurs, ce mouvement du continent artistique qui conduit de force vers la vie réelle, s'inscrit dans l'urgence à témoigner et à agir qui caractérise le contexte idéologique et politique. Une dérive qui relativise le statut de l'esthétique. Les nihilistes font de la politique avant la critique d'art et se servent au fond de l'esthétique pour régler d'autres problèmes, cette dernière devenant la porte d'entrée raisonnable et sûre vers la philosophie :

Les problèmes de l'esthétique sont-ils vraiment importants ? On en peut douter, étant donné que l'auteur lui-même n'en est pas du

tout convaincu... En réalité l'esthétique peut présenter un certain intérêt pour la pensée parce que la solution de ses problèmes dépend de la solution d'autres problèmes, et plus importants...³¹

Les autres problèmes plus importants sont ceux qui touchent à l'amélioration des conditions sociales, de la lutte contre la répression et les inégalités. Toute l'apologie de la vie, du réel qui caractérise la position esthétique de Tchernychevski atteste de la primauté de la question sociale sur la question esthétique. Mais pour parvenir au noyau réel, efficient de la lutte politique, le penseur s'engage dans une activité ascétique de lutte contre des passions qui diminuent notre puissance d'agir (à l'image de Rakhmetov, héros du roman *Que faire ?*). Il faut se débarrasser de ce qui nous sépare de l'expérience, de la vie réelle en somme.

Les premières lignes du texte de Tchernychevski témoignent d'abord de l'orientation « réelle » des pensées de l'auteur formée à partir d'un « socle de réalité³² ». Le matérialisme, la science, sont immédiatement invoqués par Tchernychevski comme « respect de la vie réelle » par opposition aux « hypothèses *a priori*³³ ». La lutte dans l'esthétique, s'indexe à cette vie réelle qui, tout au long du texte, se tient devant le penseur comme une présence insistante. Tchernychevski renverse ainsi le paradigme hégélien, comme Feuerbach l'a fait avec les attributs divins. En reprenant la définition hégélienne du beau comme « manifestation sensible de l'idée », il en écarte la dimension métaphysique, à savoir l'idée³⁴ dont était parti Hegel, pour n'en garder que la manifestation sensible. Tchernychevski argue que la nature porte en elle une infinie diversité de qualités et de propriétés qui sont irréductibles à un sujet particulier. De la même manière, il est nécessaire de ramener ce que l'esthétique dans sa définition hégélienne a suturé à un régime de représentation indexé à l'esprit, vers la « nature ». Ce sont donc toutes les frontières qui séparent l'homme de sa propre humanité et de ses semblables, mais aussi les frontières que le concept dresse entre la pensée et la réalité qui doivent être abolies.

31. Cité in Franco Venturi, *Les Intellectuels...*, *op. cit.*, p. 316.

32. N. G. Černyševskij, *Estetičeskije...*, *op. cit.*, p. 73.

33. *Ibid.*, p. 74.

34. G. F. Hegel, *Esthétique*, trad. de S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, « Champs », 2012, p. 21.



Illustration. 1. Konstantin Savitski, « Vstreča ikony » [Présentation de l'icône], 1878,
huile sur toile, 141 × 228 cm, Galerie Tretiakov, Moscou.

L'homme retrouve un commun concret, immédiat, en ne visant plus un beau abstrait mais une beauté générique (selon sa formule « le beau c'est la vie ») qui met sur le même plan toutes les autres expériences esthétiques, autrefois indexées à l'esprit, désormais dévolues à un horizon commun d'expérience. C'est à partir de cette horizontalité concrète que se déploie le réalisme naturaliste de Tchernychevski.

Dans son *Esthétique*, Hegel insiste particulièrement sur le fait que le régime sensible des œuvres se situe à l'extérieur de l'activité de pensée, il est par définition l'autre de l'esprit. L'expérience immédiate de l'art est par définition impossible puisque son contenu ne peut être compris que lorsqu'en tant qu'autre de l'esprit, il est ramené à ce dernier par un effort d'appréhension conceptuel. L'art, s'il peut compléter l'expérience, et peut s'offrir en miroir de l'esprit n'a donc comme pouvoir que de révéler l'esprit à lui-même et de rejoindre en fin de compte son giron³⁵. La dialectique hégélienne ici dénonce l'impossibilité d'une effectivité immédiate de l'art autrement que comme miroir de l'esprit. Cette réduction des pouvoirs de l'art en tant que tel, dont atteste la fameuse formule crépusculaire de Hegel³⁶, à laquelle Tchernychevski adhère volontiers, n'offre pourtant pas la même ouverture. D'un côté, Hegel y voit la confirmation du passage de l'art d'une réalité vivante à celle de la représentation tout en conservant certaines qualités (miroir de l'esprit, meilleure compréhension de soi). De l'autre côté, Tchernychevski y voit, lui, la possible revalorisation du beau naturel, la tombée des barrières que l'esthétique avait inconsciemment érigées entre l'homme et le beau et l'élargissant à la vie en général, telle qu'elle est comprise et s'exprime dans des contextes non exclusivement artistiques : dans la beauté d'un visage ou d'un paysage. Là où l'esprit se comprend lui-même par l'art, c'est la vie qui trouve à s'exprimer pleinement, pénétrant intégralement l'art et le sortant de son champ spécifique (essentiellement ses mondanités et ses privilèges). L'art est implicitement invité à se redécouvrir à la lumière de la vie pour se renouveler³⁷.

