

## *L'architecture et les abeilles*

Aleš ERJAVEC

### 1.

Lorsque Marx traite dans le premier volume du *Capital* du processus de travail et de celui de la plus-value, il se sert d'une comparaison qui est employée fréquemment pour appuyer la thèse qu'il parle ici—tenant compte de ce que l'art demeure une forme spécifique du travail pour laquelle vaut la loi générale de la production—également de travail artistique "en général" et aussi de travail artistique concret (parce qu'il évoque l'architecte qui s'apparente à l'artiste). La thèse supplémentaire c'est que l'idée créatrice sous la forme présentée et illustrée par Marx dans le fragment évoqué du *Capital*, demeure la clé pour la compréhension de tout processus créateur, du processus du travail et, par conséquent, aussi de celui propre à l'art.

Pour vérifier la confirmation ou l'infirmité d'une telle hypothèse et pour expliquer à la fois la signification qu'aurait selon notre opinion ce fragment, ainsi que pour éclairer son "arrière-plan", citons le passage qui nous concerne particulièrement :

"Nous ne nous arrêtons pas à cet état primordial du travail où il n'a pas encore dépouillé son mode purement instinctif. Notre point de départ c'est le travail sous une forme qui appartient exclusivement à l'homme. Une araignée fait des opérations qui ressemblent à celles du tisserand, et l'abeille confond par la structure de ses cellules de cire l'habileté de plus d'un architecte. Mais ce qui distingue dès l'abord le plus mauvais architecte de l'abeille la plus experte, c'est qu'il a construit la cellule dans sa tête avant de la construire dans la ruche. Le résultat auquel le travail aboutit préexiste idéalement dans l'imagination du travailleur. Ce n'est pas qu'il opère seulement un changement de forme dans les matières naturelles; il y réalise du même coup son propre but dont il a conscience, qui détermine comme loi son mode d'action, et auquel il doit subordonner sa volonté. Et cette subordination n'est pas momentanée. L'œuvre exige pendant toute sa durée, outre l'effort des organes qui agissent, une attention soutenue, laquelle ne peut elle-même résulter que d'une tension constante de la volonté. Elle l'exige d'autant plus que par son objet et son mode d'exécution, le travail entraîne moins le travailleur, qu'il se fait moins sentir à lui, comme le libre jeu de ses forces corporelles et intellectuelles."<sup>1)</sup>

Il serait juste de remarquer qu'ailleurs, Marx dit bien d'autres choses sur l'"imagination", sur les "forces", sur l'"art", sur la "production" etc. On n'a pas l'intention de faire une étude comparative de tous ces points de vue, d'autant plus que de nombreuses interprétations, emplois, applications de ceux-ci ont trouvé en eux des significations tout à fait contradictoires, justifiées ou pas.

Donc, le problème qui nous intéresse ici n'est que ce que l'idée directrice de Marx —avec les modèles et les comparaisons avant tout concrétisantes, expérimentant parfois d'une manière plus plastique la pensée fondamentale,—pourrait nous dire *effectivement*. C'est-à-dire: en quelle mesure et de quelle manière *cette pensée de Marx* peut défendre *pour nous* l'application de sa signification à l'art ou bien à la production artistique comme partie du processus de travail ou, vu d'un autre côté, quel *poïds scientifique* conserve aujourd'hui l'application de ce texte et de ce fragment de Marx, et si l'on peut s'en servir afin d'appuyer la thèse que Marx y parle de l'art aussi?

Il faut dire avant tout que les comparaisons employées par Marx ont une longue histoire qui n'est pas seulement une histoire des "comparaisons": les comparaisons et métaphores-mêmes sont fixées dans leur forme historique concrète (sociale, culturelle et épistémologique).

