

LA PHILOSOPHIE ESTHÉTIQUE
D'AYN RAND

Yorick de Mombynes



La philosophie esthétique d'Ayn Rand

par

Yorick de Mombynes

Préface par Alain Laurent, philosophe
et biographe d'Ayn Rand



INSTITUT
COPPET

Paris, juin 2014

Institut Coppet

www.institutcoppet.org

PREFACE :
DU « REALISME ROMANTIQUE »
AU « SENS (OBJECTIVISTE) DE LA VIE »

Paru en 1969, donc moins d'un an après le séisme personnel (rupture fracassante avec son amant Nathaniel Branden) et la désorganisation complète du mouvement objectiviste qui s'en est suivie, *The Romantic Manifesto* pourrait laisser croire qu'en rebondissant ainsi vaillamment, Ayn Rand a choisi de s'orienter vers de nouvelles perspectives, ouvrant sa philosophie objectiviste à des champs et préoccupations inédits.

En fait, il n'en est rien, car fidèle à son habitude, elle a regroupé sous ce titre fédérateur des textes déjà tous publiés dans l'organe du mouvement, *The Objectivist*, entre 1962 et 1969. À l'exception de « What is Romanticism » (mai 1969), les plus notables et fondateurs d'entre eux (« The Psycho-Epistemology of Art », « Philosophy and Sense of Life », « Art and Sense of Life ») remontent d'ailleurs aux années 1965-66, et le plus emblématique (« The Goal of My Writing ») date même d'octobre 1963. C'est-à-dire à l'époque où, n'ayant pas encore publié son célèbre premier grand recueil *The Virtue of Selfishness* (1964), elle est en pleine et féconde exploration de tous les possibles générés par l'immense et retentissant succès d'*Atlas Shrugged* (1957) : c'est autant la romancière que la philosophe qui s'y exprime — comme le marque bien le complément du titre : *A Philosophy of Literature*.

Mais qui s'attendrait à y trouver exposées des considérations renvoyant à l'acception convenue du romantisme selon l'histoire littéraire en sera pour ses frais. Là aussi fidèle à ses habitudes, Rand s'approprie cette notion de « romantisme » en en subvertissant radicalement le sens (ce qu'elle reconnaît et revendique fort volontiers). Par opposition à un « naturalisme » identifié au triomphe du déterminisme liberticide, celle qui se définit esthétiquement comme une « Romantic Realist » dès « *The Goal of My Writing* » voit avant tout dans le romantisme ainsi revu et corrigé par ses soins l'expression chez l'individu d'une affirmation prééminente du vouloir (« volition »), et même d'un libre vouloir (« free will »). Ce qui se traduit existentiellement par l'héroïsme, que Rand avait préalablement érigée en vertu humaine primordiale — qu'on découvre à l'œuvre chez tous les personnages-clés campés dans ses romans (Howard Roark dans *The Fountainhead*, John Galt dans *Atlas Shrugged*) qui sont autant de figures héroïques d'individualistes créateurs, osant aller seuls contre tous à l'assaut de tous les obstacles imaginables pour imposer les droits de la vie et de l'esprit. Et ce qui explique sa particulière prédilection pour Victor Hugo, dont il est inutile de rappeler la place majeure qu'il occupa dans le romantisme littéraire en France...

C'est d'abord ici la mise en place de la notion de « psycho-épistémologie » qui permet de bien mesurer l'originalité et la profonde pertinence de la réévaluation du romantisme engagée par Rand. Sous cette expression qu'elle a forgée pour les besoins de la cause, elle entend une étude des processus cognitifs humains sous l'angle des interactions entre les automatismes subconscients régissant primitivement le psychisme de tout un chacun, et l'esprit conscient auquel il revient de les soumettre à une intégration conceptuelle. À l'issue de ce processus qui n'a

rien d'automatique mais résulte d'un libre choix fondé sur le plein exercice de la rationalité, l'individu est en mesure d'affronter une réalité objectivement connue et d'y imprimer sa marque personnelle — sans avoir pour autant sacrifié son idiosyncrasie propre, maîtrisée et rendue potentiellement créatrice. Ce qui se traduit dans l'art, mais ne se comprend bien qu'en passant maintenant par le détour d'une autre notion centrale et séminale dans *The Romantic Manifesto* : le « sense of life ». À ne surtout pas prendre dans son acception triviale d'un banal « sens de la vie » ou d'un « sens » tel qu'il est actuellement sous-entendu dans la platitude des expressions passe-partout « quête de sens » ou « redonner du sens »...

Ce que révèle en effet l'approche psycho-épistémologique, c'est que chaque individu est originellement doté d'une « métaphysique implicite », d'un « équivalent pré-conceptuel métaphysique », amalgame contingent des automatismes instinctuels innés et des expériences précoces de l'existence, qui oriente mécaniquement de manière subconsciente le sens qu'il donne à sa vie. De ce fait primordial résulte une alternative décisive (Rand expose cette idée dans pratiquement tous ses écrits) : ou bien l'individu continue de se laisser passivement conduire par cet habitus irrationnel et erratique — ou bien, à l'aide de la « philosophie rationnelle » propre à l'Objectivisme, il décide de mener une existence consciente et souveraine, de vouloir librement car rationnellement sa vie. Cette assomption le fait passer d'un « sense of life » rudimentaire à un « sense of life » supérieur caractérisé par la poursuite d'un accomplissement de soi fécondant le terreau légué par le premier... à la condition que cela se fasse en adéquation avec la réalité objectivement connue par l'intégration conceptuelle. Rand peut ainsi parler d'un « aristotelician sense of life », et même d'un « moral sense of life », car du

cognitif au normatif, la conséquence est bonne. C'est pourquoi en 1998 l'un de ses grands disciples, Michael Paxton, a choisi de titrer *Ayn Rand, A Sense of Life* le superbe album iconographique et le DVD publiés en hommage posthume à la romancière et philosophe.

C'est donc finalement ce « sense of life » sublimé qu'exalte et décline en de multiples champs esthétiques le *Romantic Manifesto*, puisque selon Rand l'art est cette « récréation sélective de la réalité » où s'exprime aussi toute la puissance créatrice de l'esprit. Comme on le pressent, cet ouvrage qui s'insère chronologiquement entre *Capitalism, The Unknown Ideal* (1966) et *The New Left : The Anti-Industrial Revolution* (1971) occupe une place éminente dans l'œuvre randienne. La synthèse qu'en propose ici Yorick de Momybnes offre une excellente opportunité d'en avoir une première approche — en attendant qu'une souhaitable traduction *in extenso* permette au lecteur français d'en apprécier par lui-même toute la stimulante richesse.

Alain Laurent *

* Philosophe, essayiste et éditeur, Alain Laurent est l'auteur de *Ayn Rand ou la passion de l'égoïsme rationnel* (Les Belles Lettres, 2011)

Après avoir vendu des millions de romans aux États-Unis, dont We The Living (1936), The Fountainhead (1943) et surtout Atlas Shrugged (1957) Ayn Rand a élaboré un système de pensée complet, « l'objectivisme », reposant sur les cinq piliers classiques de la philosophie : métaphysique, épistémologie, politique, éthique, esthétique. Dans The Romantic Manifesto (1969), elle expose une philosophie esthétique aux antipodes des conceptions actuellement les plus répandues.

Les lignes qui suivent esquissent un résumé de ce livre qui, 44 ans après sa parution, n'était toujours pas traduit en français. Ce résumé suit l'ordre exact des chapitres de l'ouvrage et ne contient aucun ajout ni commentaire.

Introduction

Chapitre 1 : La psycho-épistémologie de l'art

Chapitre 2 : Philosophie et « *sense of life* »

Chapitre 3 : Art et « *sense of life* »

Chapitre 4 : Art et cognition

Chapitre 5 : Principes fondamentaux de la littérature

Chapitre 6. Qu'est-ce que le Romantisme ?

Chapitre 7 : Le Vide esthétique de notre temps

Chapitre 8. Le Romantisme de contrebande

Chapitre 9. Art et trahison morale

Chapitre 10. Introduction à *Quatre-vingt-treize*

Chapitre 11. Le but d'Ayn Rand

INTRODUCTION

Il est faux de penser que l'art n'a rien à voir avec la raison. C'est cette idée qui a abouti à l'incroyable dégradation de l'art à l'époque contemporaine. L'objectif de cet ouvrage est donc de reconstruire une « esthétique rationnelle ».

La période culturelle la plus rayonnante de l'histoire de l'humanité s'est achevée avec la Première Guerre mondiale. On pouvait encore en percevoir les derniers échos au début du XX^e siècle, quand, même en URSS, on continuait à jouer *Ruy Blas* de Victor Hugo ou *Don Carlos* de Wilhelm Schiller. L'atmosphère existentielle, l'extraordinaire liberté intellectuelle et le profond respect pour l'homme qui prévalaient en Europe avant la Première Guerre mondiale, sont pratiquement impossibles à imaginer pour les générations récentes. Le Romantisme, la plus grande réalisation de l'histoire de l'art, a bien souvent été attaqué puis détruit par ses propres porte-paroles. Pourquoi et comment ? Connaître-nous un jour une « renaissance esthétique » ? C'est à ces questions que *Le Manifeste Romantique* entend répondre, en assumant ainsi le rôle d'un pont entre le romantisme et notre époque, un peu comme — toutes proportions gardées — Saint Thomas d'Aquin l'a fait entre Aristote et la Renaissance.

CHAPITRE 1

LA PSYCHO-EPISTEMOLOGIE DE L'ART

La connaissance humaine a fait des progrès fabuleux dans tous les domaines sauf en ce qui concerne l'art. Ce dernier reste largement un mystère. Nous ne savons pas grand-chose de sa nature, de sa fonction dans la vie humaine, ni de l'origine de son fantastique pouvoir psychologique. C'est un domaine qui reste marqué par « l'épistémologie primitive du mysticisme ». Pour les sauvages, les phénomènes naturels étaient gouvernés par des entités magiques qu'il était illusoire d'expliquer. Il suffisait de faire confiance à des oracles mystiques dont la seule qualification était le fait d'être incompréhensibles. De la même manière, on considère aujourd'hui l'art comme une réalité allant de soi, qui n'a pas à être questionnée, parce qu'elle est gouvernée par des entités qu'on ne peut comprendre : les émotions.

L'œuvre d'art est une fin en soi : elle ne poursuit pas d'objectif pratique. Sa contemplation suscite un plaisir si intense, si personnel, si profond qu'on considère généralement cette émotion comme suffisante, auto-justifiante. Pour cette raison, on est souvent choqué à l'idée d'analyser l'art. Pourtant aucune émotion n'est sans cause, inexplicable. Et, comme toute émotion, l'émotion artistique trouve sa source dans les besoins de survie d'une entité vivante. L'art a bien une utilité, une finalité, il sert un besoin de l'homme. Ce besoin n'est pas matériel, il est lié à sa conscience. « L'art est inextricablement lié à la survie de l'homme — pas à sa survie physique mais à ce dont dépend sa survie physique : à la préservation et à la survie de sa conscience ».

Pour comprendre la nature et la fonction de l'art, il faut comprendre la nature et la fonction des concepts. La faculté cognitive de l'homme est en effet conceptuelle : l'homme acquiert de la connaissance et guide ses actions non pas au moyen de percepts uniques et isolés, mais au moyen d'abstractions. Un concept est une intégration mentale d'au moins deux unités qui sont isolées par un processus d'abstraction et unifiées par une définition spécifique. En organisant ses perceptions en concepts, puis ces concepts en autres concepts de plus en plus larges, l'homme est capable de saisir, de retenir, d'identifier et d'intégrer une quantité illimitée de savoir, dépassant largement ce qu'il perçoit de manière immédiate et ponctuelle. L'homme conserve ses concepts par le langage : en dehors des noms propres, tous les mots sont des concepts désignant une quantité illimitée de choses concrètes de la même catégorie. Le langage est un code de symboles visuels et auditifs qui permettent de convertir des abstractions en choses concrètes, ou plutôt en l'équivalent psycho-épistémologique de choses concrètes (la psycho-épistémologie est « l'étude des processus cognitifs humains du point de vue de l'interaction entre l'esprit conscient et les fonctions automatiques du subconscient »).

Mais, outre des abstractions *cognitives*, qui lui permettent d'accumuler de la connaissance sur la réalité, l'homme a besoin d'abstractions *normatives*, pour évaluer cette réalité, se définir des buts, et conduire son action. Les premières concernent ce qui *est*, les secondes ce qui *devrait être*. La science normative est l'éthique, qui se fonde sur deux branches de la philosophie : la métaphysique et l'épistémologie. Pour définir ce qu'il doit faire, l'homme a d'abord besoin de savoir ce qu'il est et où il est, c'est-à-dire quelle est sa propre nature et quelle est la nature de l'univers. Ce qui détermine le type d'éthique que l'homme adoptera pour conduire sa vie, ce sont les réponses qu'il choisira aux

grandes questions métaphysiques : l'univers est-il intelligible ou incompréhensible ? L'homme peut-il trouver le bonheur sur Terre ou est-il voué à la frustration et au désespoir ? Possède-t-il le pouvoir de choisir ses fins et de décider du cours de sa vie, ou est-il la marionnette de forces qui le dépassent et déterminent son sort à sa place ? L'homme doit-il, par nature, être considéré comme une créature bonne ou comme une entité méprisable ?

Les réponses à ces questions constituent des « jugements de valeur métaphysiques » formant le socle des valeurs morales de chaque homme. Chacun a besoin d'une conception globale de l'existence pour intégrer ses valeurs, choisir ses objectifs, maintenir l'unité et la cohérence de sa vie. C'est le rôle qu'assurent les jugements de valeur métaphysiques. Ces derniers sont impliqués dans chacun de nos choix, décisions et actions. La métaphysique (« science qui traite de la nature fondamentale de la réalité ») représente, pour chaque homme, l'ensemble des choses concrètes qu'il a perçues et tout son savoir conceptuel. Cet ensemble est si grand que l'homme ne peut jamais l'embrasser complètement de manière consciente. Et pourtant il en a besoin pour guider sa vie. Il doit trouver un moyen de le mettre à la disposition de sa conscience.

Ce moyen lui est fourni par l'art. « L'art est la re-création sélective de la réalité à partir des jugements de valeur métaphysiques d'un artiste ».

La « re-création sélective » est le fait d'isoler et d'intégrer, dans une œuvre, les aspects de la réalité qui représentent la vision fondamentale que l'homme a de lui-même et de l'existence. Parmi le nombre illimité de choses entre lesquelles l'artiste a le choix, il sélectionne celles qui lui paraissent importantes d'un point de vue métaphysique et les intègre dans un objet concret qui représente une abstraction

incarnée. La représentation d'un dieu grec comme celle d'un homme médiéval difforme sont toutes les deux des appréciations métaphysiques de l'être humain. Toutes deux reflètent l'idée que se fait l'artiste de la nature humaine. Chacune concrétise la philosophie dominante à l'époque de l'artiste.

L'art permet de concrétiser des objets métaphysiques, de rendre perceptibles, par la conscience, des concepts abstraits, comme s'ils étaient des percepts : voilà la fonction psycho-épistémologique de l'art et la raison de son importance dans la vie humaine. « De même que le langage convertit des abstractions en équivalents psycho-épistémologiques de choses concrètes, en un nombre "gérable" d'unités spécifiques, l'art convertit les abstractions métaphysiques de l'homme en équivalents de choses concrètes, en entités spécifiques accessibles à la perception humaine directe ». On dit parfois que l'art est un « langage universel » : il ne s'agit pas que d'une métaphore ; art et langage assurent bien une fonction psycho-épistémologique similaire.

Notons au passage que, dans l'histoire humaine, l'art est né avec la religion, forme primitive de la philosophie (fournissant une vue complète de l'existence). Dans les cultures primitives, l'art était la concrétisation des abstractions métaphysiques et éthiques des religions.