35. *Ibid.*, p. 25.

36. « De ce fait, l'art n'occupe plus dans ce qu'il y a de vraiment vivant dans la vie la place qu'il y occupait jadis... » *Ibid.*, p. 27.

37. Au début des années 1910, le peintre rayonniste Mikhaïl Larionov rend compte du développement dialectique intervenu à partir de cette saturation encore inchoative de l'art à la vie : « Nous avons lié l'art à la vie [...] et la vie a

Évidence sensible

Dans *Scolastique du XIX^e siècle* publié en 1861 dans deux numéros de la revue *Russkoe Slovo*, Pissarev déplore l'incapacité de la critique contemporaine de prêter attention aux signes immédiats de la réalité³⁸. Quand bien même leur émission et leur aspect seraient faibles, ils sont toujours porteurs de réflexion critique et d'inspiration pour le créateur. Les signaux envoyés depuis le réel permettent un renouvellement de notre appareil de perception et de connaissance construit à partir d'évidences sensibles, que le penseur aurait tort de négliger. Ce renvoi au réel par les sens comme possibilité autant de critique que de création est un motif central de l'anthropologie philosophique de Feuerbach, que Tchernychevski reprendra à son compte dans sa thèse et plus tard dans son *épistémologie sensualiste*³⁹. Le motif d'un retour au sensible⁴⁰ s'exprime en particulier en opposition aux sophistications

fait irruption dans l'art, il est temps que l'art fasse irruption dans la vie ». Mikhail Larionov, *Manifestes*, trad. de R. Gayraud, Paris, Allia, 1995, p. 37.

38. « Современная критика грешит именно тем, что она задается теориями и изобретает жизнь, вместо того чтобы приглядываться и прислушиваться к звукам окружающей действительности. Бедны, однообразны эти звуки, не слагаются они в стройную гармонию, - все это правда, но ведь все-таки это действительность, и самая ее бедность и однообразие представляют нам факт, способный вызвать слово сочувствия у действительного поэта или навести истинного критика на плодотворные размышления ». « La critique moderne pêche précisément en ce qu'elle propose des théories et invente la vie, au lieu de regarder de près et d'écouter les sons de la réalité environnante. Ces sons sont pauvres, monotones, ils ne forment pas une construction harmonieuse – tout cela est vrai, mais après tout, c'est la réalité, et sa pauvreté et sa monotonie mêmes nous présentent un fait qui peut provoquer un mot de sympathie chez un vrai poète ou conduire un véritable critique à des réflexions fructueuses ». D. I. Pisarev, « *Sxolastika...* », art. cit., p. 278-279. (T. d. A.)

39. Tchernychevski la développe entre autres dans son article de 1860 sur le principe anthropologique en philosophie. Il oppose la connaissance concrète immédiate (par les sens) à la connaissance abstraite. Une rhétorique qui se déploie jusqu'à Pissarev qui affirme qu'à la faveur d'un esprit critique faible, l'empreinte de l'imagination se renforce. *Ibid.*, p. 291.

40. « Il y a un monde entre moi et ces philosophes qui s'arrachent les yeux de la tête pour pouvoir d'autant mieux penser ; j'ai besoin des sens pour penser et avant tout des yeux, je fonde mes pensées sur des réalités que nous ne pouvons jamais nous approprier que par le moyen de l'activité sensible, je n'engendre pas l'objet à partir de la pensée mais à l'inverse la pensée à partir de

philosophiques et aux fantaisies de l'imagination qui dominent l'esprit et remplacent les signaux authentiques venus du réel. Le cheminement de Tchernychevski part de la critique de la définition hégélienne de l'art comme réalisation d'une idée dans une forme individuelle, où Hegel rejette le beau naturel au profit du beau artistique. Tchernychevski y envisage cette négation du beau naturel comme conduisant nécessairement l'activité artistique à devenir une recorection idéalisée⁴¹, imaginée du réel⁴², nous détournant de son appréciation sensible immédiate, seule condition de l'expérience esthétique.