## 2.

On prend comme point de départ l'antiquité. "On pourrait exprimer les points de vue concernant l'art des gens de l'antiquité (excepté la poésie) ainsi: l'art ne contient pas de créativité et en plus, il lui serait nuisible de la contenir. Non seulement que la créativité dans l'art n'est pas possible, elle n'y est pas à souhaiter."<sup>2)</sup> La notion de créativité signifie activité libre puisqu'en art, il s'agit justement de la subordination aux règles *données d'avance* ce qui seulement la constitue comme l'art. La poésie est la seule exception puisqu'elle crée du neuf tandis que l'art ne fait qu'imiter. Le poète, *poiētēs*, produit sans travailler d'après les règles comme le fait l'artiste qui, du point de vue d'action et de production, ne diffère pas de l'artisan: "L'objet fabriqué (par l'artiste) obéit, en effet, à une finalité analogue à celle de l'être vivant: sa perfection consiste dans son adaptation au besoin en vue duquel il a été produit."<sup>3)</sup> Il existe une règle à suivre pour un tel produit. En musique, il y a des règles, *nomoi*, prescrivant les mélodies, en sculpture, d'après Polyclète, les proportions du corps humain, le "canon", et toutes ces règles, en plus, furent appuyées par Platon car elles furent fondées dans un monde d'idées préexistant au monde réel. On trouve la même interprétation—mais point son explication—chez Aristote: "A toute production de l'art préexiste en fait l'idée créatrice qui lui est identique, par exemple l'idée créatrice du sculpteur préexiste à la statue. Car il n'y a pas dans ce domaine de génération spontanée."<sup>4)</sup> La forme préexiste à la matière dans laquelle elle reçoit le corps: "... du fait que la forme de la maison est telle, ou que la maison est telle, sa genèse s'effectue de telle façon."<sup>5)</sup> Cela enchaîne une autre conséquence ou bien une autre liaison: c'est *l'usager* qui décide ce qui est un bon acte, et c'est pourquoi "l'acte réside à l'intérieur de l'agent lui-même".<sup>6)</sup> Le cercle est fermé: à base des règles données, l'exécutant fait l'œuvre qui est le seul objet important et son juge est l'usager, connaissant son essence, sa forme, à cause de laquelle on apprécie le produit et non la production. C'est la différence essentielle entre *prattein* et *poiēin* et plus tard, entre *agere* et *facere*. De cette façon, *poiesis* "se définit en opposition avec *le praxis*. Dans l'action, l'homme agit pour soi, il ne 'produit' rien d'extérieur à sa propre activité".<sup>7)</sup> Donc, l'action a son but en soi-même. "Puisque l'archi-

ecture est un art, et est essentiellement une certaine disposition à produire, accompagnée de règle, et qu'il n'existe aucun art qui ne soit une disposition à produire accompagnée de règle, ni aucune disposition de ce genre qui ne soit un art, il y aura identité entre art et disposition à produire accompagnée de règle exacte. L'art concerne toujours un devenir, et s'appliquer à un art, c'est considérer la façon d'amener à l'existence une de ces choses qui sont susceptibles d'être ou de n'être pas, mais dont le principe d'existence réside dans l'artiste et non dans la chose produite : l'art, en effet, ne concerne ni les choses qui existent ou deviennent nécessairement, ni non plus les êtres naturels, qui ont en eux-même leur principe. Mais puisque production et action sont quelque chose de différent, il faut nécessairement que l'art relève de la production et non de l'action."<sup>8)</sup> L'art n'est l'unité de la forme et du contenu que comme action terminée, produit final (où cet "art" n'est ni "action" en sens actuel, ni création en sens actuel ou en sens médiéval du mot<sup>9)</sup>). Le concept de l'art de l'antiquité est donc caractérisé par le fait qu'il n'est pas libre au sens actuel du mot ni au sens employé dans le passé récent ni même à celui employé par Marx où la créativité signifie quelque chose de neuf, l'interruption avec la tradition etc. La création dans l'antiquité était constituée de l'observation des règles prescrites en sens limité ou en sens large, soit comme proportions ou comme reflet de la réalité, la seule exception, comme nous l'avons mentionné, étant la poésie.

Il est typique que l'art soit en même temps le travail, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de ligne de séparation entre l'art et le travail, ce qu'on peut interpréter par la structure sociale de l'antiquité. Tekhnê est toute activité de base se développant d'après les règles prescrites et ayant une signification semblable à *l'ars* scolastique.<sup>10)</sup> En art, il faut de l'adresse et en poésie, il faut de l'inspiration.