Pour comprendre la fonction psycho-épistémologique de l'art, observons l'exemple de la caractérisation en littérature. L'être humain est une entité si complexe qu'on ne peut isoler et intégrer toutes ses caractéristiques dans des abstractions purement cognitives. Dans un roman, un personnage est la concrétisation d'un tel ensemble de caractéristiques abstraites. Quand on dit de quelqu'un que c'est un « Babbit », on se réfère à l'infinie complexité humaine intégrée par Sinclair Lewis dans son personnage éponyme. En matière d'abs-

tractions normatives, ce procédé est encore plus difficile : il est illusoire de vouloir embrasser d'un seul coup d'œil un idéal moral avec toutes ses composantes. Définir des valeurs morales et projeter ce que l'homme devrait être nécessite des années d'études et l'accumulation d'une masse d'abstractions que même un long traité philosophique ne rend accessibles qu'imparfaitement. Là encore, l'incarnation de toute cette connaissance dans un personnage concret, une figure humaine spécifique, est indispensable.

L'art est donc « le media indispensable pour la communication d'un idéal moral ». Mais sa fonction est métaphysique avant d'être éthique. Son objectif n'est pas d'éduquer ou de plaider en faveur de quoi que ce soit : il est de montrer, de fournir à l'homme une image concrète de sa nature et de sa place dans l'univers. « L'art n'est pas la "servante" de la moralité ». L'art n'est ni un moyen au service d'une fin didactique (c'est ce qui fait la différence entre une œuvre d'art et une moralité ou une affiche de propagande), ni un outil de transcription littérale (c'est ce qui le distingue d'une dépêche d'actualité ou d'une simple photographie).

La dimension éthique d'une œuvre dépend des conceptions métaphysiques de l'artiste. Si ce dernier, consciemment ou non, considère que l'homme est doté de la faculté de volition, cela orientera son œuvre vers des valeurs (caractéristique du Romantisme). Si, au contraire, pour lui, le sort de l'homme échappe largement à son contrôle, il ne cherchera pas à exprimer, dans son œuvre, des valeurs (Naturalisme).

De cette dimension éthique découleront des conséquences existentielles différentes. Considérons l'art de la Grèce antique et celui du Moyen Age. D'un côté, notre raison comme notre sensibilité perçoivent immédiatement l'idée que la souffrance est nécessairement transitoire et que ce qui

est naturel, normal, c'est la grandeur, la beauté, la force, la confiance en soi. De l'autre, nous ressentons l'idée que le bonheur est passager et condamnable, et que l'homme n'est qu'une créature misérable et vouée à la terreur. Les conséquences concrètes de ces deux types d'impressions sont assez évidentes et l'histoire en est la démonstration pratique. Mais ce qui explique la grandeur ou l'horreur de ces deux époques, ce n'est pas l'art : celui-ci n'est que l'expression de la philosophie qui dominait à chacune d'elles.

En conclusion, nous comprenons mieux pourquoi l'art a une si profonde signification *personnelle* pour les hommes : c'est parce qu'il « confirme ou infirme l'efficacité de la conscience de l'homme, en fonction de la manière dont une œuvre d'art soutient ou nie sa propre vision fondamentale de la réalité ».

CHAPITRE 2

PHILOSOPHIE ET « *SENSE OF LIFE* »

Avant d'être capable de se forger une conception *intellectuelle* de la vie, tout homme acquiert, dès son plus jeune âge, une vision *implicite* de la vie. Contrairement à l'animal, l'homme ne peut pas se contenter de simplement percevoir de manière passive ses expériences quotidiennes. Par l'activité intégratrice permanente de son subconscient, il ne cesse de comparer chacune des expériences qu'il vit avec celles qu'il a déjà vécues. Il se forge ainsi une vision implicite de la réalité, de lui-même et de tout ce qui l'entoure. Ce type de vision est un « *sense of life* » ou « sentiment de la vie », c'est-à-dire « un équivalent pré-conceptuel d'une conception métaphysique, une évaluation émotionnelle et intégrée de manière subconsciente de l'homme et de l'existence ». Chaque homme voit son subconscient « additionner ses activités psychologiques, intégrer ses conclusions, ses réactions ou dérobades dans une somme émotionnelle qui constitue un cadre général et devient sa réponse automatique au monde qui l'entoure ». Ce ressenti général de l'existence forme une sorte de métaphysique implicite, une émotion permanente et basique, présente dans chacune de ses autres émotions et sous-tendant toutes ses expériences.

Un homme mentalement actif, animé par le désir de connaître et de comprendre, va naturellement développer un « *sense of life* » qui sera l'équivalent non-conceptuel d'une philosophie rationnelle. Au contraire, un homme qui fuit la réalité et dont l'esprit léthargique se laisse influencer par des

impressions aléatoires, associations et imitations, développera un « *sense of life* » dominé par la peur.

Le « *sense of life* » n'est pas intellectuel mais émotionnel. Le subconscient classe chacun des éléments vécus par l'homme en fonction du type d'émotion qu'il suscite chez lui. Ce processus d'intégration et d'abstraction émotionnelle « lie entre elles, par association ou connotation, toutes les choses qui ont le pouvoir de déclencher chez un individu une émotion identique ou similaire ». Par exemple, les deux ensembles de choses suivants ne déclencheront pas le même genre d'émotion suivant la vision qu'un individu a de lui-même. D'un côté, un personnage héroïque, la « skyline » de New-York, des couleurs pures, une musique extatique. De l'autre, un homme modeste, un vieux village, un paysage brumeux, des couleurs vaseuses, de la musique folklorique. Pour un homme plein d'estime de soi, l'émotion reliant les éléments du premier ensemble sera l'admiration, l'exaltation, un sentiment de défi. Celle s'appliquant au second ensemble sera le dégoût ou l'ennui. Au contraire, pour un homme manquant d'estime de soi, l'émotion que lui inspirera le premier groupe sera la peur, la culpabilité, le ressentiment, et celle qu'il ressentira face au second sera le soulagement, le réconfort, la protection confortable de la passivité.

Ces émotions trouvent leur naissance dans la vision personnelle que chacun a de lui-même et de sa propre existence, à partir du critère : « ce qui, d'après moi, est important », « ce qui mérite de l'attention et de la considération », « le type d'univers qui est adapté pour moi et dans lequel je me sens chez moi ».

Peut-on connaître quelque chose de l'univers, l'homme a-t-il le pouvoir de choisir, peut-il atteindre ses buts dans la vie, etc. : ces grandes questions métaphysiques n'appellent pas que des réponses conscientes et intellectuelles. Chaque hom-

me y répond aussi de manière inconsciente et émotive, avec des « jugements de valeur métaphysiques » qui, intégrés, forment le « *sense of life* » de chacun. À l'âge de l'adolescence, l'homme ressent naturellement le besoin de convertir l'ensemble purement émotif de son « *sense of life* » en une vision plus conceptuelle de l'existence, une conception claire et explicite de la vie. C'est l'âge où chacun s'interroge sur la signification de la vie, recherche des principes, s'intéresse aux idées et aux valeurs, est guidé par un souci d'affirmation de soi (et nos cultures « anti-rationnelles », au lieu d'accompagner les adolescents dans ce processus crucial, ont trop tendance à les entraver et à les maintenir dans un état d'abrutissement et d'irrationalité hystérique).

Quand cette évolution se produit normalement, ce qui était un ressenti général de l'existence est ainsi validé et converti en termes conceptuels, en une véritable philosophie personnelle. La personnalité devient parfaitement intégrée : l'esprit et les émotions de l'homme sont harmonieux, son « *sense of life* » est cohérent avec ses convictions conscientes. Toutefois, le « *sense of life* » ne disparaît pas avec l'émergence d'une conception philosophique. Cet ensemble émotif continue à fonctionner comme « somme automatiquement intégrée des valeurs de l'homme ». Simplement, désormais, ce sont les convictions philosophiques de l'homme qui vont déterminer la manière dont se formeront ses émotions. Auparavant, l'homme dérivait, de manière subconsciente, une vision métaphysique implicite à partir de ses jugements de valeurs ; désormais c'est l'inverse : il dérive, de manière conceptuelle, ses jugements de valeurs à partir d'une métaphysique explicite, « ses émotions procèdent de ses jugements pleinement convaincus ; l'esprit guide, les émotions suivent ».

Mais, pour beaucoup d'hommes, cette transition entre ressenti et philosophie ne se produit jamais. Ils n'essayent pas

d'intégrer leur perception émotive de la vie en un ensemble de convictions conscientes. Et ils ne gardent pour seul guide dans la vie que leur ressenti inarticulé. Pour la majorité des autres, cette transition reste inachevée : toute leur vie, ils sont minés par un conflit intérieur, une incohérence entre leur ressenti de la vie et leurs convictions conscientes et affichées. C'est notamment le cas lorsque leurs convictions ne reposent pas sur des bases philosophiques solides et ne sont que l'accumulation d'idées contradictoires : elles sont alors trop faibles pour s'imposer à leur métaphysique subconsciente. Or, pour vivre, l'homme doit agir, donc faire des choix, donc recourir à un code de valeurs, donc savoir qui et où il est, donc connaître sa nature et celle de l'univers où il vit : il a donc besoin de la philosophie. Et s'il ne s'est pas forgé lui-même une philosophie, s'il est influencé par des doctrines irrationnelles et inconsistantes, ou s'il se laisse gagner par la léthargie, fuit les questions fondamentales et ne se préoccupe que de son quotidien, c'est son « *sense of life* » qui l'emportera. Sa vie sera alors guidée par des forces dont il n'a aucune conscience et qui le maintiendront dans l'anxiété et l'incertitude.

Un « *sense of life* » est quelque chose de profondément personnel. C'est ce qui reflète les valeurs les plus profondes d'un homme, ce que chacun considère comme sa propre identité. C'est quelque chose qui n'est pas facile à identifier conceptuellement mais qui est présent dans chaque aspect de la vie d'un homme : ses pensées, ses émotions, ses actions, ses choix, ses valeurs, ses gestes spontanés, sa manière de bouger, de parler, de rire, etc. C'est ce qui fait de quelqu'un « une personnalité ». Pour chacun d'entre nous, notre « *sense of life* » est une sorte d'absolu, de réalité irréductible qu'il ne nous viendrait jamais à l'idée de mettre en question. Et chacun peut percevoir immédiatement le « *sense of life* » d'autrui, sans nécessairement pouvoir s'en faire une idée

précise. Comprendre un « *sense of life* » (le sien ou celui d'autrui) ne relève pas de la pure intuition, cela nécessite aussi une identification conceptuelle. Et quand les deux se complètent (impression et jugement), cela aboutit à « la forme la plus exaltante de certitude que l'on puisse connaître : l'intégration de l'esprit et des valeurs ».

Les deux domaines de la vie où le « *sense of life* » de l'homme s'exprime le plus sont l'amour et l'art.

L'amour, dans sa définition sérieuse, c'est-à-dire au sens romantique (différent du sentiment superficiel auquel on l'associe trop souvent), est fondamentalement une réponse à des valeurs : c'est du « *sense of life* » d'autrui que l'on tombe amoureux. Ce que l'on aime chez autrui, c'est ce qui fait l'essence de sa personnalité : son attitude fondamentale face à l'existence, les valeurs qui ont formé son caractère et se traduisent dans ses objectifs les plus globaux comme dans ses moindres gestes, qui font le « style de son âme, le style individuel d'une conscience unique et irremplaçable ». Et c'est notre propre « *sense of life* » qui identifie chez autrui nos propres valeurs. Cette profonde harmonie est à la fois consciente et subconsciente.

Mais cette reconnaissance émotionnelle n'est pas infaillible, car le « *sense of life* » n'est pas un « guide cognitif » fiable. L'homme a besoin de confirmer son ressenti de manière rationnelle. C'est pourquoi une des croyances les plus erronées et tragiques est l'idée que l'amour serait « aveugle », qu'il serait le domaine du « cœur » et non de l'esprit, qu'il serait une émotion indépendante de la raison. En réalité, l'amour a un besoin vital de la raison. Et quand le jugement rationnel confirme le ressenti, quand l'amour intègre la raison et l'émotion, il est « la plus grande récompense de la vie humaine ».

L'art est une « récréation sélective de la réalité selon les jugements de valeur métaphysiques de l'artiste ». Il intègre et concrétise les abstractions métaphysiques de l'homme. Il est l'expression de son « *sense of life* ». En tant que tel, l'art porte donc en lui « la même aura de mystère, les mêmes dangers, les mêmes tragédies — et parfois la même gloire — que l'amour romantique ».

CHAPITRE 3

ART ET « SENSE OF LIFE »

Le « *sense of life* », « équivalent pré-conceptuel d'une conception métaphysique, évaluation émotionnelle et intégrée de manière subconsciente de l'homme et de l'existence », joue un double rôle : du côté de l'artiste, il est ce qui le guide dans son travail et dans les choix innombrables qu'il a à opérer, aussi bien pour le sujet de son œuvre que pour les plus infimes détails de son style. Du côté du spectateur ou du lecteur, son « *sense of life* » est le mécanisme psychologique qui produit sa réponse émotionnelle à l'œuvre d'art. Cette réaction est proche d'une émotion par deux aspects : elle est immédiate et elle est liée de manière profondément personnelle aux valeurs propres de celui qui la vit. Pour l'artiste, ce que son œuvre exprime fondamentalement, indépendamment de ses autres aspects moins importants, est : « voilà ce que la vie signifie pour moi ». De même, pour le spectateur ou lecteur, ce que sa réaction face à l'œuvre exprime fondamentalement est : « voilà ce que la vie signifie pour moi ».

Il y a une communication entre l'artiste et le spectateur. Elle n'est pas l'objectif principal de l'artiste : sa motivation première est d'incarner sa vision de l'homme et de l'existence dans un objet concret. Mais pour le faire, il utilise des termes objectifs donc communicables. Le cheminement psychépistémologique de cette communication est le suivant : l'artiste part d'une abstraction et la concrétise dans une œuvre aux caractéristiques tangibles ; le spectateur perçoit cette œuvre et ses aspects concrets, il les intègre et recons-

titue l'abstraction qui a inspirée l'œuvre. « Le processus de création de l'œuvre ressemble à la déduction, le processus de contemplation de l'œuvre ressemble à l'induction ».

On a vu que, si l'homme a besoin de l'art, c'est parce qu'en tant qu'être guidé par un savoir conceptuel, il a besoin d'un moyen de résumer et de mettre à la disposition de sa conscience immédiate l'ensemble complexe formé par ses propres concepts métaphysiques. Son « *sense of life* » intègre ses abstractions métaphysiques et l'art lui permet de les percevoir de manière concrète. « La fonction des intégrations psychologiques est de rendre certaines connections automatiques pour qu'elles fonctionnent comme une unité et ne nécessitent pas un processus conscient de pensée chaque fois qu'elles sont activées » (c'est d'ailleurs le but de tout apprentissage que d'automatiser le savoir pour permettre à l'esprit de développer sa connaissance). Il y a dans l'esprit humain toutes sortes de chaînes d'abstractions (c'est-à-dire des concepts interconnectés). Ce sont des intégrations mentales qui suivent un objectif précis et se fondent sur un critère particulier.

Les abstractions cognitives se fondent sur le critère : qu'est-ce qui est essentiel (essentiel d'un point de vue épistémologique : qu'est-ce qui permet de distinguer un ensemble d'objets de tous les autres) ? Les abstractions normatives sont fondées sur le critère : qu'est ce qui est bon ? Et les abstractions esthétiques sont fondées sur le critère : qu'est-ce qui est important ? L'artiste sélectionne, dans l'existence, ce qui lui paraît significatif d'un point de vue métaphysique. Il ne cherche pas à imiter la réalité mais à la styliser. En sélectionnant certains aspects et en délaissant les autres, il présente sa propre vision de l'existence. Chaque élément de son œuvre (un coup de pinceau, un mot, etc.) acquière une signification métaphysique par le seul fait d'être intégré dans l'œuvre, par le fait d'être considéré suffisamment important

pour y figurer. Un sculpteur (par exemple dans la Grèce antique) qui représente l'homme comme une figure divine, sait parfaitement que l'humanité a aussi des aspects pitoyables. Mais il les considère comme secondaires, comme n'appartenant pas à l'essence de la nature humaine. Il va donc faire apparaître la force, la beauté, l'intelligence, la confiance en soi comme les attributs normaux de l'homme. Inversement, l'artiste (comme souvent au Moyen Âge) qui représente l'homme comme une créature monstrueuse et difforme sait très bien qu'il existe des individus bien portants et heureux. Mais ces caractéristiques lui paraissent fortuites, illusoire ou sans rapport avec la nature essentielle de l'homme. C'est pourquoi il va faire apparaître dans son œuvre la douleur, la laideur et la terreur comme la condition naturelle de l'homme. Quelque chose qui est anodin dans la vie quotidienne ne l'est absolument pas dans une œuvre d'art et reçoit, au contraire, une signification métaphysique par le seul fait d'être choisi et représenté. « L'art n'est pas concerné par les faits concrets de la réalité mais par leur signification métaphysique pour l'homme ».