Feuerbach identifie le dogme religieux comme responsable de cette médiation contraignante. Il fonde son anthropologie sur une critique de la religion et Tchernychevski, fils d'un prêtre orthodoxe, affirmera qu'il l'a aidé à se libérer de sa conscience religieuse. Le philosophe s'appuie sur un constat, qui a marqué l'époque, celui d'une société qui préférerait « l'image à la chose⁴³ » entravant ainsi toute approche de la vérité puisqu'à mesure que le sacré croît, croît son caractère illusoire, reléguant toujours plus loin la vérité. L'image, *médiateur nécessaire* pour asseoir la souveraineté de la religion (notamment par le dogme christologique) est convoquée comme un facteur de renforcement de cette illusion. L'art, comme création d'images, dévoile dans ce cadre son caractère enchanteur⁴⁴, dominateur. Les représentations, les œuvres d'imagination sont des « prétextes » invoqués pour dominer l'homme et permettre à la religion de persister comme « spectre ». Ainsi, Feuerbach rejette-t-il le culte des icônes décidé au deuxième concile de Nicée en en critiquant rapidement les fondements théologiques. Si l'icône adorée, renvoie automatiquement au prototype dans la théologie de l'icône, pour Feuerbach, elle ne renvoie qu'à elle-même comme médiateur principal, immédiat au détriment d'un Dieu abstrait et distant. À peine une capacité est-elle identifiée en Dieu, qu'elle est

l'objet ». Ludwig Feuerbach, *L'Essence du christianisme*, trad. de J.-P. Osier, Paris, Gallimard, « Tel », 1992, p. 102.

41. L'art « complète l'expérience que nous avons de notre vie extérieure » et substitue « à la faveur d'illusion, ses productions à la réalité ». G. F. Hegel, *Esthétique...*, *op. cit.*, p. 43.

42. Tchernychevski en fait la condition *spectrale* de l'esthétique, reprenant à Feuerbach le terme de faux-semblant (*Schein*) pour dénoncer une époque où « seul le mensonge est moral ». L. Feuerbach, *L'Essence...*, *op. cit.*, p. 99.

43. *Ibid.*, p. 108.

44. *Ibid.*, p. 204. Feuerbach parle de la « mystérieuse puissance de l'image ».

aussitôt ramenée à l'homme⁴⁵. Feuerbach pose l'image au fondement de la distinction entre religion et philosophie, indiquant déjà la place centrale qu'il lui accorde dans sa critique et en même temps sa méfiance quant à la trop grande importance accordée à l'art de l'imagination qu'il oppose à la réalité et à l'être⁴⁶.

Par ce renversement du rapport originel de subordination entre la théologie et la philosophie comme science ou entre Dieu et l'homme, l'homme ne dirige plus son regard vers le mystère de Dieu, mais se révèle lui-même être le mystère de Dieu. De plus, l'activité divine est ramenée par essence à l'activité de l'imagination, l'image est ici le seul médiateur à travers lequel la religion peut se donner en premier à l'homme, Dieu ne peut exister en quelque sorte que derrière l'image – seule existence réelle – s'effaçant comme « une représentation inutile et abstraite⁴⁷ ». L'image, la représentation obscurcit sa présence et le rend obsolète, alors qu'il faudrait ramener Dieu à nous pour en récupérer les dispositions et les qualités, une idée forte que Tchernychevski reprend lorsqu'il indique dans ses dernières thèses que le but de l'art est de ramener la réalité devant nous par son souvenir, sa remémoration⁴⁸. La théologie est devenue inconsciemment anthropologie, la religion porte en elle-même la pleine affirmation de la divinité humaine, mais pour cela il faut la libérer de l'intérieur, la regarder et la lire lucidement⁴⁹. Cette lecture lucide, sensible, Feuerbach la fait en s'appuyant sur la métaphore de l'eau⁵⁰. Lorsque la pensée se fait claire, elle fait apparaître l'homme dans une pleine conscience de soi. Seule est belle la vérité simple du reflet et laide l'illusion et le mensonge.

45. *Ibid.*, p. 208. « La religion prend donc l'apparence du verbe humain, pour son être ».

46. *Ibid.*, p. 108.

47. *Ibid.*, p. 202.

48. N. G. Černyševskij, *Estetičeskije...*, *op. cit.*, p. 197.

49. « Aussi tout ce que je fais à la religion c'est lui ouvrir les yeux, ou plutôt tourner vers l'extérieur les yeux qu'elle tourne vers l'intérieur », Ludwig Feuerbach, *L'Essence...*, *op. cit.*, p. 107.

50. *Ibid.*, p. 94. « L'eau froide éclaire l'œil. Quelle joie procure le simple regard jeté sur l'eau claire. [...] L'eau est l'image même de la conscience de soi, l'image de l'œil humain – l'eau est le miroir naturel de l'homme. Dans l'eau l'homme se débarrasse sans crainte de tous les voiles mystiques ; il se confie à l'eau sous sa forme authentique, nue ».

