



**HAL**  
open science

## Cahier de traductions de Theodor Lipps

Mildred Galland-Szymkowiak, Natalie Depraz

► **To cite this version:**

Mildred Galland-Szymkowiak, Natalie Depraz. Cahier de traductions de Theodor Lipps : associé au numéro double spécial Lipps de la revue de Métaphysique et de Morale (2017/4 et 2018/1). 2017. hal-01613805v1

**HAL Id: hal-01613805**

**<https://hal.science/hal-01613805v1>**

Preprint submitted on 27 Nov 2017 (v1), last revised 1 May 2018 (v2)

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Theodor Lipps*

**Cahier de traductions pour accompagner le numéro spécial double Theodor Lipps de la  
Revue de Métaphysique et de Morale  
2017/4 et 2018/1**

Sous la direction de Natalie Depraz et Mildred Galland-Szymkowiak

**VERSION 1**

Cette première version du cahier de traductions, mise en ligne simultanément à la parution du numéro 4/2017 de la RMM, fait droit pour commencer à un extrait issu des *Leitfaden der Psychologie* dans sa troisième édition de 1909, la plus complète – ce manuel de psychologie de Lipps ayant été destiné notamment à servir de base à ses cours. Dans cet extrait traduit par N. Depraz, Lipps dessine les contours de la psychologie qu’il promet, et pose notamment la définition de l’*Einfühlung* comme auto-objectivation, en un sens plus large alors que l’*Einfühlung* esthétique. C’est ce dernier sens que retiennent les deux autres extraits proposés, plus anciens, de la *Raumästhetik* de 1897 et du premier tome de l’*Esthétique. Psychologie du beau et de l’art* (1903), traduits respectivement par M. Galland-Szymkowiak et par M. Espagne – extraits qui précisent le contenu et la genèse de ce domaine particulier, mais matriciel de l’esthétique lippsienne qu’est la réflexion sur la perception des formes spatiales.

La version 2 de ce cahier sera disponible au moment de la publication du numéro 1/2018 de la RMM. Elle comprendra non seulement la version 1, mais aussi d’autres traductions inédites d’extraits du *Leitfaden der Psychologie* relatifs à la question de l’*Einfühlung* pour autrui (trad. par N. Depraz), ainsi que de l’ouvrage du premier Lipps intitulé *Faits fondamentaux de la vie psychique* (*Grundtatsachen des Seelenlebens*, 1883) (trad. par M. Gyemant) ; une conférence de Lipps sur la définition de la psychologie (1896) y sera également traduite (par J.-F. Lavigne).

## Sommaire

« Essence et tâche de la psychologie » ( <i>Manuel de psychologie</i> , 1909).....	p. 3
- Traduction (par Natalie Depraz).....	p. 3
<i>Esthétique de l'espace</i> (1897).....	p. 6
- Présentation (par Mildred Galland-Szymkowiak).....	p. 6
- Traduction (par Mildred Galland-Szymkowiak).....	p. 9
« Mécanique esthétique » ( <i>Esthétique. Psychologie du beau et de l'art</i> , 1903).....	p. 23
- Présentation (par Mildred Galland-Szymkowiak).....	p. 23
- Traduction (par Michel Espagne).....	p. 26

Theodor Lipps

Extraits des *Leitfaden der Psychologie*, traduits sur la base de la troisième édition, Leipzig, Wilhelm Engelman, 1909.

Section I « Introduction », Chapitre II « Essence et tâche de la psychologie explicative », paragraphe 2, intitulé « Une question préalable : la pluralité des moi, et l'*Einfühlung* », pp. 48-51.<sup>1</sup>

[48] La psychologie est on l'a dit la théorie de la conscience individuelle. Or, la question se pose ici d'emblée, comme une question préalable à toutes les questions psychologiques, de savoir quelle connaissance nous avons de telle ou telle conscience, bref, d'une conscience « individuelle ». Je ne connais en effet immédiatement que ma *propre* conscience, la conscience que j'ai de « moi ». Mais cette conscience n'est en soi *pas* une conscience individuelle, elle est simplement conscience ; ou bien : ce moi n'est en soi pas « mon » moi ou « ce » moi, mais il est tout simplement un moi. C'est seulement quand j'ai connaissance d'autres moi que ce moi devient « celui-ci », « mien », un moi au milieu de multiples moi, bref, un moi individuel. Cette question revient donc à la question suivante : comment ai-je connaissance d'autres moi ?