Ce que l'homme recherche dans l'art, ce n'est pas une information journalistique, du savoir scientifique ou un guide moral (même si ces éléments peuvent aussi être présents) mais la satisfaction d'un besoin plus profond : une confirmation de sa vision de l'existence, la possibilité de contempler les abstractions de son esprit incarnées dans un objet concret.

À l'homme rationnel, dont l'ambition morale et intellectuelle est grande, l'art donne la possibilité de voir réalisés et concrétisés ses valeurs, son « *sense of life* ». Il lui donne le plaisir de ressentir ce que serait un monde où ses valeurs et ses fins seraient réalisées. Ce sentiment, cette « joie métaphysique », ce « moment d'amour de l'existence » est un

carburant qui alimente le moteur de son esprit et lui permet d'avancer.

Pour l'homme irrationnel, contempler la projection concrétisée de ses propres valeurs dans une œuvre d'art ne sert pas de carburant pour avancer mais est comme une autorisation de rester immobile. L'œuvre lui renvoie l'idée que lutter est illusoire, que la vie n'est que peur, culpabilité, douleur et échec, et qu'il n'y peut rien. Le type d'art qu'il appréciera le confortera dans sa haine de l'existence et lui fournira l'illusion qu'il a raison. « L'art est le miroir métaphysique de l'homme : ce qu'un homme rationnel cherche à y voir est le salut ; ce qu'un homme irrationnel cherche est une justification — même si ce n'est qu'une justification de sa dépravation ».

Entre ces deux extrêmes, il y a toute une série d'attitudes intermédiaires, celles de la majorité des hommes, dont le « *sense of life* » est non résolu ou contradictoire. La philosophie elle-même est rarement systématiquement cohérente : l'art — qui découle de la philosophie — est donc souvent un mélange de tendances différentes. En tout cas, pour être de l'art, une œuvre doit incorporer, d'une manière ou d'une autre, une vision implicite de la vie, des valeurs métaphysiques. L'art qui en comporte peu est nécessairement pauvre. C'est celui qui se contente d'imiter, de copier, sans réelle créativité.

Deux éléments permettent d'incorporer ce « *sense of life* » dans une œuvre : le sujet (ce que l'artiste choisit de présenter) et le style (comment il le présente). Le sujet d'une œuvre exprime une vision de l'existence humaine, il révèle les vues métaphysique de l'artiste. Le style, quant à lui, exprime une vision de la conscience humaine, il révèle la psychosépiémologie de l'artiste.

« Le choix d'un sujet révèle quels aspects de l'existence l'artiste considère comme importants, comme méritant d'être recréés et contemplés ». L'artiste peut choisir de montrer, comme représentatifs de la nature humaine, des figures héroïques, ou au contraire des figures banales et médiocres, ou encore des exemples de dépravation. Il peut présenter le triomphe de héros (Hugo), leur combat (Michel-Ange), leur défaite (Shakespeare). Il peut montrer l'homme moyen tel qu'on le croise dans les palais (Tolstoï), dans les drugstores (Sinclair Lewis), dans les cuisines (Vermeer). Il peut désigner des monstres comme objets de dénonciation morale (Dostoïevski), de terreur (Goya) ou même de sympathie. Quoiqu'il en soit, le sujet de l'œuvre projette la vision qu'a l'artiste de la place de l'homme dans l'univers.

Le style est « un mode d'exécution particulier, distinctif ou caractéristique ». En tant que produit de sa psychopépistémologie, il est la projection de la vision qu'a l'artiste de la conscience humaine, de son niveau d'efficacité ou d'impuissance, de sa manière de fonctionner. Un homme dont l'état mental normal est la pleine concentration tendra à créer – et à répondre à – un style de clarté rayonnante, de précision affirmée — un style caractérisé par la netteté des contours et des idées, évoquant la raison et la recherche intransigeante de conscience et d'identité — un niveau de conscience approprié à un univers où A est A, où tout est ouvert à l'esprit humain et nécessite son activité constante. Au contraire, un homme mu par ses sensations troubles et refusant la concentration tendra à créer — et à répondre à — un style marqué par le flou, l'obscurité, le trouble le mystérieux, un style où les contours se dissolvent et où les entités se fondent, où les mots peuvent connoter n'importe quoi sans rien signifier de précis, où les couleurs et les objets flottent dans le vague — un niveau de conscience correspondant à un univers où A peut être tout non-A qu'on

voudra, où rien ne peut être connu avec certitude et où pas grand-chose n'est demandé à l'esprit humain.

« Le style est l'élément le plus complexe de l'art, le plus révélateur et souvent le plus déconcertant d'un point de vue psychologique. Il révèle, en les amplifiant, les terribles conflits intérieurs que les artistes subissent, comme (si ce n'est plus que) tout homme ». Par exemple, le style de Dali projette la clarté éclatante d'une psycho-épistémologie rationnelle, alors que la plupart de ses sujets révèlent une métaphysique irrationnelle et maléfique. De même, Vermeer conjugue un style à la clarté brillante et la métaphysique lugubre du Naturalisme. A l'opposé, on trouvera les styles revendiquant le flou (école « picturale » : Rembrandt, etc.) ou même se rebellant contre l'idée de conscience humaine (comme le Cubisme, qui la désintègre en représentant les objets d'une manière dont l'homme ne les perçoit pas, selon plusieurs perspectives en même temps).

Le style d'un écrivain peut projeter l'éclat de la raison et de l'émotion passionnée (Victor Hugo), le chaos d'abstractions flottantes et d'émotions déconnectées de la réalité (Thomas Wolfe), la voix disciplinée et lucide mais étouffée d'un refoulé (Thomas Wolfe), la superficialité soigneuse et la précision ultra-détaillée d'un amoraliste (Flaubert). Si le style joue un rôle si fondamental dans l'art, et s'il est ressenti de manière si profondément personnelle, c'est parce qu'il exprime (pour l'artiste) ou confirme (pour le spectateur) la conscience de chacun, le degré d'efficacité de cette conscience, et le degré d'estime de soi qui en résulte.

Tout ce qui précède permet d'expliquer l'émotion suscitée par l'art mais n'a rien à voir avec le jugement esthétique. Ce dernier est une approche objective, intellectuelle, qui peut très bien conduire à éprouver une grande admiration pour une œuvre sans adhérer le moins du monde à sa philosophie

sous-jacente. Effectuer une évaluation esthétique d'une œuvre consiste à identifier la vision de la vie qui se dégage de l'œuvre et à évaluer les moyens que l'artiste emploie pour la concrétiser.

En combinant les différents types d'émotions suscitées par l'œuvre (processus qui fait intervenir le « *sense of life* ») et le jugement esthétique qu'on pourra en faire (processus purement objectif), on voit qu'il existe toute une gradation de manières d'apprécier une œuvre d'art, tout comme il existe de nombreux intermédiaires entre l'amour et l'affection ou l'amitié.

Par exemple, Ayn Rand avoue être fascinée par le génie littéraire de Victor Hugo et être séduite par son « *sense of life* » mais désapprouver pratiquement toute sa philosophie explicite. Elle aime Dostoïevski pour sa maîtrise de la structure narrative et sa dissection impitoyable du mal mais considère sa philosophie et son « *sense of life* » comme diamétralement opposés aux siens. Elle aime aussi Mickey Spillane pour son ingéniosité narrative et son style moraliste mais rejette son « *sense of life* » et constate que son œuvre est dépourvue de philosophie. Elle reconnaît que Tolstoï est un grand auteur d'un point de vue littéraire mais trouve sa lecture profondément ennuyeuse et sa philosophie et son « *sense of life* » non seulement erronés mais aussi malfaisants.

En conclusion, quand on parvient à décrire le contenu d'une œuvre en termes objectifs, on se rend compte que « rien n'est plus puissant que l'art pour dévoiler l'essence du caractère d'un homme », artiste comme spectateur.

CHAPITRE 4

ART ET COGNITION

Quel objet peut être appelé « œuvre d'art » ? « L'art est une re-création sélective de la réalité selon les jugements de valeur métaphysiques d'un artiste. Le profond besoin d'art de l'homme réside dans le fait que sa faculté cognitive est conceptuelle — il acquiert de la connaissance au moyen d'abstractions — et qu'il a besoin d'un moyen de rendre ses plus larges abstractions métaphysiques accessibles à sa conscience perceptive. L'art répond à ce besoin ».

Les différentes branches de l'art assurent cette « re-création sélective de la réalité » de différentes manières et s'adressent à chacun des sens de la nature humaine. Tous les arts sont conceptuels par essence : leurs œuvres sont produites par le niveau conceptuel de la conscience humaine et c'est à lui qu'elles s'adressent. Que l'art intègre des concepts en percepts (littérature) ou, à l'inverse, des percepts en concepts (peinture, sculpture, architecture), sa fonction psychosépistémologique fondamentale est la même : il « intègre les différentes formes de cognition de l'homme, unifie sa conscience et clarifie son appréhension de la réalité ».

Les arts visuels ne touchent pas le champ sensoriel de notre conscience en tant que telle : ils touchent ce champ sensoriel tel que perçu par notre conscience conceptuelle. Quand une pomme dans une peinture nous semble plus vraie que nature, ce n'est pas parce que l'œuvre est plus précise qu'une photographie : c'est parce que l'artiste a créé une « abstraction visuelle ». Il a isolé les éléments qui forment

l'essence de la pomme et les a intégrés en une unité visuelle qui impose un ordre dans l'esprit du spectateur. Tout homme adulte perçoit la réalité par des séries d'intégrations automatiques qui combinent de l'information sensorielle avec un vaste savoir conceptuel : ce qu'a fait le peintre pour la pomme, c'est accomplir le processus de formation conceptuelle (isoler et intégrer) mais de manière purement visuelle : il a « transposé la manière conceptuelle de fonctionner dans les opérations d'un seul sens, celui de la vue ». Si l'on dépasse l'exemple de la pomme et que l'on pense à des objets picturaux plus complexes — paysages, figures humaines — on mesure le pouvoir psycho-épistémologique de la peinture. Le grand peintre est celui qui, dans sa peinture, se rapproche le plus de cette manière conceptuelle de fonctionner.

Le plus grand de tous selon Ayn Rand, Vermeer, a consacré toute son œuvre à la lumière. Le principe qui guide toutes ses compositions est « la nature contextuelle de notre perception de la lumière (et de la couleur) ». Vermeer a élevé la perception au niveau conceptuel (les Impressionnistes ont fait l'inverse : en prétendant peindre la lumière pure, ils se sont employés à désintégrer la perception en information sensorielle). Ce que son style projette, c'est l'image concrétisée d'une abstraction : « la psycho-épistémologie d'un esprit rationnel ». Ses sujets ne sont pas à la hauteur de son thème (ils n'étaient visiblement, pour lui, qu'un moyen au service de sa fin) mais le style de Vermeer projette les caractéristiques d'un « univers ouvert à l'homme » : clarté, discipline, confiance, raison, pouvoir.

La musique se distingue fondamentalement des autres arts par le fait qu'elle semble mettre en œuvre un processus psycho-épistémologique inverse. Pour les autres arts, l'homme perçoit par ses sens l'objet créé, en distingue conceptuellement le sens et l'évalue en fonction de son propre code de valeurs (le processus est le suivant : perception, compré-

hension conceptuelle, appréciation, émotion). La musique, elle, semble avoir le pouvoir de toucher les émotions de l'homme directement. Son processus semble être le suivant : perception, émotion, appréciation, compréhension conceptuelle.

Intérieurement, la musique suscite un flot d'images, situations, souvenirs, etc. Ces éléments n'ont rien de chaotiques et aléatoires : ils sont suggérés par notre subconscient pour correspondre aux émotions projetées par la musique. Ce processus est instantané et inconscient mais il revient à peu près à cette formulation : « j'éprouverais cette émotion-là si... ». Par exemple : « si je faisais face à une tempête en pleine mer », ou : « si je voyais la personne que j'aime », ou : « si j'atteignais le sommet d'une montagne », etc. Ce processus n'est pas guidé par la pensée consciente, il est purement émotif. Il s'agit toujours d'un flot, d'une succession d'images, parce qu'aucune ne correspond à elle seule au contenu de la musique. Ce processus de classification des choses en fonction des émotions qu'elles suscitent est le même que celui qui forme le « *sense of life* » de chacun. C'est en fonction des émotions produites par ses propres jugements de valeurs métaphysiques que l'homme répond à la musique.

Mais une musique donnée peut évoquer des émotions similaires à des gens dont le « *sense of life* » est radicalement différent. Chacun peut, par exemple, s'accorder à trouver une musique joyeuse ou triste, violente ou solennelle. Mais ce qui va varier entre les gens est leur manière d'apprécier cette expérience, c'est-à-dire ce que ces caractéristiques de la musique vont leur faire ressentir. Certains diront : « je ressens de l'exaltation parce que cette musique est légère et joyeuse ». D'autres diront : « je ressens de l'irritation parce que cette musique est légère et joyeuse, donc superficielle ».

Le processus psycho-épistémologique à l'œuvre dans notre manière de répondre à la musique semble être le suivant : on perçoit la musique, on identifie l'état émotionnel qu'elle suggère, on évalue cet état — à partir de son propre « *sense of life* » — comme appréciable ou douloureux, important ou négligeable. On évalue cet état émotionnel en fonction de la manière dont il confirme ou contredit notre manière fondamentale d'apprécier la vie. S'il le confirme, on ressent une intense émotion. S'il le contredit, on ressent de l'indifférence, de la gêne, de l'ennui ou de l'énervement. Il ne s'agit pas de préférer la musique joyeuse ou triste selon qu'on est optimiste ou pessimiste. C'est évidemment bien plus complexe que cela. « Ce qui est en jeu, ce n'est pas juste quelle émotion est suscitée par une composition musicale mais comment elle l'est, pas quels moyens musicaux et par quelle méthode ». Par exemple, Rand indique qu'elle aime un certain style d'opérette mais préférerait n'importe quelle marche funèbre au *Beau Danube bleu*.

Comme pour tout art, l'évolution de la musique suit l'évolution de la philosophie. Mais les différences de types de musiques entre les cultures sont plus profondes que pour les autres arts. L'homme occidental peut apprécier la peinture orientale mais la musique d'Orient lui paraît généralement non seulement incompréhensible mais aussi profondément désagréable. Ces différences radicales font penser à celles existant entre les langues. Mais ces dernières expriment des concepts et peuvent être traduites. Les différents types de musiques, eux, communiquent des émotions et il n'existe pas de vocabulaire commun pour les exprimer, non seulement entre différentes cultures, mais aussi entre les hommes d'une même culture.