Si les sens sont porteurs d'une connaissance lucide qui se fait aux dépens des médiations de l'image, qui ne serait qu'une « représentation de la sensibilité » sans ses conditions de vérités effectives, à savoir le déploiement dans l'espace et le temps d'un être « riche en déterminations⁵¹ », leur exercice est tributaire d'un certain discernement. L'ascèse apparaît ici comme l'activité emblématique du nihilisme, qui se pense comme une grande lutte contre les images issues de la fantaisie et de l'imagination, contre lesquelles le créateur tout comme le spectateur doivent à tout prix faire preuve de discernement. Une rhétorique hostile à l'imagination, une physiologie de l'imagination se déploient chez Tchernychevski, oscillant avec ambiguïté entre dimensions sociale et physiologique. Le philosophe argue que lorsque les sens ne sont pas *mobilisés* par une réalité offrant suffisamment de satisfaction, l'imagination peut désormais occuper une place importante, dont les conséquences s'apparentent à un organisme devenu affaibli ou malade. « Il est indubitable que l'organisme de l'homme n'exige et ne peut supporter des aspirations et satisfactions titanesques⁵² ». Feuerbach cherche à convertir l'objet d'imagination en objet de *réalité*. Mais pour accéder à ce réel, il est nécessaire de reprendre ce dont l'homme s'est dépossédé. Si l'homme s'est libéré de ses qualités propres en les distribuant aux différents objets avec lesquels il est en rapport, il n'y a qu'un pas pour considérer que toute production d'artefacts artistiques n'est qu'une inutile accélération de ce processus de dépossession, un supplément inutile. Dès lors, c'est l'activité humaine en tant qu'indexée immédiatement à son essence⁵³ qui seule pourrait prévenir l'homme de différer son être. Que pourrait être alors la forme d'une activité ou d'une pensée fidèle à l'anthropologie de Feuerbach ? Une activité philosophique qui serait justement adéquate à « l'être vrai et réel de l'homme », portée par une philosophie « qui possède des yeux, des pieds et des mains » pour atteindre la chose elle-même concrètement en prenant acte de la séparation entre la chose et la pensée. On comprend à la lecture de ce morceau ce que Tchernychevski formule sur sa réévaluation du sens et des buts de l'art : prendre acte de son « infériorité » face à la réalité, afin de mieux

51. *Ibid.*, p. 141.

52. N. G. Černyševskij, *Estetičeskije...*, *op. cit.*, p. 120.

53. L'homme ne peut dépasser sa *généricité* selon Feuerbach. Ludwig Feuerbach, *L'Essence...*, *op. cit.*, p. 128.

l'approcher par les différents sens. Il s'agit ici d'un renversement complet par rapport à l'affirmation hégélienne qui prend acte de l'infériorité du milieu de la nature par rapport à la conscience humaine⁵⁴. Une approche que Tchernychevski va définir selon les principes physiologiques, multisensoriels de l'expérience du beau :

Il est étrange de dire que même dans des corps non-transparents nous voyons seulement la surface et pas l'objet lui-même : la perception n'appartient pas exclusivement aux yeux, il est connu qu'en elle participe toujours un jugement de remémoration et de réflexion (compréhension) ; la réflexion remplit toujours de matière la forme vide qui se présente à l'œil⁵⁵.

Réagissant ici à un préjugé qui voudrait que seule la forme pure soit source de beau, le philosophe dévoile ici le schème multimodal de la perception en la pensant comme irréductible au seul organe de la vue (« l'œil voit l'éloignement de l'objet, bien que l'œil en lui-même ne voit pas d'éloignement⁵⁶ »). Il signale en tout cas implicitement que celle-ci se fonde sur une reconstruction active, voire qu'elle peut se fonder sur le corps tout entier, une réflexion que n'aurait certainement pas reniée une phénoménologie du corps propre comme celle de Merleau-Ponty.

Réalisme à voies immédiates

L'historien de l'art Andreï Nakov décrit l'appel incessant au réalisme qui caractérise l'histoire de la modernité artistique comme un passage d'un réalisme « volontariste » (celui de Courbet et par extension de Tchernychevski) à un art concret⁵⁷. Ce trajet caractérise bien l'évolution de ce réalisme mené au pas de course tel qu'on le trouve dans la philosophie de l'art de Tchernychevski avec son appel vers un dehors et son développement de plus en plus intense vers une justifi-

54. Une conscience humaine qui fonde en droit, par sa capacité de dédoublement (l'homme est celui qui peut se représenter), « l'universalité du besoin d'art ». G. F. Hegel, *Esthétique...*, *op. cit.*, p. 61.

55. N. G. Černyševskij, *Estetičeskeje...*, *op. cit.*, p. 134.

56. *Ibid.*, p. 134.

57. Andreï Nakov, *Abstrait/concret : art non-objectif russe et polonais*, Paris, Transédition, 1981, p. 6. Même perspective dans *Du cubisme* de Gleizes et Metzinger où Courbet est décrit comme celui qui inaugure « une aspiration réaliste dont participent tous les efforts modernes ». A. Gleizes & J. Metzinger, *Du cubisme*, Paris, Éditions Présence, 1980, p. 38.

cation de l'art et de la création « en tant que fait concret du monde moderne » qui caractérise l'avant-garde⁵⁸. Le développement du champ de l'art et de la théorie de l'art en Russie à partir du milieu du XIX^e siècle se signale par une cristallisation particulièrement forte autour du réalisme⁵⁹ comme recherche qui vise à la fois à mettre en lumière ou à prescrire une portée immédiate, directe à l'art (sociale, collective⁶⁰, matérielle, spirituelle) à supprimer tous les intermédiaires s'interposant entre l'œuvre et le réel, l'œuvre et le spectateur. Cet arrimage de l'art au réel participe d'une redéfinition de l'art à partir de son champ d'action, on le situe plutôt qu'on le définit, par conséquent réalisme désigne un mouvement de tension de l'art vers la réalité nourrie d'une espérance de changement qui va progressivement qualifier l'art lui-même, épïcêtre du changement. Un déplacement qui s'effectue au risque d'une fusion, d'une négation, voire d'un effacement de l'art. Toute l'impuissance politique et la pression de la censure ont fait de l'art (du lieu de l'art) la prothèse compensatoire de l'impuissance politique, qui s'étend jusqu'aux expériences avant-gardistes⁶¹.