Il serait totalement erroné de répondre à cette question de la façon suivante : je « juge » des expressions de la vie d'autrui « par analogie avec les expressions de ma propre vie » ; c'est-à-dire que je sais qu'une conscience est sous-jacente aux expressions de ma propre vie, telle conscience sous-jacente à telles expressions, telle autre à telles autres ; et je vois alors à l'extérieur de « moi » des expressions semblables de la vie, et je conclus que des vécus de conscience semblables sont aussi sous-jacents à ces expressions. Alors, analogiquement aux expressions de ma propre vie, ces vécus de conscience sous-jacents aux expressions semblables, je les rassemble dans l'unité d'une conscience ou d'un moi.

Cette théorie est impossible pour deux raisons. D'une part, ce n'est *pas* par l'observation des expressions de ma propre vie que je connais la composition visible de maintes expressions de ma propre vie, par exemple des mouvements oculaires et de la bouche, mais j'en ai bien plutôt connaissance seulement par l'observation d'expressions de la vie *d'autres sujets*. C'est-à-dire que j'« infère » bien plutôt à l'inverse des « expressions visibles de la vie » d'autrui ou des processus que manifestent des corps étrangers, qu'ils incluent en eux une conscience, ou qu'ils servent à l'expression de vécus de conscience, et je n'infère pas de mes vécus de conscience qu'ils sont accompagnés de processus visibles semblables et trouvent en eux leur expression.

Mais, d'autre part, ce raisonnement par analogie ne serait pas, en vérité, de cette sorte. Il y a peut-on dire raisonnement par analogie quand je vois quelque part de la fumée et que je

---

<sup>1</sup> Concernant la traduction de *Einfühlung*, le choix retenu est de laisser le terme en allemand.

conclus de cette présence de la fumée à la présence de feu. J'ai déjà vu auparavant ensemble de la fumée et du feu et, à présent, [49] je mets précisément en relation dans mon esprit la fumée que je perçois avec celle que j'ai vue auparavant. Mais il ne s'agit pas du tout de cela ici. Je suis censé bien plutôt conclure à partir de moi à un *autre*, c'est-à-dire à quelque chose, qui certes me ressemble, mais qui est en même temps absolument différent de moi, qui est par rapport à moi un non-moi, qui se tient devant moi comme un objet. Comme je n'ai un vécu immédiat que de moi-même, et qu'il n'y a rien là de « l'autre » moi, donc du moi qui m'est semblable et cependant entièrement différent de moi, cette pensée d'« un autre moi », donc en général la pensée d'une multiplicité de moi, d'un moi au milieu de multiples moi, bref, d'un moi individuel, est quelque chose de complètement nouveau. Quelque chose de complètement nouveau advient en tout cas de surcroît avec la pensée du moi étranger, et de l'opposition de ce dernier au moi propre, à « moi ». Et cela n'a aucun sens de caractériser l'émergence de cette pensée comme un raisonnement par analogie. Elle est en effet d'une certaine manière la parfaite opposée d'un tel raisonnement, la création nouvelle la plus remarquable de la pensée. Cependant, la seule possibilité d'un raisonnement par analogie serait dans notre cas la suivante : mon corps, à savoir un lieu déterminé du monde extérieur manifeste, je l'ai vu, un geste, disons, le geste de la colère, et en même temps je me suis senti en colère, ou bien *j'ai éprouvé ma colère*. Et à présent je vois les mêmes gestes qui se manifestent en un autre lieu. J'en conclus qu'à son tour une colère semblable, donc à son tour ma colère, la seule que je connaisse, s'y rattache, ou que je vais à présent *éprouver* à mon tour de la colère. Naturellement, ce raisonnement se réfuterait aisément dans le cas présent. Je ne peux peut-être découvrir à présent en moi-même, malgré ce geste, aucun analogon de la colère que j'ai éprouvée auparavant. En effet, je ressens peut-être à présent le contraire. Je vais alors en conclure que le geste se produit aussi *sans* être accompagné de colère ; de même que je croirais sans doute à l'existence d'une fumée sans feu si je voyais une fois une fumée mais ne pouvais absolument rien remarquer en terme de feu. En revanche, la pensée ne pourrait me venir qu'un « *autre* » ressent à présent la colère à ma place, qu'il pourrait avoir un *tel* mode d'existence, que si je savais déjà quelque chose de cet « *autre* ». Mais précisément, comment j'en viens là, telle est ici la question.