D'où la grande question encore non résolue : pourquoi la musique nous fait-elle éprouver des émotions ? Comment des successions de sons peuvent, visiblement en contournant

notre intellect, produire les plus intenses des réactions émotionnelles, impliquer nos valeurs métaphysiques et nous rendre joyeux ou tristes ? Personne ne le sait. Nul n'a encore réussi à élaborer un vocabulaire commun de la musique qui consisterait notamment à convertir l'expérience musicale profonde en termes conceptuels. Ce travail nécessiterait une claire distinction entre l'objet et le sujet (dont ne sont capables ni l'enfant ni l'animal), distinction qui a été réalisée pour les autres sens et les autres arts mais pas pour la musique : « l'homme peut dire si le trouble de sa vue est causé par un épais brouillard ou par un problème physiologique ; il n'y a que dans le domaine de la perception musicale, qu'il en est encore au stade de l'enfance ». Quand on écoute de la musique, on est incapable de préciser ce qui, dans ce que l'on ressent, est inhérent à cette musique et ce qui provient de notre propre conscience. Sans vocabulaire conceptuel, aucun critère objectif de jugement esthétique n'est possible dans le domaine de la musique. On peut toujours utiliser des critères comme la complexité harmonique mais on n'a rien pour décrire le contenu émotionnel de la musique. On est obligé de considérer les goûts musicaux comme purement subjectifs. Rien ne permet de comprendre leur cause réelle et encore moins d'établir une hiérarchie objective entre eux.

Le problème de la compréhension de la perception musicale est lié à la nature du processus par lequel l'homme perçoit les sons. Son étude se situe au carrefour de la physiologie, de la psychologie et de la philosophie. À la fin de sa *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, le grand physiologiste du XIX^{ème} siècle, Hermann von Helmholtz, reconnaît les limites de la physiologie et la nécessité de recherches philosophiques pour comprendre les réactions de l'esprit humain à la musique. Il semble que personne n'ait mené ces recherches.

Une hypothèse peut donc être proposée (qui ne sera testable empiriquement que lorsque le progrès technique offrira les capacités de calculs nécessaires).

Il faut tout d'abord rappeler l'importance de la fonction d'intégration dans la conscience humaine. Le cerveau intègre l'information sensorielle (désordonnée) en percepts (ordonnés). Il le fait de manière automatique, nécessitant de l'effort mais pas de volition. L'homme intègre ensuite les percepts en concepts (avec l'apprentissage du langage). Puis il intègre ces concepts en concepts de plus en plus larges, à mesure que s'étend son savoir. Ce processus nécessite un effort inlassable et de la pleine volition. S'agissant des processus automatiques d'intégration sensorielle, ils sont achevés à l'enfance et ne concernent plus l'adulte.

Le seul domaine où ce n'est pas le cas est celui des sons produits par des vibrations périodiques : la musique. Les sons produits par des vibrations non périodiques sont du bruit : on peut en écouter pendant des heures ou des jours, cela reste du bruit. En revanche, ceux produits par des vibrations périodiques sont intégrés par le cerveau en une mélodie. Cette intégration est physiologique, inconsciente, automatique. L'homme ne s'en rend compte que par son résultat.

On sait depuis Helmholtz que l'essence de la perception musicale est mathématique. Ce sont les ratios entre les fréquences des tons qui déterminent la consonance ou la dissonance des harmonies. Le cerveau humain peut intégrer, par exemple, un ratio de un à deux, mais pas de un à huit (même si les dissonances peuvent être intégrées, dans un contexte musical adapté). Il se peut que ce type de limitation s'applique aussi à la succession des tons (et pas seulement à leur superposition) donc à la mélodie (et pas seulement à l'harmonie), et qu'en fin de compte, la signification psycho-

épistémologique d'une composition donnée réside dans le type d'effort que cette composition demande au cerveau de l'auditeur.

Une composition pourra, par exemple, exiger une écoute active et un certain effort pour résoudre sa complexité ou, au contraire, ramollir le cerveau par sa monotonie et sa simplicité. Ce processus va susciter, dans la conscience de l'auditeur, une sensation d'efficacité, de tension, d'ennui ou de frustration, en fonction du niveau de fonctionnement cognitif dans lequel il se sent naturellement le plus à l'aise (son « *sense of life* » psycho-épistémologique).

D'un point de vue épistémologique, un homme à l'esprit actif considère l'effort mental comme excitant. D'un point de vue métaphysique, il recherche l'intelligibilité. Il appréciera les musiques nécessitant l'effort de son cerveau et lui offrant le plaisir mental que procure la résolution d'une forme de complexité. Face à une musique trop simple, il ressentira de l'ennui. Une musique aléatoire ou désordonnée, sur laquelle son esprit n'a pas prise, lui inspirera de la répulsion, comme face à quelque chose qui essaierait de détruire la capacité intégratrice de son esprit. Au contraire, un homme qui, d'un point de vue épistémologique, éprouve peu d'intérêt pour l'effort mental, et, d'un point de vue métaphysique, accepte un certain brouillard de sa conscience, ressentira de la tension face à une musique nécessitant de l'effort, et de l'apaisement face à une musique plus simple. Bien sûr, il peut exister de nombreux autres types de réactions à la musique, en fonction des différentes habitudes cognitives des hommes.

Comme les autres arts, la musique procure à la conscience de l'homme une concrétisation de son « *sense of life* ». Mais, avec la musique, « l'abstraction qui est concrétisée est principalement épistémologique, plutôt que métaphysique : cette abstraction, c'est la conscience de l'homme, c'est-à-dire son

type de fonctionnement cognitif, qu'il ressent de manière concrète en entendant la musique. Il acceptera ou rejettera cette musique selon qu'elle rejoindra ou heurtera, confirmera ou contredira la manière dont fonctionne son esprit ».

« La musique est le seul phénomène qui permet à l'adulte de manipuler des données purement sensorielles ». Les tons musicaux sont d'abord de pures sensations, ils ne deviennent des percepts qu'une fois intégrés. Les sensations constituent pour l'homme son premier contact avec la réalité ; quand elles sont intégrées en percepts, elles deviennent une sorte de donné, d'évidence. « La musique offre à l'homme l'opportunité singulière de revivre, à l'âge adulte, le processus primordial de sa méthode cognitive : l'intégration automatique de données sensorielles en une entité intelligible. Pour une conscience conceptuelle, c'est une forme unique de récompense et d'apaisement ».

Tandis que les intégrations conceptuelles nécessitent un effort permanent, le processus d'intégration musicale se fait de manière automatique, sans effort conscient. Notre réaction à la musique s'impose à nous-mêmes comme immédiate, évidente, comme l'alliance parfaite des sensations et de la pensée, du corps et de l'esprit. C'est un processus à la fois physiologique et intellectuel.

Mais, outre cette dimension épistémologique, la musique a aussi un aspect métaphysique. Entre différentes musiques nécessitant le même type d'effort de l'esprit, certaines susciteront en nous de l'émotion alors que d'autres nous laisseront indifférents : la musique ne concrétise pas seulement l'abstraction de notre conscience mais aussi une abstraction de l'existence, que l'on ressentira, émotionnellement en fonction de notre « *sense of life* » (on pensera : « oui, c'est la vie telle que je la vois », ou au contraire : « non, ce n'est pas mon monde »). Comme avec les autres arts, on peut

ainsi reconnaître la valeur esthétique d'une œuvre sans se sentir touché par elle.

Valider empiriquement cette hypothèse nécessiterait un travail de recherche scientifique considérable, qui pourrait aboutir à la constitution d'un vocabulaire objectif et mathématique de la musique.

Il existe en tout cas des indices en faveur de cette théorie. L'idée qu'il existe un lien entre la musique et la faculté cognitive de l'homme est étayé par l'effet paralysant et narcotique de certaines musiques sur l'esprit humain. Ces musiques conduisent pratiquement l'auditeur à un oubli de son environnement, de lui-même, de sa volonté. C'est souvent le cas de la musique primitive et de la musique orientale. Au contraire, pour l'auditeur occidental, la musique est une expérience intensément personnelle qui confirme son pouvoir cognitif. « Dans ces deux cas, la musique est un moyen d'exprimer l'état psycho-épistémologique que leurs philosophies respectives considèrent comme normal et souhaitable pour l'homme ».

Il n'y a aucune raison *a priori* de supposer que les différences de types de musiques entre les cultures proviennent de différences physiologiques innées entre les peuples. Il y a, au contraire, de fortes raisons de penser que ces différences sont d'origine psycho-épistémologique, et donc philosophique.

Le type de fonctionnement psycho-épistémologique de l'homme se forme lors de la petite enfance, sous l'effet de la philosophie dominante dans la culture ou le groupe où il grandit. Si l'enfant est influencé par l'idée que la recherche du savoir (c'est-à-dire le travail autonome de sa faculté cognitive) est importante et naturelle, il développera un esprit actif. S'il est maintenu dans la passivité, le désintérêt pour le savoir

et le refus de questionner le monde, son esprit restera inachevé : la musique primitive lui fournira une drogue rassurante, le confirmera dans sa léthargie, lui offrira temporairement l'illusion d'une réalité à laquelle son état de stupeur est approprié.

Pourquoi l'échelle moderne diatonique est-elle utilisée dans la musique occidentale depuis la Renaissance ? Parce que c'est celle qui permet le plus grand nombre d'harmonies consonantes, c'est-à-dire de combinaisons sonores agréables à l'oreille humaine (intégrables par le cerveau humain). « La culture de la Renaissance et de la post-Renaissance, fondée sur l'homme, la raison et la science, fut la première, dans l'histoire, où une préoccupation comme le plaisir de l'homme pouvait motiver les compositeurs, qui avaient la liberté de créer ».

Aujourd'hui, les cultures influencées par la civilisation occidentale produisent de la musique de type occidental de bon niveau, tandis que les courants antirationalistes de l'Occident se tournent vers les rythmes et les musiques de la jungle. « L'intégration n'est pas seulement la clé de la musique mais aussi de la conscience de l'homme, de sa faculté conceptuelle, de ses prémisses fondamentales, de sa vie. En tout temps et en tout lieu, le manque d'intégration conduit, pour quiconque naît avec un esprit potentiellement humain, aux mêmes résultats existentiels ».

S'agissant de la musique prétendument « moderne », elle n'est pas vraiment de la musique puisqu'elle est le produit de vibrations non périodiques. Prétendre que l'on peut « conditionner » l'oreille humaine pour l'apprécier est révélateur de la démarche de ceux qui voudraient pouvoir « conditionner » l'homme de manière indéfinie. On peut conditionner l'oreille et l'esprit à écouter divers types de musiques mais pas à apprécier du bruit comme si c'était de la musique. Ce ne sont

pas des conventions sociales qui le rendent impossible mais la nature physiologique, l'identité même de l'oreille humaine et du cerveau.

Comment s'inscrit le spectacle vivant dans cette analyse générale ? La fonction de ce type d'art (théâtre, concert, danse, etc.) n'est pas de procéder à une re-création sélective de la réalité mais d'*incarner* la re-création effectuée par l'œuvre initiale. L'interprète a une contribution personnelle qui en fait un « co-créateur » de l'œuvre, à condition qu'il se considère lui-même comme un moyen au service de la fin poursuivie par l'auteur ou le compositeur. L'interprète projette ses propres jugements de valeurs métaphysiques dans la manière dont il interprète l'œuvre ; or l'intégration est la fonction fondamentale de l'art : « quand l'interprétation et l'œuvre originelle sont pleinement intégrées en termes de signification, de style et d'intention, le résultat est une réalisation esthétique magnifique et une expérience inoubliable pour le public ». Quand ce n'est pas le cas, « le résultat est à l'opposé de la fonction cognitive de l'art : il inflige au public une sensation de désintégration psycho-épistémologique ». Quand le public voit un chef d'œuvre du théâtre interprété par des comédiens médiocres ou, au contraire, une performance d'acteur extraordinaire dans un film banal, il ressent, tout en appréciant les éléments de valeur esthétique présents, une sensation de frustration. Quand un comédien décide de donner à son personnage, par sa seule interprétation, une personnalité différente de celle choisie par l'auteur, le résultat est un désordre absurde frôlant la clownerie.

La danse est un cas intéressant. « Tout comme la musique présente une version stylisée de la conscience humaine en action, la danse présente une version stylisée du corps humain en action. "Stylisé" signifie : condensé en caractéristiques essentielles choisies selon la vision de l'homme

qu'à l'artiste ». La danse ne consiste pas à mimer des émotions mais à projeter des jugements de valeur métaphysiques. La comparaison du ballet et de la danse hindoue est instructive. L'aspect principal de la stylisation réalisée par le ballet est l'apesanteur. Le ballet ne distord pas le corps humain : il sélectionne des mouvements naturels pour le corps humain et les accentue en défiant la gravité. L'essence de l'homme qu'il présente est celle d'une créature jaillissante et volante, sans effort, avec grâce et légèreté. Le ballet donne une impression de force et de fragilité mêlées et de précision inflexible. Il met en scène un être humain presque sans chair, réduit à un squelette de fer, entité quasi-spirituelle, ne contrôlant pas mais transcendant la terre. Au contraire, la danse hindoue met en scène un homme fait de chair et dénué de squelette, et sa stylisation se fonde sur la flexibilité, l'ondulation, la torsion. Elle tord le corps humain et lui fait adopter la gestuelle d'un reptile, elle inclut des mouvements non naturels pour l'homme. Elle donne l'image d'un homme indéfiniment pliable, s'adaptant à un univers incompréhensible, composant avec des pouvoirs inconnus. Chacun de ces deux types de danse est plus propre à projeter tel ou tel type d'émotion. Le ballet est idéal pour exprimer l'amour spirituel. Il n'est pas un bon support pour projeter des passions fortes, des émotions négatives, la tragédie, la peur — ni le domaine de la sexualité. La danse hindoue est parfaite pour exprimer les passions, la peur, le destin — et une conception physicaliste de la sexualité. Elle ne permet pas de projeter des émotions positives, la joie ou le triomphe.

Contrairement à la musique, la danse n'est pas un art autonome. Elle dépend de l'œuvre musicale. Sans elle, elle n'est que gymnastique. Si les deux ne sont pas intégrées en termes de rythme, de style, de thème, le résultat est catastrophique, absurde. Le rôle du chorégraphe est immensément difficile, encore plus que celui du metteur en scène : il

ne doit pas concrétiser une œuvre existante mais véritablement en créer une. Cette tâche est si ardue et les chorégraphes de valeur si rares que la danse s'est toujours développée plus lentement que les autres arts.

Le spectacle vivant est toujours une conséquence ou une extension de la musique et/ou de la littérature. Ce sont elles qui lui donnent la signification abstraite qui fait d'une production humaine une œuvre d'art. Elles lui fournissent l'élément métaphysique, la vision abstraite de l'homme dont l'interprétation de l'œuvre permettra la concrétisation (ainsi, le cirque n'est pas de l'art). L'opéra et l'opérette reposent surtout sur la musique et accessoirement sur le livret. Le cinéma et les œuvres télévisuelles reposent, comme le théâtre, complètement sur l'œuvre littéraire et accessoirement sur l'accompagnement musical.

Le réalisateur et le chef d'orchestre jouent un rôle « d'intégrateur esthétique », ils assurent le lien entre l'œuvre originelle et son interprétation concrète. Leur tâche nécessite un grand nombre de qualités qu'ils sont extrêmement rares à réunir. Exemple d'immense réalisateur : Fritz Lang, particulièrement dans ses premières œuvres comme (d'un point de vue purement esthétique, indépendamment de son contenu métaphysique) *Siegfried*, où chaque détail est stylisation, c'est-à-dire condensé d'éléments essentiels qui font toute la nature et l'esprit de l'histoire. On dit que, sur le tournage, Lang avait écrit sur la porte de son bureau : « rien dans ce film n'est fortuit » : voilà ce qui caractérise le grand art.

Les arts décoratifs ne sont pas de l'art au sens de la philosophie esthétique. Ils visent à produire de l'harmonie visuelle : leur base psycho-épistémologique est donc purement sensorielle, et non conceptuelle. C'est une différence importante avec la musique. L'intégration de sons musicaux produit une nouvelle expérience cognitive qui est sensorielle-

conceptuelle (la conscience d'une mélodie), alors que l'intégration de couleurs ne produit rien d'autre que la conscience de relations agréables ou désagréables. D'un point de vue cognitif, percevoir des couleurs en tant que telles ne signifie rien. C'est en revanche un des moyens principaux de percevoir des entités (la couleur n'est pas en soi une entité mais l'attribut d'entités). C'est la raison pour laquelle essayer de créer un « nouvel art » en produisant des « symphonies de couleurs » n'a rien d'artistique et va même dans la direction opposée à la fonction d'intégration de l'art : cela revient à désintégrer la conscience humaine, à la réduire à un stade pré-perceptuel en décomposant des percepts en simples sensations.