En ce sens, le réalisme définit plus un champ d'action, un lieu (enjeu de luttes interprétatives) et moins un courant. Il forme la basse continue de la théorie de l'art en Russie, ainsi qu'un champ de concepts connexes (forme concrète, *faktura*, immédiateté, réalité, énergie, langue transmentale, activité, etc.). C'est tout le sens d'une des formules conclusives du livre de Tchernychevski que de définir l'activité de l'artiste non pas comme une combinaison de faits et d'expériences réels par l'imagination, comme le ferait l'activité poétique, mais à l'aune du droit fondamental de l'homme de disposer de la réalité ob-

58. *Ibid.*, p. 6.

59. « Représentation véridique et utilité sociale » forment les deux matrices élémentaires du « discours » sur le réalisme. Régine Robin, *Le Réalisme socialiste...*, *op. cit.*, p. 121.

60. Selon la formule éloquentte de Proudhon : « Le génie ne se montre pas isolé, il n'est pas un homme mais une légion ». P.-J. Proudhon, « Du principe de l'art... », *art. cit.*, p. 84.

61. La querelle du réalisme qui anime le milieu artistique à Paris dans les années 1930, témoigne d'une redéfinition des justifications de l'art dans une période de pluralisme stylistique. Aragon y décrit la nécessité du réalisme comme découlant d'une « poussée » venue du prolétariat. Serge Fauchereau (éd.), *La Querelle du réalisme*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1987, p. 85.

jective (plus haut le regard de l'homme sur la nature est identifié à celui d'un propriétaire) comme d'un matériel et surtout d'un possible « champ d'activité⁶² ». L'art est ici ramené sur le même plan que l'activité humaine générale dans le réel. Par ailleurs, le rejet par Tchernychevski de la traduction d'un medium dans un autre comme inévitable déformation de l'original indique bien que le champ d'activité de l'art ne réside pas dans une codification stratifiée et complexe, mais dans une reproduction, dont la nature sémiotique reste floue et incertaine (à l'image du langage poétique chez lui précédemment dénigré)⁶³.

À la racine du réel se trouvent non pas seulement la matière inerte, concrète, mais une certaine activité. Le terme réalité en russe (*dejstvo-tel'nost'*), calqué sur l'allemand *Wirklichkeit* se compose de la racine *dejstv-*, indiquant ici une certaine ontologie agentive qui désigne sa nature active, renforçant ici son caractère d'évidence sensible comme indiqué plus haut. On peut rapprocher ici le terme beaucoup plus d'un « réel pour nous », au sens phénoménologique par exemple, que d'un réel indépendant ou « soustrait à toute phénoménalisation⁶⁴ ». Ce réel n'est ni mystérieux, ni lointain, mais immédiatement devant nous. L'immédiateté désigne ici une expérience tributaire de l'ici et maintenant, indexée à ce qui se présente devant nous. Hegel, pour justifier l'authenticité ontologique de l'art comme expérience sensible, l'oppose à l'immédiateté de « l'élément sensible⁶⁵ » tel qu'il se présente dans l'expérience ordinaire. Cette dévaluation du sensible en lui-même est précisément contestée dans ce mouvement d'ouverture de l'esthétique à la réalité immédiate, une leçon dont des esthétiques contemporaines néo-positivistes sont de lointaines héritières⁶⁶.

Dans sa critique du sublime hégélien comme tension entre intelligible et sensible ouvrant sur l'infini, Tchernychevski répond de la même manière à l'idée de sublime qui pour Hegel se présente en parti-

62. N. G. Černyševskij, *Estetičeskije...*, *op. cit.*, p. 194.

63. *Ibid.*, p. 195-196.

64. Emmanuel Alloa & Elie During (éd.), *Choses en soi : métaphysique du réalisme*, Paris, PUF, « Métaphysiques », 2018, p. 9-10.