Et maintenant, cette chose remarquable qui réside dans ma conscience d'un « *autre* » présuppose une modalité particulière [50] pour nous d'accéder à cette conscience. Le terme « *Einfühlung* » ou « *auto-objectivation* » désigne justement une telle modalité d'accès. En nommant l'auto-objectivation également *Einfühlung*, je prends ce dernier terme au sens le plus large, en particulier en un sens plus large que ce que permet le concept d'*Einfühlung esthétique*, d'où le terme est d'abord issu.

Mais ce que signifie l'« *auto-objectivation* » dans notre cas, c'est ceci : du fait d'un *instinct* à présent à jamais in-traçable, ce qui se passe, c'est que, dans l'*appréhension* de certains processus et états perçus *de façon sensible*, — que nous caractérisons après coup comme des expressions de la vie ou comme l'apparition sensible d'un « *autre individu* » —, la pensée d'une activité de la vie, un sentiment, une volition etc. que j'ai éprouvé auparavant en moi-même, en moi, qui ai cette *appréhension*, cette pensée s'éveille et pénètre à l'intérieur de mon vécu présent, de telle sorte que celui-ci forme en moi, de concert avec l'acte de l'*appréhension*, un *unique vécu de conscience*. Par là, il est en même temps, pour ma

conscience, quoiqu'il procède de moi, rattaché au contenu sensible perçu et appréhendé ou inscrit en lui, bref, il y est *objectivé*. Inversement, le fait que, pour moi, dans les expressions de la vie d'autrui, il « y ait » une vie de conscience d'un type déterminé, cela signifie : de cette façon, j'*objective* un vécu de conscience d'un type particulier, qui m'est propre, qui s'éveille en moi de façon instinctive, formé à partir des éléments de ma propre vie, et qui s'est pourtant imposé à moi de l'extérieur. Comme j'« *objective* » ce vécu, c'est-à-dire, comme il est pour ma conscience rattaché à un objet distinct de moi, il est devenu pouvons-nous dire, c'est ce qui est miraculeux, un vécu de conscience « *étranger* ». Des vécus de conscience « *étrangers* » de cette sorte se rassemblent alors en un *moi* étranger et y gagnent leur point d'unité, parce que cela tient effectivement à la nature des vécus de conscience, tels que je les éprouve en moi-même, de trouver dans un moi leur point d'unité. Et, à nouveau de façon inexplicable, ces vécus de conscience objectivés se rassemblent en un *unique* moi étranger ; ils sont pour moi rattachés à un « corps » unique, ou ils sont rattachés à la chose unitaire qui est appelée un « corps » ; et, selon des lois de ma [51] pensée, certains processus et états corporels perçus se relient à eux. Bref, les moi étrangers sont le résultat d'une pluralisation instinctive de moi-même, suscitée par des perceptions sensibles déterminées, en même temps à chaque fois modifiée selon la composition de ces perceptions.

Je caractérise également cette objectivation, je l'ai dit, comme une « *Einfühlung* » au sens le plus large du terme. Ajoutons encore ceci à la réalité de fait de cette « *Einfühlung* » : les vécus de conscience qui ont été ressentis dans un contact immédiat (*eingeföhlt*) de cette sorte et les unités de ces vécus, en étant ressenties ainsi, se présentent en même temps, à nouveau de façon inexplicable, comme indépendants de ma conscience, donc comme existant même si je n'en ai aucune conscience.

Mais quoi qu'il en soit à présent de cette *Einfühlung* au sens le plus large ou de cette auto-objectivation, ce qui ressort en tout cas, c'est que je n'ai une connaissance des vies de conscience étrangères que parce que et pour autant que j'ai une connaissance de certains faits sensibles ou physiques, des « expressions de la vie » et de l'apparition sensible d'un individu étranger ; ou que je n'en ai une connaissance que parce que et pour autant que, selon une nécessité inévitable, je projette par pénétration une conscience semblable à la mienne propre et empruntée à celle-ci selon ses éléments dans certaines données perçues de façon sensible, ou bien parce qu'une telle conscience est rattachée à ces données. En cela, pénétrer par la pensée ou bien être-rattaché sont des actes absolument non-spatiaux et du reste également indicibles.