Pour tout objet produit, trois espèces d'art ou d'adresse sont presupposés : utilisation, production et imitation appartenant à l'utilisateur, au producteur et au peintre. "Le peintre, comme tous les autres imitateurs, ne sait rien de la chose que son apparence extérieure, dont il va jouer par des 'artifices' pour donner l'illusion de la réalité. L'artisan fabrique effectivement la chose, mais sans connaître parfaitement, en tant qu'artisan son *eidos*, c'est-à-dire sa fin. L'utilisateur seul possède cette compétence."<sup>11)</sup>

Cela dit, on ne peut pas prétendre que dans l'antiquité, l'artiste soit libre. L'artiste est avant tout réalisateur et il ne s'agit pas de son art mais de son adresse, de sa capacité à imiter ce qui existe déjà. Le résultat de cet art est un produit qui est un produit *pratique*. *La poésie*, par contre, est une activité libre, point définie par l'idée comme c'est le cas dans l'"art". Elle n'est pas un remaniement, l'imitation de ce qui existe déjà, quoique parfois, p.e. chez Platon, dans sa *République*, elle ne sait que cela : "Nous avons raison . . . de . . . mettre (le poète imitateur) sur la même ligne que le peintre . . ." ". . . (le poète imitateur) . . . crée des fantômes et . . . il est toujours à une distance infinie de la réalité."<sup>12)</sup>

Le problème de mimésis est conçu d'une autre manière chez Aristote mais on va négliger ici ce point commun entre l'art (surtout la peinture et la sculpture) et l'imitation.

Poiésis grec se rapporte à l'adresse et à l'art en sens moderne; la signification qu'acquiert le mot de création au 19<sup>e</sup> siècle en ne se limitant qu'à l'art, change de nouveau au 20<sup>e</sup> siècle où sa signification passe à d'autres domaines. Ce qu'on comprend comme la création au 19<sup>e</sup> siècle, c'est ce que Tatarkiewicz appellerait la "fiction".<sup>13)</sup>

Dans l'histoire, le rôle de l'art change: dans l'antiquité, il n'est qu'adresse (au sens actuel du mot) séparée de la poésie. Au temps de l'hellénisme, après une union de courte durée, l'art et la poésie se séparent pour se réunir dans l'ère nouvelle où la poésie est subsumée sous l'art, tandis que l'adresse est séparée comme une activité particulière. Ici, encore plus que dans l'antiquité, la cause sociale de cette séparation et de cette scission est mise en évidence. Il est vrai que le discernement du travail physique du travail intellectuel continue à se déclarer depuis l'antiquité: en Grèce antique déjà, l'art "libre" (intellectuel) est supérieur à celui qui exige l'effort physique. Ce discernement se manifeste pendant tout le moyen âge: de ce point de vue, l'architecte ne diffère pas du tisserand et celui-ci ne diffère point du sculpteur. La musique, étant l'art purement "spirituel" se produisant dans l'esprit, tient une place spéciale et elle est placée au côté de l'arithmétique et de la géométrie. Au début, et surtout au moyen âge, l'art est à égalité avec les sciences et il ne s'en sépare qu'au temps des Lumières qui libèrent les arts en les mettant à une place privilégiée et en les séparant de l'adresse et du travail tels qu'on les conçoit dans l'ère nouvelle. En même temps, la division d'Aristote des activités humaines en celles théoriques, pratiques et poétiques, dont les corollaires sont la connaissance, l'activité et la production, ou sciences, morale et les beaux-arts, acquiert de nouvelle importance.

Qu'est-ce que cette reconstruction rapide du domaine de l'art dans le sens de poiésis et de tekhnê en antiquité nous donne-t-elle? On voit surtout que l'art n'est pas séparé de la production mais qu'il forme avec elle un tout quoique celui-ci, caractérisé aujourd'hui par la même scission réelle, diffère de ce tout. Il n'est pas nécessaire d'accepter cette scission et Marx lui-même ne l'accepte point. Si l'art fait partie de la règle générale de la production, cela signifie finalement qu'il continue à être pour lui ce qu'il était pour les anciens Grecs. Il y a certainement une différence essentielle précisément dans cette production: dans l'antiquité, le rapport entre l'artiste et le public est assez différent de ce rapport dans les temps modernes: "Entre l'artisan et la cité, il n'y a pas d'intermédiaire: ni corporation, ni confrérie. Le fait contribue à placer le 'métier' dans une lumière toute rationnelle: il est vu dans sa fonction économique et politique."<sup>14)</sup>

Mais dans le passage cité du *Capital*, Marx ne parle pas de cette "intermédiation" absente dans l'antiquité et présente dans le capitalisme. Cela est prouvé aussi par la limitation *méthodologique* du même passage: "Il nous faut d'abord examiner le mouvement du travail utile en général, abstraction faite de tout cachet particulier que peut lui imprimer telle ou telle phase du progrès, économique de la "société".