L'art moderne cherche souvent à réduire la conscience humaine à la perception de sensations, sans capacité pour les intégrer. Il est alors synonyme de désintégration : désintégration de la faculté conceptuelle de l'homme, régression de l'esprit adulte vers l'état infantile. L'art moderne est une preuve de plus du lien permanent entre philosophie et art. Les philosophes qui ont lutté pendant des siècles contre la raison ont aujourd'hui réussi à « produire des exemples de ce qu'est l'homme quand il est privé de sa faculté rationnelle ; et ces derniers, à leur tour, nous fournissent des images montrant à quoi ressemble l'existence pour un être sans cerveau ». Les praticiens et les admirateurs d'un tel art n'ont généralement pas la capacité intellectuelle de comprendre sa signification philosophique réelle mais leurs leaders comprennent parfaitement ce qui est en jeu (et le père de l'art moderne est Kant, avec sa *Critique du jugement*).

Cette vaste fraude a au moins le mérite de nous rappeler l'importance pratique de la philosophie. C'est la destruction de la logique et des définitions qui a désarmé les gens. « Les définitions sont les gardiennes de la rationalité, la première ligne de défense contre le chaos de la désintégration men-

tales ». Une « œuvre d'art », comme toute autre chose dans l'univers, est une entité d'une nature spécifique, qui nécessite d'être définie par ses caractéristiques essentielles qui la distinguent de toutes les autres entités. « "Quelque chose fait par un artiste" n'est pas une définition de l'art. Une barbe et un regard vide ne sont pas des éléments de définition d'un artiste. "Quelque chose encadré et accroché au mur" n'est pas une définition de la peinture. "Quelque chose avec des pages reliées" n'est pas une définition de la littérature. "Quelque chose empilé" n'est pas une définition de la sculpture. "Quelque chose fait avec des sons produits par ce qu'on veut" n'est pas une définition de la musique. "Quelque chose collé sur une surface" n'est la définition d'aucun art (...). "Parce que je l'ai senti comme cela" ne définit et ne valide rien ».

Toute action humaine est motivée par une action consciente. Sinon elle n'a d'intérêt que pour le psychologue. « Quand les praticiens de l'art moderne déclarent qu'ils ne savent pas ce qu'ils font ou ce qui les fait agir ainsi, on devrait les prendre au pied de la lettre et ne pas leur accorder plus d'attention ».

CHAPITRE 5

PRINCIPES FONDAMENTAUX DE LA LITTÉRATURE

Aristote a souligné que, tandis que l'histoire représente les choses telles qu'elles *sont*, la fiction les représente telles qu'elles *pourraient* et *devraient* être. C'est le plus important principe concernant la littérature. Il s'applique à tous les types de littérature, et particulièrement au roman, qui est son genre majeur (en raison à la fois de la plus grande liberté qu'il donne à l'auteur et du fait qu'il n'a pas besoin d'être interprété pour exister).

« Un roman est une fiction longue portant sur des êtres humains et les événements de leur vie ». Ses quatre attributs essentiels sont : le thème, l'intrigue, la caractérisation, le style.

1. Le thème. « Un thème est le résumé du sens abstrait d'un roman ». Le thème d'*Atlas Shrugged* est : « le rôle de l'esprit dans l'existence humaine », celui des *Misérables*, de Victor Hugo, est : « l'injustice de la société vis-à-vis des déshérités », celui d'*Autant en emporte le vent* est : « l'impact de la guerre civile sur la société du Sud ». Il n'y a pas de règle spécifique limitant le choix ou l'étendue d'un thème. Il peut être philosophique, historique, sociologique, etc. Il doit simplement pouvoir être exprimé dans le roman. Un roman sans thème perceptible est un mauvais roman.

Le thème est la traduction, en littérature, du fameux principe posé en architecture par Louis Sullivan : « la forme suit la fonction ». Il est ce qui oriente l'auteur dans la multitude de choix qu'il a à effectuer en écrivant son roman.

L'art est une re-création sélective de la réalité. Or la vie est action. La conscience humaine (pensée, savoir, idées, valeurs) n'a qu'une forme ultime d'expression : l'action. Et elle n'a qu'une fonction ultime : guider ses actions. Et comme le thème d'un roman est nécessairement lié à l'existence humaine, le roman doit être dramatisé, présenté en termes d'action. Ce qui conduit à l'attribut le plus crucial du roman : l'intrigue.

2. L'intrigue. Une histoire présentée en termes d'action doit reposer sur des événements. Si rien ne se passe, il ne s'agit pas d'une histoire. Et si les événements sont purement fortuits, il peut s'agir d'une chronique, d'un reportage, mais pas d'un roman. Une chronique, réelle ou inventée, a une valeur essentiellement informative, non littéraire. L'art est re-création sélective, donc le romancier doit exercer une sélection dans les événements qu'il souhaite relater, et les intégrer dans une histoire : c'est la fonction de l'intrigue.

« Une intrigue est une progression intentionnelle d'événements logiquement connectés, conduisant à la résolution d'un climax ». Le mot « intentionnel » s'applique à l'auteur comme aux personnages. L'auteur doit élaborer une structure logique des événements dans laquelle les principaux faits ne sont pas arbitraires mais déterminés par les précédents et aboutissent à une résolution finale. Les principaux personnages, quant à eux, doivent être guidés par des objectifs car telle est la réalité métaphysique de l'homme. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, contrairement aux doctrines contemporaines, c'est surtout le Réalisme qui, en littérature, nécessite une intrigue. Les partisans du Naturalisme objectent que, dans la « vraie vie », les hommes sont loin d'être guidés exclusivement par des objectifs. C'est vrai sur le court terme. Mais les grandes étapes de la vie d'un homme sont guidées par ses choix et non exclusivement par le hasard ou par des déterminations qui le dépassent. Les Naturalistes pensent

aussi que la vie humaine est une succession d'éléments diffus... mais c'est justement ce qui fait la faiblesse du Naturalisme : l'art est sensé sélectionner, évaluer, retenir ce qui est essentiel. Un roman peut ainsi résumer, en une seule scène, un phénomène qui peut être étalé, dispersé, atomisé sur l'ensemble d'une vie. C'est là la fonction la plus élevée et la plus difficile de l'art.

Une intrigue est comme le squelette d'acier d'un gratte-ciel : elle détermine l'emplacement et l'utilisation de tous les autres éléments. Qu'il s'agisse des caractères, de l'environnement, des descriptions, des conversations des passages introspectifs, etc., rien ne doit être ajouté par l'auteur qui ne soit lié et ne contribue à la progression de l'histoire. L'accumulation d'éléments qui ne s'intègrent pas à l'intrigue a la même conséquence que l'ajout de poids sans considérer l'armature d'un bâtiment : l'effondrement de sa structure (exemple : les digressions philosophiques dans *La Montagne magique*, de Thomas Mann, qui n'ont aucun rapport avec l'histoire). Dans un roman, ce sont les événements qui ont un sens. Si l'histoire se résume à « un garçon rencontre une fille », l'auteur pourra ajouter toutes les discussions ésotériques et transcendantes qu'il voudra, son roman ne signifiera rien de plus que : « un garçon rencontre une fille ».

Un principe cardinal : le thème et l'intrigue doivent être totalement intégrés, aussi étroitement que, dans une conception rationnelle de l'homme, l'esprit et le corps ou la pensée et l'action. Le lien entre le thème et les événements d'un roman est ce qu'on pourrait appeler « l'intrigue-thème ». « C'est la première étape de la traduction d'un thème abstrait en une histoire, sans laquelle la construction d'une intrigue serait impossible. Une « intrigue-thème » est le conflit central ou la « situation » d'une histoire — un conflit en termes d'actions, correspondant au thème et assez complexe pour créer une progression intentionnelle d'événements. Le thème

d'un roman est le cœur de son sens abstrait, l'intrigue-thème est le cœur de ses événements ».

Par exemple, le thème d'*Atlas Shrugged* est « le rôle de l'esprit dans l'existence humaine », et son intrigue-thème est « les hommes de l'esprit se mettant en grève contre une société altruiste-collectiviste ». Le thème des *Misérables* est « l'injustice de la société vis-à-vis des déshérités », et son intrigue-thème est « l'aventure de toute une vie d'un ancien bagnard à partir de la poursuite d'un cruel représentant de la loi ». Le thème d'*Autant en emporte le vent* est « l'impact de la guerre civile sur la société du Sud », et son intrigue-thème est « le conflit romantique d'une femme qui aime un homme représentant l'ordre ancien et est aimée par un homme représentant le nouveau ».

L'intégration du thème et de l'intrigue est la tâche la plus difficile du romancier. Elle est réalisée à la perfection par des auteurs comme Hugo et Dostoïevski, pour qui chaque événement est la conséquence, l'expression, l'illustration et la dramatisation de leurs thèmes (Hugo, toutefois, interrompt malheureusement ses histoires avec de longues descriptions historiques, mais c'était une convention à son époque et on peut très bien ne pas les lire sans rien perdre de l'histoire — et ces digressions sont si brillantes qu'elles ont une valeur littéraire en elles-mêmes).

Une intrigue est la mise en scène d'une action orientée par des objectifs. Elle doit donc être fondée sur un conflit : conflit intérieur d'un personnage ou conflit d'objectifs et de valeurs entre plusieurs personnages. Et comme les objectifs ne sont jamais atteints automatiquement, la mise en scène de la poursuite d'objectifs doit inclure des obstacles (clash, lutte, etc.). Mais l'action physique non liée à un conflit psychologique, intellectuel ou moral est aussi inadaptée d'un point de vue esthétique que des idées ou états psychologiques décon-

nectés de l'action : dans les deux cas, l'auteur se trompe s'il croit avoir créé une véritable intrigue.

L'action d'un roman doit bien sûr être cohérente avec les entités qui agissent, les personnages. D'où l'importance de la caractérisation.

3. La caractérisation. « La caractérisation est la représentation des traits essentiels qui forment la personnalité unique et distinctive d'un être humain individuel ». La nature humaine étant d'une infinie complexité, cette tâche est extrêmement ardue. L'auteur doit sélectionner des traits conférant à son personnage à la fois l'universalité d'une abstraction et la spécificité concrète d'une véritable personne.

De même que, dans la vie réelle, on connaît les gens surtout par ce qu'ils font et ce qu'ils disent, dans un roman, la caractérisation s'opère essentiellement par l'action et le dialogue. Les descriptions de l'apparence ou des pensées intérieures des personnages sont utiles mais auxiliaires par rapport à l'action et au dialogue. Une erreur grossière en matière de caractérisation consiste à qualifier, dans des passages narratifs, la nature d'un personnage (par exemple comme vertueux, sensible, courageux, etc.) alors que ses actions suggèrent une réalité décalée (il se contente de sourire aux voisins et d'aimer les couchers du soleil). « En matière de caractérisation, une action vaut un millier d'adjectifs ».

La caractérisation doit présenter des traits essentiels. Dans le caractère d'un homme, ce qui est essentiel, ce que l'on doit connaître pour avoir l'impression de le comprendre, c'est son moteur, sa motivation. La notion de motivation est aussi importante en littérature qu'en psychologie. Elle désigne « les prémisses fondamentales et les valeurs qui forment le caractère d'un homme et le poussent à agir ». C'est cela que l'auteur doit révéler. Il doit le faire de manière progressive, à

mesure que l'histoire progresse, pour que le lecteur comprenne pourquoi le personnage agit ainsi. « La profondeur d'une caractérisation dépend du niveau psychologique de motivation que l'auteur considère suffisant pour éclairer le comportement humain » (exemple : la différence de motivation d'un criminel dans un roman policier de base et dans *Crime et Châtiment*).

La cohérence de la caractérisation est cruciale. Elle ne requière pas qu'un personnage soit cohérent (certains personnages les plus intéressants sont tourmentés par des conflits intérieurs) mais que la vision de l'auteur sur son personnage soit cohérente : toute contradiction chez un personnage doit être voulue par l'auteur et avoir un sens pour lui. Les possibilités pour révéler la nature d'un personnage sont illimitées ; pour l'auteur, c'est sa connaissance des prémisses basiques de son personnage et de ce qu'il souhaite en révéler qui le guide pour sélectionner ces possibilités.

Dans un bon roman, le thème, l'intrigue et la caractérisation sont totalement intégrés, et chaque scène, séquence et passage y contribue. Peu importe ce qui vient en premier à l'esprit de l'auteur ; ce qui compte, c'est qu'il comprenne qu'ils doivent former un tout cohérent.

Le dernier des quatre attributs du roman, le style, est le moyen, par lequel les trois autres sont présentés.

4. Le style. Ce sujet est si complexe qu'il ne peut être ici abordé que de manière très résumée. Un style littéraire est principalement déterminé par deux éléments (chacun comportant de nombreuses sous-catégories) : le choix du contenu et le choix des mots. Pour décrire une jolie femme, l'auteur doit choisir un contenu : quels aspects décrire, comment les présenter (comme essentiels ou non significatifs), de manière purement factuelle ou évaluative, etc. Et il doit choisir des

mots : quelles implications émotionnelles, quelles connotations, etc.

On peut, par exemple, comparer la description de New York par Mickey Spillane dans *Charmante soirée* et par Thomas Wolfe dans *La Toile et le rock*. Le premier sélectionne soigneusement des faits et des détails éloquentes qui lui permettent de créer une réalité visuelle et de suggérer une atmosphère de désolation et de solitude. Le second se contente d'adjectifs, de généralisations et d'estimations émotionnelles qui ne reposent sur rien de concret et paraissent ainsi parfaitement arbitraires. Le style de Spillane, fondé sur la réalité, s'adresse à une psycho-épistémologie objective. L'auteur présente des faits, et c'est à l'esprit du lecteur de les évaluer et de susciter l'émotion appropriée. Une certaine attention est nécessaire, sans laquelle le lecteur ne comprend et n'enregistre rien (il n'y a pas de généralisation ou d'émotion prédigérée à laquelle il puisse se raccrocher). Au contraire, le style de Wolfe, fondé sur l'émotion, s'adresse à une psycho-épistémologie subjective : le lecteur est sensé accepter les émotions suggérées, peu importe leur lien avec les faits. S'il lit de manière peu attentive, il retient quelques approximations grandiloquentes et la vague impression que quelque chose d'important est dit ; s'il lit avec attention, il comprend que l'auteur ne dit rien du tout.

Le style, élément le plus complexe de la littérature et le plus révélateur d'un point de vue psychologique, doit rester un moyen au service d'une fin : raconter une histoire. Les auteurs au style brillant mais au contenu vide n'ont aucun intérêt d'un point de vue esthétique. C'est particulièrement le cas de ceux qui essaient d'influencer l'émotion du lecteur en se passant de tout élément concret, oubliant que l'art est re-création sélective de la réalité. Ces auteurs essaient de dissocier la conscience de l'existence, de faire de la conscience le point focal de l'art alors que c'est la réalité qui devrait l'être,

de considérer une émotion momentanée comme une fin en soi. Ils font comme ces peintres qui prennent leurs « harmonies de couleurs » comme une fin en soi alors qu'elles devraient être les moyens au service d'un objectif plus complexe et important.

Ce sujet illustre une fois de plus les liens entre philosophie et art. « De même que la philosophie moderne est dominée par la tentative de détruire le niveau conceptuel de la conscience humaine, et même son niveau perceptuel, en réduisant la conscience de l'homme à de simples sensations, l'art et la littérature modernes sont dominés par la volonté de désintégrer la conscience humaine et de la réduire à de simples sensations, au fait "d'apprécier" des couleurs, des bruits et des émotions dénués de sens ».