65. G. F. Hegel, *Esthétique...*, *op. cit.*, p. 30.

66. Dans son ouvrage consacré à la notion d'expérience esthétique, le philosophe Jean-Marie Schaeffer note que l'expérience esthétique est marquée par la continuité qu'elle permet d'établir entre l'expérience des œuvres d'art et « des constellations perceptives et situationnelles de la vie vécue », Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 17.

culier dans l'art symbolique par le fait que les images qui l'activent – par l'inadéquation entre l'intelligible et le sensible – « ne nous entretiennent pas d'elles-mêmes⁶⁷ » parce qu'elles sont débordées par une idée qui se déploie vers l'infini. Pour Tchernychevski, au contraire, ne subsiste que l'empreinte immédiate de la chose sur nos sens, toutes les autres émotions ne sont qu'une cause de cette première rencontre. « Ainsi le Mont-Blanc est un objet sublime et grandiose : mais personne ne pense, en contradiction avec ses propres yeux, voir l'infini et l'incommensurable⁶⁸ ». Pour Tchernychevski le sublime est tout entier contenu dans la chose contemplée, un rappel simple à la rencontre immédiate ou directe avec nos sens et dont ne découle pas naturellement un percept d'infini⁶⁹. La trivialité de la liste d'éléments naturels observés comme infini (orages, mer, rivages, montagnes, personnages célèbres) achève de nous convaincre qu'elle ne dépendrait pas d'un lieu privilégié. Et quand bien même le sublime serait la manifestation réelle de l'infini, il serait impossible à appréhender par notre raison ou nos sens. Au contraire le sublime est ici un fait objectif qui s'impose aux sens et qui installe l'homme devant la réalité.

Tchernychevski déploie une longue et lourde argumentation pour montrer que la beauté qui réside dans la nature est supérieure. Une force qu'elle tire paradoxalement de son inconstance. Si un visage peut saisir notre regard pendant des heures, un tableau, par son immobilité morbide nous lasse rapidement. Nous attendons tout de l'art nous dit Tchernychevski. Nous ne regardons pas les beautés immédiates qui se trouvent autour de nous et laissés à un sentiment vide, nous nous faisons « les solliciteurs obséquieux » de l'art pour qu'il vienne le remplir⁷⁰. Le spectateur n'est plus maintenu à distance de l'œuvre (dans l'appréciation du jugement de goût), le contenu lui est rendu *immédia-*

67. N. G. Černyševskij, *Estetičeskije...*, *op. cit.*, p. 88.

68. *Ibid.*, p. 90.

69. *Ibid.*, p. 60-61. Des remarques idoines se trouvent chez Proudhon : « L'idée du beau n'est pas en nous une pure conception de l'esprit », mais « a son objectivité propre », la beauté est donc une chose réelle. P. J. Proudhon, « Du principe de l'art... », *art. cit.*, p. 54. Malgré de nombreux traits communs entre ces deux approches, Proudhon se distingue par sa défense d'un équilibre entre réalisme et idéalisme.

70. N. G. Černyševskij, *Estetičeskije...*, *op. cit.*, p. 174.

tement⁷¹. Tolstoï, qui entretient un rapport ambigu avec Tchernychevski et qui un temps est séduit par l'hypothèse positiviste, va s'inscrire dans cette transformation de la question portant sur la nature de l'art en la déplaçant complètement vers celle de ce que peut l'art. Il répond ici à l'impensé positiviste sur la question de la mise en commun de cette expérience immédiate. Tolstoï lui donne en effet une portée étendue à l'humanité tout entière en arguant que « l'œuvre unit ce que la société sépare⁷² » en fédérant les hommes autour d'un même sentiment à partir d'un principe d'empathie.

La revendication d'une expérience directe, immédiate, dans la philosophie et la théorie de l'art va devenir hyperbolique tout au long de la modernité artistique russe, puisqu'il s'agit de mobiliser toutes les ressources qu'offre l'art de faire advenir immédiatement une réalité, d'ouvrir de nouveaux horizons, de mettre en contact le regardeur avec une réalité qui soit incontestable sur le plan de sa valeur phénoménologique. Cette approche immédiate, quasi tautologique, dont l'héritage se ressent plus tard dans l'affirmation insistante, par exemple, du nouveau dans les avant-gardes, habitée par l'urgence d'une immédiateté efficiente à même de transformer le monde.

Matérialité et medium

Si le matérialisme et le monisme de Tchernychevski reconduisent en définitive l'art à la vie immédiate et concrète, il ne peut éviter d'interroger son support, sa matérialité. Le philosophe a ainsi dirigé son attention vers le régime de l'art comme un régime de reproduction de la réalité, jetant souvent le discrédit sur les anciens, en particulier, le chant lyrique, la sculpture et la peinture. Pour ce faire, il prend parfois appui sur les nouveaux moyens de communication et de reproduction des œuvres que sont les média-techniques de son époque. Nous sommes ici bien loin de ce que Kittler désigne comme « une esthétique de l'effroi » pour qualifier le souci détaillé de la description des nouveaux médias dans un medium lui-même voué à la perte de son

71. Non pas l'immédiateté au sens que lui donne Biéliniski, encore très hégélien, dans son texte sur l'idée de l'art comme ultime étape du mouvement de l'idée vers un royaume de la pensée pure affranchie de son dehors. Vissarion Bielinski, « L'idée de l'art », in *Id.*, *Textes philosophiques choisis*, op. cit.

72. Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, trad. de T. de Wyzewa, Paris, PUF, 2016, p. 159.

monopole, comme le papier⁷³. Pavel Arsenev a admirablement montré comment l'efficacité d'un énoncé, autant politique qu'artistique était tributaire du milieu matériel et technique dans lequel il se diffusait⁷⁴, notamment le livre et les revues (devenues tribunes politiques selon la formule de Herzen). Une œuvre d'art peut dès lors invoquer son caractère réaliste, didactique (pour autant qu'elle nous explique le réel ou le reproduit) lorsqu'elle s'appuie sur des moyens techniques nouveaux comme le daguerréotype. Tchernychevski, ouvert aux sciences, est sensible à ces éléments techniques et en fait un exemple lorsqu'il exprime sa méfiance envers la peinture. Les procédés techniques de reproduction du réel s'affirment comme plus fiables que les techniques « manuelles » de reproduction du réel, inévitablement moins fines et précises⁷⁵ quant aux détails. Une reproduction mécanique est porteuse d'une meilleure transmission, explication de la vie que certains moyens traditionnels et l'on peut se plaire d'ailleurs à imaginer comme le fait Viktor. I. Chtcherbakov⁷⁶ ce que le philosophe aurait pensé de l'invention du cinéma. L'argument ici de Tchernychevski porte sur la question de la rareté et de l'effort qu'exigerait l'appréciation qualitative d'une œuvre d'art et sa portée. En effet, si l'œuvre était indexée à sa capacité à nous faire apprécier le réel, alors une technique comme le

73. Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, trad. de F. Vargoz, Dijon, Les Presses du réel, « Médias/Théories », 2018, p. 30. On pourrait même faire l'hypothèse avec Kittler que les possibilités *réalistes* de reproduction des nouveaux média techniques et leur appréciation positive par Tchernychevski est ce qui rend possible le regard négatif que le philosophe porte sur les techniques anciennes, il considère par exemple la peinture comme succédané (*surrogat*) forcément décevant et imprécis. N. G. Černyševskij, *Estetičeskije...*, *op. cit.*, p. 227.

74. Pavel Arsenev, « Bezzaščitnaja... », art. cit., p. 9.

75. Maddalena Parise montre dans son article sur la réception du daguerréotype, que ce dernier a d'emblée suscité une fascination auprès des amateurs par sa possibilité de l'approcher par le détail. Le daguerréotype présente ainsi l'illusion d'une réalité qui se montre de près en faisant oublier son support matériel. Une réalité détaillée comparée à celle du microscope. Cette réalité en détail, en particulier dans le portrait n'est toutefois pas sans tension puisque cette « exactitude » menace « la ressemblance ». Maddalena Parise, « Visages "mangés" par les détails. Réflexions autour d'une double rhétorique de la ressemblance aux débuts de la photographie », *Images Re-vues* [Online], 3, 2006, document 5, p. 5-6.

76. V. I. Ščerbakov, *D. I. Pisarev i literatura epoxi nigilizma* [Pisarev et la littérature à l'époque du nihilisme], M., IMLI RAN, 2016.

daguerréotype possède une certaine efficace, tandis que personne ne songerait à l'admirer pour ses propriétés artistiques comme un tableau.

La rhétorique de comparaison avec le daguerréotype est reprise plus tard en 1861 par Pissarev dans *Scolastique du XIX^e siècle*, texte programmatique et polémique pour une réorientation des activités critiques et publicistes du papier vers une action réelle. Ici le dépassement du medium technique vers le réel (un rapprochement concret avec le peuple) est définitivement franchi, tandis que la littérature et les belles-lettres (*izjaščnaja slovesnost'*) sont célébrées pour leur « précision daguerréotypique » et laissée à leur sphère d'activité propre. Bien plus tard, dans *La Perspective inversée* de Pavel Florenski, on peut trouver une défense du réalisme, qui s'appuie sur l'image du phonographe comme validation de son argument réaliste, où l'œuvre existe comme un champ de force, un *plus-que-réel* venu combler le fossé entre le réel et le tableau⁷⁷. On mesure ici combien un nouveau medium n'éprouve pas l'aura de l'œuvre mais en intensifie les possibilités d'effectivité. Si l'intellectuel franchit le pas qui le sépare du peuple en passant du papier (« les travaux de cabinet⁷⁸ ») vers le réel, le peintre lui ferait bien de s'inspirer de la précision du daguerréotype pour « expliquer » le réel avec plus de justesse factuelle et de précision⁷⁹. La leçon a été bien entendue par les Ambulants, dont certains ont donné à voir cette réalité en objectif grand angle.

*

77. « Quand il contemple le tableau, l'œil du spectateur ayant progressivement parcouru ces divers aspects, reconstitue dans l'esprit la figure, dès lors prolongée dans le temps, de l'imagination joueuse et battante, figure qui est maintenant plus intense et plus cohérente que celle des choses elles-mêmes, puisque les moments éclatants, observés en divers temps sont ici donnés à l'état pur, déjà condensés... Comme le bras chantant du phonographe, l'aiguillon de la vision limpide glisse le long des lignes et des surfaces du tableau, avec leurs sillons, et à chaque station s'éveillent chez le spectateur les vibrations correspondantes. Ces sont ces vibrations qui constituent le but de l'œuvre d'art ». Pavel Florensky, *La Perspective inversée*, trad. de O. Kachler, Paris, Allia, 2013, p. 91.