Les métaphores qu'on trouve dans ce passage du *Capital*, sont présentes déjà chez Aristote. Ainsi comme dans l'ouvrage cité ("*Les parties des animaux*"), dans d'autres ouvrages d'Aristote, on trouve aussi l'exemple de l'architecte ou bien de la

construction d'une maison qui sont des comparaisons au moins aussi fréquentes que celles de semence. Marx ainsi qu'Aristote emploie la comparaison avec un architecte afin d'illustrer le procès de la création, de la pratique qui résulte dans l'acte de poïésis.

On trouve une comparaison encore plus intéressante dans la distinction de *agere* et *facere* dans la *Métaphysique*: "Dans tous les cas, donc, où, en dehors de l'exercice, il y a production de quelque chose, l'acte est dans l'objet produit, l'action de bâtir, par exemple, dans ce qui est bâti, l'action de tisser, dans ce qui est tissé; il en est de même pour le reste, et, en général, le mouvement est dans le mû. Par contre, dans tous les cas où aucune œuvre n'est produite en dehors de l'acte, l'acte réside dans l'agent même: c'est ainsi que la vision est dans le sujet voyant; la science dans le savant, et la vie dans l'âme".<sup>15)</sup>

Pour des raisons analogues, est-il intéressant le paragraphe 43 de la "*Critique du jugement*" qui pourrait éclairer davantage les ressemblances entre Aristote, c'est-à-dire l'antiquité, et l'époque de Marx. Kant dit: "L'art (Kunst) diffère de la nature de manière que faire /*facere*/ se diffère de l'action ou du travail en général /*agere*/ et de même manière que le produit ou le résultat du premier diffère comme l'œuvre (Werk) /*opus*/ de l'action /*effectus*/ du deuxième".

"On ne pourrait décrire à juste titre comme art que la production à travers la liberté, c'est-à-dire à travers la volonté, posant la raison à base de ses actes. Quoiqu'on appelle volontiers art le produit des abeilles /les cellules de cire construites d'une manière régulière/, cela n'arrive que par l'analogie: dès qu'on s'aperçoit que leur produit n'est pas le résultat d'un acte de raison, on dit que c'est un produit naturel /*d'instinct*/ en attribuant cet art à leur Créateur (Schöpfer) seulement."<sup>16)</sup>

### 3.

Ces quelques exemples prouveraient que Marx dans le passage cité du *Capital* (si l'on continue à se limiter à celui-ci) enchaîne une certaine interprétation du travail ayant ses racines en antiquité, et encore, que les comparaisons dont il se sert aient une longue histoire sans vouloir pourtant prétendre qu'il y ait une liaison linéaire. On pourrait dire seulement que certaines parmi ces illustrations se répètent dans l'histoire tout en pouvant tirer une ligne entre l'image des abeilles de Kant et entre celle de Marx et surtout entre la comparaison d'architecture d'Aristote et celle semblable de Marx.

Mais il s'agit en fait d'autre chose aussi: qu'est-ce qu'exprime Marx *effectivement* par ces images et si l'on le comprend bien, qu'est-ce que ces comparaisons d'architecture, du tissage etc. expriment par rapport à l'art?

On a déjà dit qu'ici, il s'agit en mesure égale d'une réponse évidente si l'on répète que l'art dépend des règles générales de la production. Evitons pour le moment cette réponse cherchant à nous limiter à la signification des comparaisons dont Marx se sert dans le passage cité, probablement avec un but précis, celui qu'il démontre dans plusieurs de ses ouvrages où il sort soi-disant du discours scientifique pour mieux exprimer sa pensée par de telles comparaisons et métaphores<sup>17)</sup>—très

neutres en ce cas-là. En tout cas, il s'agit de deux choses: l'acte humain (laissons de côté pour le moment les allusions à l'art) diffère p.e. de l'acte de l'araignée ou de celui de l'abeille en ce qu'il n'est pas instinctif, en ce qu'il est spécifié par l'idée préexistée. Afin que cette idée ou bien image reçoive sa vraie expression, elle doit lui rester propre, c'est-à-dire qu'elle ne doit pas s'en éloigner ou bien la contrarier mais elle doit lui appartenir dans cette concrétion aussi. "Ce qui était du mouvement chez le travailleur, apparaît maintenant dans le produit comme une propriété en repos."<sup>18)</sup>

A la base de l'imagination, de l'idée ou de ce but qui précise comme règle l'espèce et la nature de l'activité se trouve l'homme qui "agit . . . sur la nature extérieure et la modifie . . . il modifie sa propre nature et développe les facultés qui y sommeillent"<sup>19)</sup>

Il y reste partout quelque chose d'inexprimé: on a bien averti que dans l'antiquité, il y a une différence, prise en considération plus tard par Kant en parlant de *l'effectus* et de *l'opus*, la différence entre *agere* et *facere*.