L'art est toujours le reflet de la philosophie dominante d'une culture ou d'une époque. L'art d'aujourd'hui ne contrevient pas à cette vérité. Ses créations, qui ne suggèrent généralement que médiocrité, irrationalité et panique, sont bien la réalité concrétisée des prémisses philosophiques dominantes de notre temps. En ce sens, ces œuvres sont bien des œuvres d'art, moins par l'intention de leurs auteurs que par ce qu'elles révèlent profondément.

CHAPITRE 6

QU'EST-CE QUE LE ROMANTISME ?

L'art est une re-création sélective de la réalité à partir des jugements de valeurs métaphysiques de l'artiste. Ce dernier sélectionne les aspects de la réalité qui correspondent à sa vision fondamentale de l'homme et de l'existence. Si, dans cette vision (consciente ou inconsciente), l'homme est doué de la faculté de volition, l'œuvre de cet artiste se rattachera au courant du Romantisme.

Le Romantisme est la « catégorie artistique fondée sur la reconnaissance du principe selon lequel l'homme possède la faculté de volition », au contraire du Naturalisme, qui nie ce principe.

Si l'homme possède la faculté de volition, il se choisit des valeurs et des objectifs et agit pour les réaliser. En littérature, l'intrigue et la caractérisation seront le reflet de cette vision. Les personnages ne sont alors pas des reproductions d'individus concrets mais des abstractions inventées conceptuellement par l'auteur. Leurs caractères n'ont pas de signification métaphysique plus large que le reflet de leurs choix de valeurs.

Si, au contraire, l'homme n'est pas doué de volition, son caractère et sa vie sont globalement déterminés par des forces qui le dépassent. Ses choix sont donc illusoire et les résultats de ses actions ne sont pas liés à leur efficacité mais à ces forces sur lesquelles il n'a aucun contrôle. D'un point de vue littéraire, cette conception se traduit par une absence

d'intrigue puisqu'il ne peut y avoir aucune progression intentionnelle d'événements, aucune continuité logique, aucune résolution, aucun climax. La caractérisation et les événements sont inspirés par des individus et des faits que l'auteur a observés dans la réalité et reproduits « dans l'espoir implicite que quelque chose des forces inconnues qui gouvernent la destinée humaine puisse être découvert dans ces reproductions ».

Cette prémisse (volition ou absence de volition) détermine de nombreux aspects de l'œuvre, comme le thème ou la qualité du style. Mais c'est surtout la structure de l'histoire qui la révélera et permettra d'identifier la catégorie artistique à laquelle l'œuvre peut se rattacher.

Une œuvre se rattache rarement complètement au Romantisme ou au Naturalisme. Comme pour tout homme, le « sense of life » de l'artiste est parfois plein de contradictions et reste souvent subconscient. Mais, de manière générale, « le degré de cohérence dans les conséquences de ces deux prémisses fondamentales est une démonstration remarquablement éloquente du pouvoir des prémisses métaphysiques dans le domaine de l'art ».

Le Romantisme a presque entièrement disparu de la littérature contemporaine. C'est la conséquence logique du naufrage philosophique qui a soumis plusieurs générations à l'antirationalisme et au déterminisme. Il est devenu pratiquement impossible de trouver, dans la théorie philosophique comme dans ses échos culturels ou dans les pratiques de la société environnante, des éléments permettant de développer une conception rationnelle de la vie. Aujourd'hui, les rares manifestations de la prémisse romantique en art suscitent des réactions qui relèvent souvent plus de l'hystérie haineuse que de la réponse argumentée. C'est bien parce que quelque chose de plus profond est en jeu que, par exemple,

les notions d'intrigue, de beauté ou de « happy end » : c'est un débat métaphysique qui soulève directement la question de la volition.

« La destruction du Romantisme en esthétique, comme celle de l'individualisme en éthique et celle du capitalisme en politique, a été rendue possible par la négligence philosophique ». Dans ces trois cas, les valeurs en jeu n'ont jamais été vraiment définies de manière fondamentale. Elles ont été détruites par des gens qui ne se rendaient pas compte de ce qu'ils perdaient. Il n'existe pas de définition stricte et universellement admise de la notion de « Romantisme » (pas plus que pour les autres éléments clés de l'art). Celle qui est donnée ici est loin d'être consensuelle.

Le Romantisme, né au XIX^{ème} siècle, est le produit inconscient de la double influence de l'Aristotélisme et du capitalisme. Mais, paradoxalement, l'influence de la pensée aristotélicienne a vite décliné et c'est surtout un état d'esprit aristotélicien qui a influencé les artistes romantiques : un sentiment de liberté exubérante et une croyance naïve que le progrès humain serait désormais automatique. D'un point de vue esthétique, les romantiques étaient les rebelles et les grands innovateurs de leur temps ; mais leurs convictions étaient embrumées de mysticisme. Leur rébellion ne s'est pas exercée contre le déterminisme mais, de manière superficielle, contre ce qui était « l'establishment » esthétique de leur époque : le Classicisme.

Le Classicisme était une accumulation de règles formelles arbitraires dont les utilisateurs étaient devenus incapables d'expliquer le sens et l'utilité. C'est à tort que ce courant a été décrit comme le représentant de la raison, par opposition au Romantisme qui aurait été fondé sur le primat des émotions. Ce contresens majeur, l'un des plus tristes de l'histoire culturelle, perdure de nos jours. Il témoigne des conséquences

désastreuses de l'absence de rigueur philosophique sur ces questions.

Ce que le Romantisme a apporté et qui n'était pas présent chez les Classiques, c'est le primat des valeurs. On a cru que l'intense contenu émotionnel qui se dégageait des œuvres de ce nouveau courant était sa caractéristique essentielle. En réalité, les émotions découlent des valeurs (et des jugements de valeur). De même, l'intense degré d'originalité, d'imagination et d'excitation qui était projeté par les créations des Romantiques est la conséquence de toute vision de la vie fondée sur des valeurs. Le Romantisme doit donc être défini, philosophiquement, comme le champion de la volition (qui est à la source des valeurs), et non de l'émotion (qui n'en est que la conséquence).

Les Romantiques revendiquaient le primat de l'individu mais non en termes de rationalité, plutôt en termes de sentiments. Ils n'ont pas su établir la justification métaphysique de leur propre cause, ils ont oublié le lien indissociable entre volition et rationalité. Leur prétention au « libre arbitre » était souvent anti-rationnelle, ce qui a renforcé l'association de la volition avec le mysticisme. Leur vision exaltée de la vie les a souvent conduits à mépriser le capitalisme, système matérialiste « petit bourgeois », pourtant seul à garantir l'individualité, la liberté et la poursuite des valeurs. Certains romantiques se sont laissé séduire par le socialisme, d'autres par la nostalgie de l'anti-rationalisme du Moyen Age. « Quand, à la fin du XIX^{ème} siècle, le Naturalisme s'est imposé et, en endossant l'habit de la raison et de la réalité, a enjoint l'artiste de représenter "les choses comme elles sont", le Romantisme n'avait plus grand-chose à offrir ».

La confusion entourant la notion de Romantisme vient aussi du courant de philosophie auquel a été attaché le terme « romantique ». Ce courant, représenté notamment par

Schelling et Schopenhauer, proclame la suprématie des émotions, des instincts ou de la volonté. Il n'a rien à voir avec le Romantisme en esthétique. Il suffit de comparer Schopenhauer et Hugo pour le comprendre. Les romantiques « philosophes » fondaient leur défense de la volition sur le mépris de l'existence, tandis que les romantiques « artistes » la fondaient sur l'exaltation de la vie humaine sur terre. La volition, qui est bien le critère clé à prendre en compte, doit être considérée comme une fonction de la faculté rationnelle de l'homme, et le Romantisme doit être défini comme le courant artistique fondé sur la reconnaissance de la volition.

Les plus grands romanciers romantiques sont Hugo et Dostoïevski. Des œuvres comme *Quo Vadis* (Henry Sienkiewicz) ou *La Lettre écarlate* (Nathaniel Hawthorne) sont des œuvres marquantes de ce courant. En théâtre, les plus grands auteurs sont Friedrich Schiller et Edmond Rostand.

La défense de la volition s'effectue à deux niveaux fondamentaux : la conscience et l'existence.

Les plus grands auteurs romantiques sont ceux qui parviennent à intégrer ces deux niveaux de manière parfaite. Chez eux, l'action n'apparaît jamais pour le seul plaisir de l'action : elle est toujours liée aux valeurs des personnages. Ces auteurs sont des moralistes au sens le plus profond : ce qui les intéresse, ce ne sont pas les valeurs mais les valeurs morales et leur effet sur la personnalité humaine. Leurs personnages sont « plus grands que la vie », ce sont des projections abstraites en termes d'objets essentiels. Ils sont impliqués dans la poursuite de fins spirituelles et dans des conflits de valeurs. Les thèmes de ces œuvres sont universels et intemporels, et leurs auteurs sont les seuls à accomplir la plus grande prouesse possible en littérature : la parfaite intégration du thème et de l'intrigue.

Une deuxième catégorie de romantiques est constituée de créateurs de grand talent mais qui mettent l'accent sur l'action, sans toujours la lier à des fins spirituelles ou des valeurs morales consistantes (par exemple Alexandre Dumas ou Walter Scott). Les valeurs guidant leurs personnages sont relativement superficielles (la loyauté au roi, la vengeance, etc.). Ces personnages sont bien des abstractions (ils ne sont pas des copies naturalistes) mais ils ne représentent que des généralisations simplistes de vertus ou vices élémentaires. Et les intrigues reposent plus sur des faits historiques (réels ou inventés) que sur des thèmes abstraits.

Dans une troisième catégorie, on trouve les auteurs pour qui l'homme possède la faculté de volition du point de vue de l'existence mais pas de la conscience (par exemple H.G. Wells ou Jules Verne). Leurs histoires sont bien des projections abstraites mais leurs personnages sont des êtres concrets banals : leurs histoires sont romantiques, leurs personnages naturalistes. Ces auteurs mettent l'accent sur l'action physique et négligent la psychologie humaine. Ils n'ont pas de réelle intrigue (puisque leurs personnages ne sont pas animés principalement par des conflits de valeurs) mais quelque chose qui ressemble à une intrigue (une histoire cohérente, imaginative, pleine de suspens). Le résultat est troublant pour le lecteur : l'action n'est pas motivée, les personnages ne sont pas compréhensibles.

Il y a aussi une dichotomie inverse : les auteurs pour qui l'homme possède la volition du point de vue de la conscience mais pas de l'existence, c'est-à-dire pour ce qui concerne son caractère et le choix de ses valeurs, mais pas pour la possibilité de réaliser ses objectifs dans le monde physique. Chez ces auteurs, l'homme doit combattre pour ses valeurs et mener une vie héroïque mais il reste fondamentalement condamné à l'échec et déterminé par un destin qui le dépasse. Cette catégorie regroupe surtout des poètes, le

principal étant Byron. Son nom est resté attaché à cette vision « byronienne » de la vie qui a été incarnée, plus récemment, en philosophie, par les existentialistes – la grandeur en moins, et la dimension romantique remplacée par une sorte de sous-naturalisme.

« Philosophiquement, le Romantisme est une croisade pour glorifier l'existence humaine ; psychologiquement, il est perçu simplement comme le désir de rendre la vie intéressante ». Ce désir est la source de l'imagination romantique. En littérature populaire, il est parfaitement illustré par un auteur comme O. Henry, dont l'œuvre virtuose projette un intense sentiment de gaieté, de jeunesse et d'optimisme. La particularité de la littérature populaire est qu'elle ne s'occupe pas de problèmes abstraits. Les romans policiers, la science-fiction et les westerns figurent généralement dans cette catégorie dont les meilleurs auteurs se rapprochent parfois du groupe Dumas-Scott : ils mettent l'accent sur l'action, et leurs personnages sont des abstractions au contenu intellectuel et moral superficiel. Parmi les auteurs récents, certains des meilleurs sont Mickey Spillane, Ian Fleming, et Donald Hamilton.

La télévision et le cinéma sont des médias parfaitement adaptés à la fiction romantique (c'est-à-dire aux abstractions, aux objets essentiels, au drame). Mais ils sont apparus trop tard, le Romantisme avait déjà disparu. Seules quelques œuvres exceptionnelles comme *Siegfried* (Fritz Lang) en sont inspirées.

La dernière étape de la désintégration du Romantisme consiste à éliminer ses principes fondamentaux (valeurs, moralité, volition) de la fiction romantique. C'est par exemple ce que fait, en matière de roman policier, le roman noir : il n'y a plus de différence entre bons et méchants, entre

détective et criminel, tous s'affrontent sans que l'on comprenne leurs motivations profondes.

C'est la morale altruiste qui a tué le Romantisme. La caractéristique du Romantisme est la projection de valeurs, particulièrement de valeurs morales. Or la morale altruiste, poussée à son extrême, aboutit au sacrifice, à l'autodestruction. Un auteur influencé par cette morale ne peut donc pas présenter l'homme épanoui dans toutes ses potentialités. C'est bien ce que l'on constate dans la littérature romantique : elle n'a jamais réussi à produire un héros vraiment convainquant, une image convaincante de l'homme vertueux. Même Hugo et Dostoïevski, malgré leurs tentatives, n'ont pas réussi (avec par exemple Jean Valjean et Marius dans *Les Misérables*, ou Aliocha dans *Les frères Karamazov*). Leurs héros les plus intéressants sont finalement leurs méchants : Javert dans *Les Misérables*, Josiane dans *L'Homme qui rit*, Claude Frollo dans *Notre-Dame de Paris*, Stavroguine dans *Les Possédés*. Même constat dans *Quo Vadis* de Sienkiewicz, où Petronius est plus intéressant que le héros Vinicius. C'est comme si la morale altruiste poussait les auteurs romantiques à accorder la possibilité de l'auto-affirmation au méchant davantage qu'au héros. Par ailleurs, la projection de valeurs morales en littérature est une tâche si complexe que de nombreux auteurs romantiques ont essayé de l'éviter en se réfugiant dans le récit historique, dans la priorité à l'action. Ils ont négligé la caractérisation et la psychologie humaine. C'est ainsi que le Romantisme est progressivement apparu comme un genre superficiel, n'ayant rien à dire de l'existence humaine.

Le Naturalisme a également disparu mais pour des raisons différentes. Invention du XIX^{ème} siècle, il avait trouvé sa source dans l'œuvre de Shakespeare. Chez ce dernier, l'homme ne possède pas la faculté de volition : son destin est déterminé par une faiblesse innée (« tragic flaw »). Mais l'approche de Shakespeare est métaphysique, ses héros sont

des abstractions, non des personnages inspirés de la vie réelle. Ils incarnent des traits psychologiques généraux, présentés comme inhérents à la nature humaine. Certains Naturalistes ont tenté de conserver ce niveau d'abstraction pour présenter leur vision de la nature humaine en termes métaphysiques (Balzac, Tolstoï) mais la plupart, suivant l'exemple de Zola, ont adopté une approche fondée sur l'observation concrète. Par ailleurs, une majorité d'entre eux ont présenté la destinée humaine comme déterminée principalement par la société et se sont affirmés comme des réformateurs sociaux, plaçant le changement social au cœur de l'action politique.

Rejetant les valeurs comme critère d'identification des caractéristiques essentielles de l'homme, les Naturalistes ont adopté une approche quasi-statistique : est considéré comme significatif d'un point de vue métaphysique et représentatif de la nature humaine ce qui est le plus largement répandu. La caractérisation et la dimension psychologique qu'ils avaient privilégiées (en négligeant l'intrigue) se sont progressivement appauvries à mesure que ces auteurs se perdaient dans la description minutieuse du réel et perdaient de vue toute aspiration à l'universalité. C'est ainsi que le Naturalisme a été, à son tour, perçu comme superficiel et n'ayant plus rien à dire de l'existence humaine.