78. D. I. Pissarev, « Skolastika ... », art. cit., p. 273.

79. Une leçon reprise dans le mouvement théorique dit « littérature du fait » initié notamment par les membres du LEF, Sergueï Tretiakov et Nikolaj Tchoujak.

Comme un essai programmatique ayant misé tous ses efforts sur la réfutation d'un ensemble d'idées reçues sur la nature de l'art, dans un texte volontairement dépourvu de notes pour échapper à la censure, le texte de Tchernychevski s'achève laborieusement sur une série de dix-sept thèses. Le texte n'a fait qu'effleurer la nature du rapport entre art et réalité, probablement parce qu'il s'était proposé essentiellement comme un effort de réfutation plutôt que de définition. Mais par sa radicalité dans la recherche d'une nouvelle finalité pour l'art dont l'horizon s'est ouvert désormais à la nature comme à l'activité humaine en général, il a implicitement adressé à l'art le défi de prouver son utilité et sa capacité à se tenir dans une certaine *proximité* voire dans la continuité du réel, dépeignant implicitement une modalité du réalisme qui s'incarne ici dans des manières, des attitudes réalistes. Se tenir devant le réel pour l'art ne nous indique rien sur sa nature autrement qu'une certaine manière d'indiquer, de désigner. Par conséquent, la théorie de Tchernychevski a rendu l'art opaque en le privant de la possibilité de se penser lui-même. Il a ainsi perdu en principe son autonomie, mais a hérité d'un nouvel espace de déploiement, celui continu, contigu de la réalité. Si l'art n'exprime rien d'autre que ce qui est déjà là, il est suturé au contenu immédiat, environnant, qu'il délivre, produit. Le nihilisme se laisse lire ici comme une *modalité* séminale de ce réalisme qui traverse la modernité artistique et théorique. Il apparaît ainsi comme geste liminaire, attitude de défiance, de provocation que toute enquête philosophique et esthétique plus conséquente aura pour charge par la suite de compléter et de faire aboutir.

Bien des décennies plus tard, le philosophe et théoricien productiviste Boris Arvatov va donner une illustration de ce réalisme sous des conditions révolutionnaires effectives. En publiant *Art et production* en 1926, l'ancien théoricien du PROLETKULT, s'essaie à une mise en suspens des propriétés conventionnelles de l'art afin de le rediriger vers des buts nouveaux (*À la production !* titrera Brik dans un fameux article de la revue *LEF*). Le réalisme se joue dans cet esprit vectoriel, se dirigeant vers la nouvelle réalité industrielle qui donnera naissance aux nouvelles formes de vie⁸⁰. Le réalisme d'Arvatov se situe dans le syn-

80. Comme dans le nouveau réalisme de Léger, l'art rejoint les objets du quotidien, les machines, et l'homme du peuple détient en lui la possibilité d'aller vers le beau, « un terrassier qui préfère une ceinture bleue à une rouge fait acte de

tagme art-comme-production qui en dégage les visées concrètes et utilitaires, celui d'une participation, d'une ouverture définitive aux exigences révolutionnaires. Arvatov reprend à nouveau la question de Tchernychevski (qu'il accuse pourtant d'être resté prisonnier de la mimésis) : « L'art et la vie, comment ces phénomènes en apparence hétérogènes doivent-ils être connectés l'un à l'autre ?⁸¹ » Ce retour de la question est désormais soumis aux devoirs moraux du nouveau cadre industriel et révolutionnaire. Une question qui ne pouvait que rester irrésolue dans un cadre bourgeois et capitaliste. L'art ne peut rester séparé de « la construction de la vie », il doit participer aux processus sociaux et industriels qui visent la transformation intégrale de l'existence. D'ores et déjà, l'art est pré-déterminé dans sa direction, alors que la revendication d'une créativité libre est affirmée par le même Arvatov par opposition à un art bourgeois qui la rend impossible. L'art participe à l'organisation, la mise en ordre du réel, contre l'anarchie spontanée de l'accumulation des moyens de production. Arvatov reconnaît à l'art une force organisatrice, une capacité d'invention de formes qui, combinée à la force de l'ingénieur, fait naître la figure fantasmée de l'ingénieur-artiste à même de construire la vie matérielle. La dualité entre travail et créativité est désormais abolie et se forme alors un *champ unifié*, celui du producteur et du consommateur dans lequel l'art est appelé à se fondre complètement, révélant ici combien l'élan réaliste moderne ouvert par Tchernychevski, lorsqu'il s'articule entièrement au réel comme fait social et non plus sur l'artefact, porte en lui le fruit d'une dissolution inévitable de l'art dans un projet qui prétendait le rendre plus utile et effectif.

Université de Fribourg

choix » esthétique s'entend. Serge Fauchereau (éd.), *La Querelle du réalisme...*, *op. cit.*, p. 107.

81. Boris Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo* [Art et production], M., PROLETKUL'T, 1926, p. 3.