"L'objet fabriqué obéit, en effet, à une finalité analogue à celle de l'être vivant: sa perfection consiste dans son adaptation au besoin au nom duquel il a été produit."<sup>20)</sup>

Dans l'antiquité, la finalité "extérieure", sauf en poésie—est déterminée tandis que Marx parle dans le fragment cité du "libre jeu de ses forces corporelles et intellectuelles" et de la finalité extérieure à la fois: "Ce qui était du mouvement chez le travailleur apparaît maintenant dans le produit comme une propriété en repos. L'ouvrier a tissé et le produit est un tissu." Et encore: "Ce n'est pas qu'il opère seulement un changement de forme dans les matières naturelles; il y réalise du même coup son propre but dont il a conscience, qui détermine comme loi son mode d'action, et auquel il doit subordonner sa volonté"<sup>21)</sup> Ce "libre jeu de ses forces" en liaison avec le devoir de "subordonner . . . sa volonté . . .", on pourrait l'interpréter comme liaison entre *agere* et *facere*.

Le problème duquel nous sommes partis, c'est—en traitant le problème d'une manière abstraite—qu'est-ce que l'architecture représente par rapport à l'art? Ou bien, autrement: *quel est le rapport de la création de l'architecte par rapport à d'autres formes de la création*, et, entre celles spécialement par rapport à la création artistique pris dans le sens actuel du mot mettant en premier plan la poésie, la littérature en général, la musique, la peinture et dans le deuxième plan l'architecture "et l'art de bâtir ou l'art de construire d'un constructeur (Baumeister) comme l'"art appliqué"?

Dans son "*Esthétique*" où l'architecte est placé au niveau le plus bas de l'art symbolique, Hegel dit: "Le matériel de cet art primaire (de l'architecture), c'est ce qui est non-spirituel en soi-même: la matière lourde qu'on ne peut modeler que d'après les lois de la gravitation." Et encore: "L'élément essentiel caractéristique de la maison, du sanctuaire, et des autres bâtiments dont on voudrait parler ici, consiste en ce que de tels bâtiments sont tout simplement des *moyens* d'un but préexistant . . . Il existe donc en premier lieu un besoin, le besoin qui se trouve hors de l'art et dont la satisfaction complète ne concerne point les beaux-arts."<sup>22)</sup> Il est probable-

ment évident ce qu'on veut dire: *l'architecture est la forme la plus "inférieure" de l'art* et, surtout, qu'elle est *l'art le plus conditionné par des facteurs et règles extérieurs*: "Le degré... de la 'réalisation' d'une œuvre d'art, son accomplissement dans l'objet réel qui sert pour base existentielle à cette œuvre, diffère selon les arts. Dans certains arts, il est même impossible de l'atteindre de façon à ce que la base réelle d'une œuvre diffère *en principe toujours de l'art et n'est qu'une petite partie de l'œuvre d'art en entier*—ce qui advient... justement dans la *littérature*—tandis que dans d'autres arts, la *part* de l'objet primaire dans la réalisation d'une œuvre d'art est toujours plus grande p.e. dans la peinture, dans la sculpture, dans une pièce de théâtre mise en scène, jusqu'à ce qu'elle n'atteint un *optimum*—notamment en architecture. Là—il semble au moins qu'on puisse dire ainsi—une œuvre d'art atteint son expression *pleine et fidèle*, sa *matérialisation* fondamental dans l'objet réel que l'on obtient par des moyens techniques."<sup>23)</sup>

Est-ce qu'on pourrait donc élargir la pensée de Marx dans le *Capital* à la création et à l'art en général ou bien est-ce que l'architecture<sup>24)</sup> ou l'art de bâtir représentent *un cas spécifique* n'acceptant pas la même interprétation—quoique est correcte, c'est-à-dire la seule valable pour *le procès de travail*—car elle est, selon Ingarden, en ce qui concerne la matérialisation de l'idée "optimale" ou bien un cas extrême? Selon notre opinion, cette application directe du passage cité du *Capital* n'est pas justifiée et elle ne peut pas défendre la thèse que toute œuvre d'art préexiste dans l'idée ou dans "l'imagination" comme projet qui représente la règle de la production d'une œuvre d'art ou d'un produit de la création en général.