Si le Naturalisme a duré plus longtemps que le Romantisme, c'est pour deux raisons principales. D'une part, la maîtrise de la caractérisation, privilégiée par le Naturalisme, est plus facile à posséder que celle de l'art de l'intrigue, caractéristique du Romantisme. Un auteur naturaliste de seconde zone restera ainsi toujours plus intéressant qu'un Romantique de seconde zone. D'autre part, le Romantisme s'est affadi par le recyclage *ad nauseam* d'intrigues plus faciles à copier que des thèmes psychologiques naturalistes (par exemple la prostituée tiraillée entre son passé et un amour authentique, du chef d'œuvre de Dumas *La Dame aux camélias*

à ses innombrables déclinaisons comme *Anna Christie*, d'Eugene O'Neill). Le Naturalisme compte beaucoup d'auteurs médiocres et de vulgaires imitateurs (par exemple Romain Rolland) mais aussi un certain nombre d'auteurs doués d'un authentique talent littéraire, comme Sinclair Lewis et John O'Hara.

L'époque du Romantisme, née de l'individualisme optimiste du XIX^{ème} siècle, s'est achevée avec la Première Guerre mondiale (Edmond Rostand est mort en 1918) qui a précipité la fin de l'individualisme. Celle du Naturalisme s'est achevée avec la Seconde Guerre mondiale qui a révélé la faillite du collectivisme. L'époque actuelle est marquée par la confusion et ne possède plus de véritable grande littérature. Il existe toujours des exceptions mais la tendance générale est bien celle d'un profond vide qui correspond d'ailleurs à l'effondrement de la philosophie. Les héritiers du Romantisme (des auteurs talentueux comme Rod Sterling, Ira Levin, Frederic Brown, etc.) ont abandonné ses idéaux fondateurs. Même constat en cinéma (par exemple avec Hitchcock). Le besoin d'art demeure mais une nouvelle Renaissance ne pourra se produire que lorsqu'un code éthique rationnel l'emportera sur la philosophie antirationaliste actuelle.

CHAPITRE 7

LE VIDE ESTHETIQUE DE NOTRE TEMPS

Avant le XIX^{ème} siècle, de la tragédie grecque à Shakespeare, l'homme était présenté par la littérature comme une créature largement déterminée par des forces hors de son contrôle. Ce n'est qu'à partir du XIX^{ème} siècle qu'il est apparu comme doué de la faculté de volition, comme capable de choisir ses valeurs, d'atteindre ses objectifs, de contrôler son existence. La forme littéraire qui a été utilisée pour exprimer cette vision est le roman. L'école qui l'a exprimée est le Romantisme. Puis, à la fin du siècle avec la résurgence du mysticisme et du collectivisme, le Romantisme a décliné et disparu progressivement de la scène culturelle.

Le Naturalisme a alors réimposé la conception déterministe de l'homme (celui-ci n'étant plus gouverné par les dieux ou le destin mais par la société). À nouveau, l'homme était privé de volition et les valeurs n'avaient aucun pouvoir, ni dans la vie ni en littérature. En conséquence, il ne s'agissait plus de présenter ce qui *pourrait* ou *devrait* arriver à l'homme mais uniquement ce qui lui arrivait *effectivement*. D'où le retour au principe littéraire de la chronique mais avec comme facteur de sélection l'observation journalistique et quasi-statistique de la réalité.

Les Naturalistes ont cherché à représenter des personnages pouvant apparaître comme typiques de groupes spécifiques concrets. Ils ont ainsi considéré comme non réels les personnages « exceptionnels ». Dans la réalité, en effet, on rencontre davantage de misère, de médiocrité, d'échec, de

souffrance, de laideur et de vice que de prospérité, de grandeur d'âme, de succès, de bonheur, de beauté et de vertu. Les Naturalistes ont donc focalisé leur œuvre ce qui leur paraissait représentatif de la réalité (la misère, la médiocrité, l'échec, la souffrance, la laideur, le vice) et considéré le reste comme non réel (la prospérité, la grandeur d'âme, le succès, le bonheur, la beauté, la vertu).

Dans la littérature contemporaine, l'homme, la nature humaine, ce qui est significatif d'un point de vue métaphysique chez l'homme, sont généralement décrits sous les traits d'alcooliques, de drogués, de détraqués sexuels, de tueurs psychopathes et autres cinglés en tous genres. Les sujets des romans contemporains sont généralement les malheurs et dérives de paumés pitoyables. Tout cela nous est toujours présenté, à la manière naturaliste, c'est-à-dire comme des « tranches de vie » réalistes. Mais ces personnages et situations n'ont plus rien de représentatifs de la réalité au sens du Naturalisme originel puisqu'ils sont extrêmes dans leur monstruosité. Le Naturalisme a cédé le pas au Symbolisme. Il ne s'agit plus de décrire l'homme de manière journalistique mais de mettre en évidence ce qui est désormais considéré comme sa nature métaphysique : la dépravation. Le monstre est désormais plus adapté que le héros pour projeter l'essence de l'homme.

Les Romantiques présentaient le héros non comme une moyenne de la réalité humaine mais comme l'incarnation des plus hautes potentialités de l'homme, accessibles par chacun en fonction de ses choix. De la même manière, mais avec des prémisses métaphysiques inverses, les écrivains contemporains présentent le monstre non comme une moyenne de la réalité humaine mais comme la plus basse des potentialités humaines, présente en chacun de nous.

Pour quelqu'un à la philosophie rationnelle (qui pense notamment que l'homme possède la faculté de volition), l'image du héros est une source d'inspiration. Pour quelqu'un à la philosophie irrationnelle (qui pense notamment que les hommes sont fondamentalement déterminés – par toutes sortes de choses), l'image du monstre est rassurante et lui permet de se dire : « je ne suis pas si mauvais ». « La signification philosophique et l'intérêt direct de présenter l'homme comme une monstruosité répugnante est l'espoir et la demande d'un chèque en blanc moral ».

Dans la période contemporaine, en littérature, on assiste à un retour de la forme préindustrielle de la chronique (par exemple avec l'engouement pour les biographies fictionnelles). En peinture, en sculpture et en musique, la mode est à l'art primitif de la jungle. Il est facile de ressasser les lieux communs selon lesquels « la raison est l'ennemi de l'artiste » et « la froide raison détruit la joyeuse spontanéité de l'imagination créative ». Mais les artistes et courants esthétiques qui rejettent la raison et se soumettent à l'empire des émotions débridées ne produisent pas des œuvres joyeuses : leurs œuvres n'expriment qu'obscurité, nausée et terreur cosmique. Entre la sensation lugubre et déprimante que l'on éprouve face ces productions et celle que l'on éprouve en lisant du O. Henry ou en écoutant des opérettes viennoises, il est pourtant évident de voir laquelle est la plus appropriée à l'homme, la plus conforme à la réalité et à la nature humaine. « De même que les préférences esthétiques d'un homme sont la somme de ses valeurs métaphysiques et le baromètre de son âme, l'art est la somme et le baromètre d'une culture. L'art moderne est la démonstration la plus éloquente de la faillite culturelle de notre temps ».

CHAPITRE 8

LE ROMANTISME DE CONTREBANDE

Allonger la société entière sur un divan de psychologue et révéler toutes les profondeurs de son subconscient : c'est bien sûr impossible. Et c'est pourtant la prouesse qu'accomplit l'art. Certes, les tendances dominantes de l'art d'une époque n'empêchent pas les exceptions. Il existe toujours des gens qui ont des conceptions différentes. Il se peut même que les tendances dominantes soient rejetées, méprisées ou ignorées par la majorité. Mais le fait même que davantage de gens ne cherchent pas à remettre en question ces tendances dominantes nous apprend quelque chose sur l'âme d'une époque.

De manière très générale, l'image de l'homme qui se dégage de l'art contemporain est celle d'un gros avorton difforme et répugnant, hurlant dans une terreur abyssale face à l'univers. Conséquences de décennies de philosophie antirationaliste, trois émotions dominent l'homme moderne : la peur, le sentiment de culpabilité et la pitié (plus précisément la pitié pour lui-même). La peur est ce que ressent une créature qui a perdu tout moyen de survie, essentiellement son esprit. La culpabilité est l'émotion de celui qui a perdu tout sens moral. La pitié est tout ce que ces deux émotions lui laissent espérer. Cet ensemble oriente presque complètement l'art contemporain : « Pour justifier une peur chronique, il faut peindre l'existence comme mauvaise ; pour échapper à la culpabilité et susciter la pitié, il faut peindre l'homme comme impuissant et intrinsèquement détestable ».

D'où la compétition illimitée entre les artistes pour trouver des formes toujours plus abjectes de dépravation et de mièvrerie, pour choquer et bouleverser le public. En littérature, on a probablement atteint le fond du caniveau avec une œuvre comme *Le Chat et la souris*, de Günter Grass.

Mais le public s'est habitué à tout cela. Il est de plus en plus difficile à choquer. La peur, la culpabilité et la pitié ont vite perdu tout intérêt commercial pour les artistes. Ces derniers, bien que se proclamant opposés au marché, au commerce et à la logique économique, ont trouvé un moyen de renouveler leur arsenal créatif tout en gagnant beaucoup d'argent : ils ont investi les formes populaires et commerciales de l'art. Et ils ont franchi un pas de plus dans la dépravation morale en instillant l'ironie dans le genre du roman à suspense.

Le roman à suspense est un dérivé simplifié et populaire de la littérature romantique. Sa caractéristique première est le conflit – conflit d'objectifs – ce qui signifie : de l'action guidée par la poursuite de valeurs. Les thrillers ne présentent pas de conceptions métaphysiques globales mais se concentrent sur un aspect simple : la lutte entre le bien et le mal. Ces romans forment un écho très lointain et appauvri de la grande littérature romantique d'Hugo et Dostoïevski.

Or, la diffusion de l'ironie dans ce genre est en train de détruire ce qui restait en lui de Romantisme. L'humour n'est pas une valeur sacrée : sa qualité morale dépend de son objet. Rire de ce qui est méprisable est sain, rire de ce qui est noble est méprisable. L'humour est en fait trop souvent un camouflage facile pour la couardise morale. Il permet d'exprimer quelque chose sans l'assumer vraiment. Dans le thriller contemporain, le héros est paré de qualités romantiques qui sont ensuite détruites aux yeux du public par un humour dirigé contre lui, contre ce qu'il incarne (notamment par

l'autodérision). L'auteur fascine avec son héro tout en disant à son lecteur, en substance : « ne me prends pas au sérieux, je blaguais, je ne suis pas assez tordu pour croire en la vertu humaine : je n'aspire à rien d'élevé, je suis comme toi ».

Le succès éclatant d'auteurs comme Mickey Spillane et Ian Fleming révèle une demande considérable du public pour un semblant de Romantisme (cette demande participe d'ailleurs du gap immense entre ce public et les intellectuels qui prétendent parler en son nom). Bien sûr, Spillane et Fleming ne sont pas d'authentiques Romantiques. Mais si, parmi les nombreuses œuvres contemporaines qui mettent en scène la lutte entre le bien et le mal, peu suscitent autant d'engouement que les leurs, c'est parce que leurs personnages, Mike Hammer et James Bond, sont de véritables héros au sens romantique.

Dans les romans de Fleming, il y a de l'humour (qui contribue au charme du héro) mais pas d'ironie contre son héro. Or la manière dont James Bond a été porté au cinéma est révélatrice de cette tendance consistant à profiter des caractéristiques romantiques d'une œuvre (qui plait au public et rapporte donc de l'argent) tout en foulant aux pieds, par l'ironie ajoutée, ce que cette œuvre exprime fondamentalement. A part peut-être dans *Docteur No*, les adaptations cinématographiques de James Bond sont en fait une vulgaire parodie de l'œuvre originelle. L'humour du héro s'y transforme en moquerie contre le héro. Ce que le public recherche en s'identifiant à James Bond le temps d'une projection, ce n'est pas le fantasme de s'imaginer agent secret : c'est le plaisir d'observer l'efficacité humaine en action. La question n'est pas pour lui de savoir si ce qu'accomplit Bond est réaliste ou pas : c'est le rappel que le conflit et la difficulté sont inhérents à la vie humaine, et que l'engagement dans la lutte, le fait de surmonter des défis, le courage l'estime et l'affirmation de soi le sont tout autant. Or c'est tout cela (que

le Naturalisme est incapable de fournir, contrairement au Romantisme) qui est nié et détruit aujourd'hui par la moquerie, l'ironie mal placée et l'autodérision du héros. Au cinéma, James Bond n'est plus qu'une consternante parodie de ce qu'il est dans les romans de Fleming.

CHAPITRE 9

ART ET TRAHISON MORALE

Le développement de l'enfant consiste à accumuler du savoir. Cela nécessite le renforcement de sa capacité à saisir et manier des ordres d'abstractions de plus en plus larges. Ces abstractions sont de deux types : cognitives et normatives. Les premières concernent la connaissance des faits de réalité, les secondes l'évaluation de ces faits. Les premières forment les fondations épistémologiques de la science, les secondes celles de la morale et de l'art.

Dans la culture actuelle, le développement des abstractions cognitives de l'enfant est vaguement soutenu – tout en étant souvent ralenti par divers obstacles comme la prédominance de doctrines antirationalistes. En revanche, le développement de ses abstractions normatives ne fait l'objet d'aucun soutien. Pire, il est même dissuadé, réduit à néant. La morale conventionnelle n'enseigne pas à l'enfant quel homme il devrait être et pourquoi. Elle se contente de lui imposer des règles concrètes, arbitraires et incompréhensibles, principalement des interdictions et devoirs : « lave-toi les mains », « sois poli », « fais tes devoirs », etc. L'enfant n'a d'autre choix que se résigner de manière passive et amoral ou se rebeller. Mais dans les deux cas, il grandit dans le ressentiment et la peur ou le mépris pour la notion même de morale.

Où l'enfant peut-il découvrir le concept de valeurs morales ? Où trouver ce qui l'aidera à développer une chaîne d'abstractions normatives ? Pas dans sa vie quotidienne. Il

peut admirer certains adultes mais il ne sera pas capable d'identifier et évaluer leurs caractéristiques morales. Quant aux principes moraux qu'on lui inculquera, ils resteront, dans son esprit, des théories sans rapport avec la réalité.

La principale source de valeurs morales disponibles pour un enfant est l'art romantique, particulièrement la littérature romantique. « Ce que l'art romantique lui offre, ce ne sont pas des règles morales ou un message didactique explicite, mais l'image d'une personne morale, c'est-à-dire l'abstraction concrétisée d'un idéal moral. Il lui offre une réponse concrète et directement perceptible à cette question abstraite : quel type de personne est moral et quel type de vie vit-elle ? Ce ne sont pas des principes abstraits que l'enfant apprend dans l'art romantique, mais la pré-condition et l'incitation nécessaires à sa compréhension ultérieure de tels principes : l'expérience émotionnelle d'admiration pour le potentiel le plus élevé de l'homme, l'expérience de prendre pour modèle un héros — une vision de la vie motivée et dominée par des valeurs, une vie dans laquelle les choix de l'homme sont possibles, effectifs et profondément importants — bref, "un sense of life" moral ». Alors que son environnement quotidien incite l'enfant à associer l'idée de morale avec celle de douleur, l'art romantique lui apprend à l'associer avec celle de plaisir, le plaisir personnel de découvrir une source d'inspiration.

Au cours de son développement, l'enfant apprend normalement à traduire ce « *sense of life* » en termes conceptuels. Les deux éléments — cognitif et normatif — de son être progressent ainsi de manière intégrée. Mais il a besoin d'une assistance intellectuelle. Or dans la culture d'aujourd'hui, au lieu de recevoir cette assistance, il subit une répression impitoyable et dévastatrice de ses parents, professeur et autres « autorités ». Dès qu'il manifeste le début d'une conception de valeurs morales, il s'expose à toutes sortes de mo-

queries et réprobations : « la vie ce n'est pas cela », « reviens sur terre », etc. Face à cela, les enfants ont trois types de réactions. Certains résistent et maintiennent leurs valeurs. D'autres les suppriment complètement et se retirent dans la solitude la plus complète. Mais ces cas sont rares. La plupart des enfants capitulent et répriment leurs valeurs. Ils abandonnent ainsi tout le champ de l'évaluation, du choix des valeurs et des jugements de valeurs. Cette soumission n'est pas instantanée, c'est un processus long, presque imperceptible. C'est aussi un processus qui retourne contre lui-même et contre son sens moral les vertus à peine émergentes de l'enfant : son intelligence et son ambition. De manière confuse, l'enfant intelligent et ambitieux est impatient de se développer, de mieux connaître le monde et de réaliser de grandes choses. Tout cela est piétiné et réduit à néant quand on lui répond : « attends d'être plus grand » ou « ce sont des rêves d'enfant ».

C'est ainsi que des « dichotomies mortelles » s'ancrent dans sa conscience: le pratique contre le moral (la vie concrète et réelle nécessite de trahir ses propres valeurs et de renoncer aux idéaux) et la raison contre l'émotion (un « *sense of life* » romantique est une émotion incohérente, impossible à comprendre, expliquer et communiquer).

Quand un enfant admire un héro, il ne sait pas très bien ce qui provoque son émotion, le désir de ressembler à ce héro ou autre chose. Le rôle des adultes, leur plus grande obligation morale vis-à-vis de lui, est de l'aider à percevoir l'abstraction derrière ce héro, à passer au stade conceptuel. En général, ils font l'inverse. Ils se moquent de lui et lui répondent qu'il n'est pas fait pour être un cowboy ou un justicier spatial. Ce faisant, ils le maintiennent au niveau concret et élémentaire de sa perception intuitive : « ils paralysent sa capacité conceptuelle, ils entravent ses abstractions

normatives, ils répriment son ambition morale, c'est-à-dire son désir de vertu, son estime de soi ».

Pour éviter la peine que ces réactions outrancières des adultes lui causent, l'enfant estime plus sage de réprimer toutes ses émotions. Seule subsiste en lui la peur : peur des autres, surtout des adultes, peur de l'indépendance, de la responsabilité, de la solitude, doute de lui-même et obsession d'être accepté par les autres. Plus tard, quand la philosophie lui enseigne que la morale n'a rien à voir avec la raison et qu'elle est affaire de choix subjectif, son développement moral est définitivement détruit. « Sa conviction consciente rejoint son sentiment subconscient que les choix de valeurs naissent de la bêtise des gens et constituent un ennemi dangereux, incompréhensible et imprévisible. Sa décision consciente est : ne pas s'intéresser aux questions morales, ce qui veut dire, de manière subconsciente : ne plus évaluer quoi que ce soit (ou pire : ne rien évaluer trop intensément, ne pas s'accrocher à des valeurs intangibles) ». Pour quelqu'un d'intelligent, le résultat de cette évolution est, d'un point de vue existentiel, un état de couardise morale, et d'un point de vue psychologique, un écrasant sentiment de culpabilité.

CHAPITRE 10

INTRODUCTION A QUATRE-VINGT-TREIZE

Ce chapitre provient de l'introduction rédigée par Ayn Rand pour une nouvelle traduction anglaise de *Quatre-vingt-treize* (Bantam Books, 1962).

Découvrir Hugo, c'est ressentir quelque chose de similaire à l'émotion des contemporains de la Renaissance redécouvrant la grandeur de l'art grec après des siècles d'art médiéval. Son œuvre est presque incompréhensible à qui est habitué aux monstruosité de l'art contemporain. Il est peu connu aux Etats-Unis alors qu'il est le plus grand romancier de la littérature mondiale.

La littérature romantique est apparue au XIX^{ème} siècle, à une époque où l'homme n'avait jamais été aussi libre politiquement et où la culture occidentale était encore sous influence aristotélicienne, c'est-à-dire la conviction que l'esprit humain est capable d'appréhender la réalité. Les Romantiques étaient loin de se réclamer d'Aristote mais leur « *sense of life* » découlaient de son pouvoir libérateur.

Si vous êtes influencé par la littérature contemporaine, vous risquez d'éprouver un choc en découvrant l'œuvre d'Hugo. N'y cherchez pas de repères familiers, vous n'en trouverez pas : vous entrez dans un univers dont vous ignoriez l'existence. N'y cherchez pas « l'homme moyen » : les personnages d'Hugo sont des géants. Ne dites pas que ces géants ne sont pas « réalistes » parce que vous ne les avez jamais vus : l'objectif d'Hugo n'est pas de vous montrer ce que vous avez déjà vu. Ne dites pas que leurs actions sont « impossibles » parce qu'elles sont héroïques, nobles, intel-

ligentes, belles : souvenez-vous que la couardise, la dépravation, la bêtise et la laideur ne sont pas les seules options de l'homme. Ne dites pas que cet univers éclatant est une fuite hors de la réalité : vous y trouverez certes des batailles plus tragiques que dans votre salle de billard, mais l'enjeu n'est pas le même. Ne dites pas que « la vie ce n'est pas ça », demandez-vous : « la vie de qui ? ».

Dans le contexte de désintégration philosophique et culturelle de notre temps, on confond « universel abstrait » et « majorité statistique ». Considérer Hugo avec cette grille intellectuelle est parfaitement futile. « Critiquer Hugo pour le fait que ses romans ne mettent pas en scène des existences banales est aussi pertinent que d'accuser un chirurgien de ne pas passer son temps à peler les patates. Considérer comme un échec d'Hugo le fait que ses personnages sont "plus grands que la vie", c'est regarder le fait qu'un avion vole comme une preuve de son échec ».

« Mais pour les lecteurs qui ne voient pas pourquoi le genre de personne qui les ennuie à mourir ou les dégoûte dans la vie réelle devrait monopoliser le rôle de sujets littéraires, et pour ceux qui désertent en masse la littérature « sérieuse » pour chercher les derniers reflets du Romantisme dans la littérature policière, Hugo est le nouveau continent qu'ils ont rêvé de découvrir ».

Quatre-vingt-treize est l'un des meilleurs romans d'Hugo et représente une excellente introduction à ses œuvres et à son style. Son arrière-plan est la Révolution française, plus particulièrement l'année 1793, apogée de la Terreur, pendant la Guerre de Vendée. Ce livre n'a pas été très bien accueilli à sa sortie. Beaucoup de commentaires se sont concentrés sur cet arrière-plan historique. Mais *Quatre-vingt-treize* n'est pas un roman sur la Révolution française. Dans la littérature romanesque, un arrière-plan n'est pas un thème : l'auteur s'intéresse

à l'Homme, à la nature humaine, aux problèmes humains de toute époque et de tout lieu.

Le thème de *Quatre-vingt-treize*, ce qui suscite les actions des personnages et chaque événement du livre et les intègre dans une progression inévitable débouchant sur un magnifique climax, c'est la loyauté de l'homme à ses valeurs. La Révolution française est un arrière-plan tout à fait adapté à la dramatisation de ce thème ; elle n'est pas le thème de ce livre.

Hugo, bien qu'évidemment favorable aux républicains, ne cherche pas à justifier leurs opinions. Il présente royalistes et républicains avec la même neutralité, ou plutôt avec la même admiration pour leurs qualités. Ce qu'il essaye de mettre en lumière, ce n'est pas la grandeur de telle ou telle idée, c'est la grandeur des hommes quand ils se battent pour leurs valeurs.

Hugo parvient à accomplir avec une immense virtuosité l'une des tâches littéraires les plus difficiles : l'intégration du thème et de l'intrigue. Chaque événement du roman illustre le thème général et met en scène la manière violente, douloureuse mais triomphante dont les hommes se consacrent à leurs valeurs. Le meilleur exemple de ce pouvoir d'intégration dramatique est la scène inoubliable où le suspens et l'intensité d'un développement complexe sont résolus et surpassés par deux simples lignes de dialogue : « Je t'arrête » — « Je t'approuve ». Il faut lire le roman pour mesurer toute la signification psychologique et la grandeur de ce passage.

« Grandeur » est le mot qui décrit le mieux l'œuvre d'Hugo et son « *sense of life* ». Toutefois, ce n'est pas dans ses romans que l'on trouve le conflit le plus tragique mais bien en lui : c'est la contradiction entre, d'un côté, la conception de la vie et de l'homme qui transparait dans son œuvre et, de l'autre, ses opinions professées. « C'est comme si Hugo artiste avait écrasé Hugo penseur ; comme si ce grand esprit

n'avait jamais fait la différence entre le processus de la création artistique et celui de la cognition rationnelle (...) ; comme si sa pensée consistait en images, dans son travail et dans sa propre vie ; comme s'il pensait en métaphores et non en concepts ». Dans *Quatre-vingt-treize*, il gâche les quelques occasions où ses personnages pourraient exprimer leurs idées : leurs discours ne sont que de la rhétorique, des métaphores et des généralités.

« Hugo penseur était l'archétype des vertus et des erreurs fatales du XIX^e siècle ». Il croyait en un progrès humain automatique et illimité. Il pensait que l'ignorance et la pauvreté étaient les seules causes des erreurs humaines. Avec une immense générosité, il voulait abolir les souffrances humaines mais sans imaginer comment. Il voulait supprimer la pauvreté, sans la moindre idée de la source de la richesse. Il voulait que l'humanité soit libre, sans la moindre idée de ce qui est nécessaire pour garantir la liberté politique. Les théories qui le séduisaient en tant que penseur n'appartenaient pas à l'univers qu'il créait en tant qu'artiste. Mystique affirmé, il était en même temps passionnément amoureux de la vie sur Terre. Tout en se disant altruiste, il valorisait la grandeur de l'homme et non sa faiblesse. Partisan du socialisme, il était aussi un individualiste intransigeant. Tout en affirmant que les émotions sont supérieures à la raison, il a inventé des personnages dont la grandeur vient du fait qu'ils sont superbement conscients, totalement au clair sur leurs motifs et leurs désirs, entièrement tournés vers la réalité et agissant en conséquence. C'est d'ailleurs ce qui leur confère leur stature de géants.

CHAPITRE 11

LE BUT D'AYN RAND

Dans ce chapitre intitulé « Le But de mon œuvre », Rand explique qu'elle recherche « la projection d'un homme idéal ». Ce n'est pas l'éducation philosophique ou le développement intellectuel de ses lecteurs, ou toute autre influence bénéfique pour eux. Ces choses sont importantes mais ne peuvent être que des conséquences secondaires. Son but fondamental est le portrait d'Howard Roark, John Galt, Hank Rearden ou Francisco d'Anconina (personnages de *La Source vive* et *Atlas Shrugged*) en tant que fins en eux-mêmes, non en tant que moyens pour d'autres fins.

Rand affirme que la question de savoir si elle est avant tout romancière ou philosophe, ou si ses œuvres constituent de la propagande politique ou un plaidoyer pour le capitalisme, est parfaitement hors sujet. « Mon approche est beaucoup plus simple et en même temps beaucoup plus complexe. Le côté simple est que j'ai la même approche de la littérature qu'un enfant : j'écris – et lis – pour le simple plaisir de l'histoire. Ce qui est plus complexe, c'est de traduire cette attitude en termes adultes ».

Face à une histoire, les questions à se poser sont : « voudrais-je rencontrer ces personnages et observer ces événements dans la vie réelle ? Cette histoire est-elle une expérience qui vaudrait la peine d'être vécue pour elle-même ? Le plaisir de contempler ces personnages est-il une fin en soi ? ». Ces questions paraissent simples mais elles en soulèvent beaucoup d'autres plus complexes qui rejoignent le

champ de l'éthique : qu'est-ce que le bien ? Quelles sont les actions correctes à choisir pour un homme ? Quelles sont les valeurs propres de l'homme ?

Pour présenter, de manière littéraire, un homme idéal, il faut élaborer le cadre qui rend son existence et son action possibles : dans le cas de Rand, un code éthique rationnel, un système social capitaliste, etc. Mais l'éthique, la politique et la philosophie ne sont pas des fins en soi. La seule fin, c'est l'homme.

Pour l'école littéraire opposée, le Naturalisme, un auteur doit reproduire la « vie réelle », sans sélection, sans jugements de valeurs, telle qu'elle est. En même temps, l'opposition des Naturalistes à toute sélectivité ne s'applique qu'au sujet de leurs livres. En matière de style et de caractérisation, ils font, au contraire, preuve d'une sélectivité extrême. C'est une contradiction qu'ils n'ont jamais réussi à expliquer clairement. Pour eux, l'auteur doit avoir une complète liberté esthétique s'agissant des moyens à employer mais pas s'agissant des fins. L'auteur ne doit pas juger ni évaluer, c'est aux autres de le faire.

Pour Rand, au contraire, la stricte sélectivité s'agissant du sujet est l'aspect fondamental, essentiel de l'art. En littérature, cela implique l'histoire : l'intrigue et les personnages, c'est-à-dire le type d'événements et d'hommes que l'auteur choisit de présenter. Le sujet n'est pas le seul attribut de l'art mais c'est le plus crucial. La plupart des théories esthétiques lui accordent moins d'importance qu'aux moyens : c'est ainsi que la présentation d'une réalité répugnante par les moyens techniques d'un génie sera plus valorisée que la peinture d'une belle chose par un amateur. En fait, ces deux exemples sont des insultes esthétiques. Mais, alors que le second relève de l'incompétence esthétique, le premier constitue un véritable « crime » esthétique. C'est, par exemple, le talent de

Rembrandt employé à peindre un vulgaire morceau de viande.

« En art, et en littérature, la fin et les moyens, ou le sujet et le style, doivent se mériter l'un l'autre. Ce qui n'est pas digne de contemplation dans la vie n'est pas digne de re-création en art ». Le malheur, le mal, la laideur et tous les maux de la vie humaine sont des sujets adaptés à l'étude, non à la contemplation. En art, la seule justification de leur représentation est de servir de contraste à d'autres réalités que l'on veut mettre en valeur. Ils ne peuvent pas être des fins en eux-mêmes.

En termes d'école littéraire, Rand se décrit comme « réaliste romantique ».

Le Romantisme est souvent caricaturé comme une sorte d'échappatoire. Mais si la projection de valeurs est une fuite devant la réalité, doit-on dire que la médecine est une fuite devant la maladie, l'agriculture une fuite devant la faim, le savoir une fuite devant l'ignorance, l'ambition une fuite devant la paresse, la vie une fuite devant la mort ?

La survie psychologique de l'homme, tout comme sa survie physique, dépend de ses choix. Le monde qui l'entoure et son âme (sa conscience) sont les deux champs d'action qui exigent de lui un exercice constant de sa faculté de choisir et de créer. Tout comme l'homme a besoin de se procurer des biens matériels pour assurer sa survie physique, il doit se doter de valeurs pour assurer la survie de sa conscience et faire que sa vie vaille la peine d'être vécue. Dans ces deux domaines, aucune connaissance ne lui est donnée *a priori* : il doit l'acquérir lui-même. Le type de savoir dont il a besoin pour étudier le monde physique conduit à la science et aux techniques de production. Le type de savoir dont il a besoin pour comprendre la conscience humaine conduit à

l'art. L'art est le produit de trois disciplines philosophiques : la métaphysique, l'épistémologie et l'éthique.

L'art n'enseigne pas : il montre. C'est à l'éthique d'enseigner (en tant que « science appliquée qui définit un code de valeurs pour guider les choix et les actions de l'homme qui déterminent le cours de sa vie »). On peut apprendre beaucoup de la nature humaine grâce à l'art mais ce n'est pas sa fonction principale. Sa fonction principale est de fournir à l'homme l'expérience de vivre dans un monde où les choses sont telles qu'elles devraient être, un univers où ses valeurs sont réalisées avec succès. C'est de lui offrir, presque comme un carburant pour continuer à avancer, une vision entière, immédiate et concrète de ses objectifs lointains. « L'important dans cette expérience n'est pas dans ce qu'il en apprend mais dans le fait-même qu'il vive cette expérience », qu'il connaisse ce « moment de joie métaphysique » et d'amour de l'existence.

Rand conclut en disant que si elle devait écrire une dédicace résumant le motif et l'objectif de toute son œuvre, ce serait : « à la gloire de l'Homme ».