D'ailleurs, il s'agit peut-être de tout autre chose, soit que Marx *dans cet exemple n'ait point pris en considération l'art*, c'est-à-dire le procès de la production de l'œuvre d'art, en considérant exclusivement le travail indépendant de toute forme sociale, soit qu'il n'ait pas terminé cette pensée en ce sens-là?

Une parallèle intéressante avec Aristote continue à s'imposer tout le temps: dans la *Métaphysique* où Aristote dit que la maison vient de la maison qui est dans l'esprit—ajoutant entre parenthèses que l'art ("l'art de bâtir") est lié à un certain concept préexistant. La ressemblance entre Aristote et Marx n'est probablement pas éventuelle si, d'un côté on prend en considération les idées romantiques sur l'art de cette époque-là et si, de l'autre côté, on considère le rôle de l'économie politique dans la pensée de Marx et encore, le procès de l'extériorisation de l'idée de Hegel.

Est-ce qu'on pourrait en penser que, dans le passage cité, Marx a pris en considération tout cela, c'est-à-dire l'extension de l'architecture ou bien de l'art de bâtir au processus de travail et, à travers celui-ci ou à part cela, à la production artistique? Ou bien, s'agit-il simplement du fait qu'on y voit "quelque chose de plus" qui signifie en vérité déjà "autre chose"?

Nous croyons que l'idée de l'art de Marx se rapproche le plus de celle d'Aristote tenant compte du fait qu'il faut l'observer surtout à travers le regard de Hegel (ce qui ne veut pas dire nécessairement à travers son *Esthétique*).

Il serait absurde de se livrer à des conclusions sur les "points de vue" de Marx à base d'une seule citation. Selon notre opinion, ces problèmes ne se sont pas posés

à lui (sans nous demander s'ils lui paraissent essentiels au niveau théorique). Posons la question d'une autre façon: en quoi notre façon de questionner a-t-elle *changé* le problème et en quoi nos questions ont-elles changé et conditionné les réponses qu'on cherche chez Marx?

## 4.

Il paraît que l'application de la citation du *Capital* de Marx sur l'art du début de ce récit ait un sens seulement en ce qu'on donne à l'art une autre signification de celle qu'il a au 20<sup>e</sup> siècle. On doit l'observer d'abord à travers la distinction antique *pratteîn/poieîn* où les deux notions sont divisées du travail agricole des esclaves, traité comme "effort" pur, ce qui ne vaut plus chez Marx où ce travail est compris en *pratteîn*. Le romantisme a conservé une place privilégiée à la poésie et il a attribué un rôle nouveau à la littérature mais l'on sait que Marx était sceptique et assez critique envers les idées romantiques. Il pourrait sembler donc que Marx veuille conceptualiser le processus ou l'action et la production ou la fabrication dans le sens commun du travail dans lequel, selon notre opinion, le fait que la notion de la création au temps de Marx avait toute une autre signification qu'aujourd'hui où elle oublie en grande partie ses racines théologiques et se présente comme une entité indépendante et joue le rôle principale.

Le problème qu'on vient d'exposer est divisé en deux parties: la notion de la création change à travers l'histoire et cela vaut d'autant plus pour la notion de l'art qui finit par diverger en pratiques diverses quoique étant relativement unie au temps de Marx. Puisqu'on croit que dans le passage cité de Marx, il y a en premier plan l'aspect du processus de travail ainsi qu'il était présent en forme modifiée dans l'antiquité et ainsi qu'il se présente chez Hegel dans le processus de l'extériorisation et de la matérialisation,<sup>25)</sup> on a cherché à démontrer par une reconstruction partielle de l'interprétation de l'art dans l'antiquité, la différence qu'il y a dans l'interprétation actuelle de la création de l'art, en prenant comme point central le passage du *Capital*. Il reste une question spéciale, c'est ce que l'exemple de l'art à bâtir *peut exprimer*, car même si Marx emploie cette image et si on le comprend aujourd'hui dans l'ensemble de l'architecture, et celle-là dans l'ensemble de l'art, cette comparaison n'est pas sans problèmes comme elle paraît. La place actuelle de l'architecture est une place spécifique dans la "création" et dans l'"art" et cette architecture *ne peut pas être un exemple exemplaire* ou modèle pour la généralisation dans la littérature, dans la musique etc.

## Notes

- 1) K. MARX: *Le Capital*, t. I, Garnier-Flammarion, Paris 1969, (trad. de J. Ray), pp. 139-140.
- 2) W. TATARKIEWICZ: *Istorija šest pojnova (L'Histoire de six notions)*, Nolit, Beograd 1981, p. 238.
- 3) J.-P. VERNANT: *Mythe et pensée chez les Grecs*, t. II, Maspero, Paris 1982, p. 34; PLATON: *La République*, 601 d.



- 4) ARISTOTE: *Les Parties des animaux*, 540 a.
- 5) *Ibid.*
- 6) VERNANT, p. 43.
- 7) VERNANT, p. 35.
- 8) ARISTOTE: *Ethique à Nicomaque*, 1140 a.
- 9) A comparer les significations de *pónos, ergáxesthai, érgon*. Tatarkiewicz défend la thèse que la possibilité elle-même de la création *ex nihilo* soit apparue déjà à la fin de l'antiquité quoique per negationem: Dans *De rerum natura*, Lucrèce dit qu' il n'y a pas de création de quelque chose de rien (Tatarkiewicz, p. 245). Cf. aussi (à propos de l'histoire des trois significations de la créativité) E. Souriau: *L'ombre de Dieu*, P.U.F., Paris 1955, surtout pp. 237–251.
- 10) Aristote a défini l'art comme "la capacité de la fabrication de quelque chose par une compréhension exacte". D'après Thomas d'Aquin, c'est—pareillement—la notion correcte des choses qui doivent être produites.
- 11) VERNANT, p. 35. Par contre, l'art particulier est nommé d'après l'activité de son auteur, c'est-à-dire qu'il est bien plus spécialisé qu'aujourd'hui.
- 12) PLATON: *La République*, 605 b et 605 c.
- 13) TARARKIEWICZ, p. 253.
- 14) VERNANT, p. 27.
- 15) *La Métaphysique*, 1050 a.
- 16) I. KANT: *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp 1977, Frankfurt am Main, p. 237.  
La phrase citée "Von Rechtswegen sollte man nur die Hervorbringung durch Freiheit, d.i. durch eine Willkür, die ihren Handlungen Vernunft zum Grunde legt, Kunst nennen", peut être comparé à celle de Hegel: "Das Kunstwerk ist daher ebenso sehr ein Werk der freien Willkür und der Künstler der Meister des Gottes."—*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* B. III, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, p. 369.
- 17) Elles sont nombreuses. Toute une série de métaphores et des comparaisons ayant une longue histoire se sont conservées jusqu' à nos jours: la comparaison de l'arbre, en classicisme la comparaison de l'horloge et plus tard (surtout au 19<sup>e</sup> siècle) celle de l'organisme, de la végétation: plantes, feuilles et à partir d'ici la croissance du minéral, du cristal etc. Cf. G. Gusdorf: *Les Fondements du savoir romantique*, Payot, Paris 1982, surtout pp. 434–444.
- 18) *Le Capital*, p. 141. S'il s'agit dans ce cas du travail artistique, ou bien de la création artistique comme travail non-aliéné, il faut mentionner que Ch. Fourier déjà identifie le travail artistique et le travail non-aliéné.—*Théorie des quatre mouvements*, Librairie sociétaire, Paris 1981, p. 244.
- 19) *Le Capital*, p. 139.
- 20) VERNANT, p. 34.
- 21) *Le Capital*, p. 140, 141 et 139.
- 22) HEGEL: *Aesthetik*, B. II, Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 258 et 268.
- 23) Ces "facteurs" sont intéressants d'une autre façon aussi: "La géographie ne fait guère qu'indiquer les impossibilités et quelques préférences. On doit généraliser: la façon de faire tel geste n'est commandée strictement ni par notre nature biologique ni par la nature extérieure." —I. MEYERSON: *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*, J. Vrin, Paris 1948, p. 19.
- 24) R. INGARDEN: *Eseji iz estetike (Essais de l'esthétique)*, Slovenska matica, Ljubljana 1980, p. 170.
- 25) En antiquité, il n'existe pas une notion commune de l'architecture, puisqu'il y a deux exécutants différents d'après lesquels on détermine le nom de leurs métiers qui construisent p.e. la maison et le sanctuaire.