*Traduit de l'allemand par Natalie Depraz*

Theodor Lipps

*Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig, J. A. Barth

[Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung, Heft 9/10, II. Sammlung], 1897

Section 1, chap. 1-4, p. 3-21

### *Présentation*

Nous donnons ici la traduction intégrale des quatre premiers chapitres de l'ouvrage de Lipps intitulé *Esthétique de l'espace et illusions optico-géométriques*. Paru en 1897, ce livre expose les recherches de Lipps sur les illusions d'optique provoquées par des formes linéaires simples (« géométriques »). La *Raumästhetik* reprend et développe des thèmes déjà abordés dans un long article de 1891 sur les « Facteurs esthétiques de l'intuition de l'espace » publié dans un volume d'hommage à Hermann von Helmholtz<sup>2</sup> ; et son contenu, discuté dans plusieurs autres articles, sera par la suite en partie retravaillé dans l'*Esthétique* de Lipps (1903-1906)<sup>3</sup>.

Comment la réflexion sur les illusions d'optique géométriques et l'élaboration d'une esthétique spatiale sont-elles liées chez Lipps ? Dès 1891, il avait soutenu que ces illusions ne s'expliquent pas par des particularités du mouvement des yeux (W. Wundt et H. Münsterberg) et ne doivent donc pas être comprises comme des modifications du voir lui-même ; il s'était bien plutôt rallié à l'explication de H. von Helmholtz, selon qui un « jugement par analogie inconscient », appliqué de manière erroné, est par habitude tenu par nous pour le contenu même de la perception<sup>4</sup>. Néanmoins, Lipps réélabore cette dernière conception pour avancer une explication des illusions optico-géométriques<sup>5</sup> en fonction du rapport « esthétique » que nous avons avec elles : nous percevons d'emblée les lignes comme des mouvements, c'est-à-dire des déploiements et articulations de forces que nous attribuons inconsciemment aux formes elles-mêmes, ne pouvant alors pas nous empêcher de « voir » aussi dans la figure l'action même de ces forces, ce qui est la source de l'illusion. Ainsi d'un rectangle de largeur moindre qu'un carré mais de même hauteur, posé à côté de lui : nous le « voyons » plus haut que le carré, car animé par un mouvement de resserrement sur soi, donc par une force verticalisante plus grande. Le ressort de l'explication lippsienne des illusions d'optique repose donc sur l'idée d'une perception qui s'accompagne immédiatement d'une animation des formes spatiales. Dès 1891 l'importance de cette idée pour l'analyse des arts plastiques, spécialement de l'architecture, est soulignée par Lipps<sup>6</sup>.

C'est bien de cette explication esthétique qu'il s'agit en 1897 d'explorer les tenants et aboutissants, lorsqu'en introduction à l'*Esthétique de l'espace* Lipps se propose de rendre

<sup>2</sup> Theodor Lipps, « Ästhetische Faktoren der Raumanschauung », in : *Beiträge zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Hermann von Helmholtz als Festgruss zu seinem siebenzigsten Geburtstag*, hg. von Artur König, Hamburg, Leopold Voss, 1891, p. 219-307.

<sup>3</sup> T. Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Hamburg/Leipzig, Voss, Bd. 1, 1903 ; Bd. 2, 1906.

<sup>4</sup> Voir T. Lipps, « Ästhetische Faktoren », p. 220.

<sup>5</sup> La dénomination « geometrisch-optische Täuschungen » avait été forgé par le physicien Johann Joseph Oppel (1815-1894) en 1854. Était ainsi désigné l'objet d'un domaine de recherche qui allait devenir de plus en plus important en physiologie et en psychologie durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> s.

<sup>6</sup> T. Lipps, « Ästhetische Faktoren », p. 240-45.

compte de la beauté des formes « géométriques » (par opposition aux formes « naturelles » qui sont des formes possibles ou réelles d'objets de la nature) en la rapportant à la « réalité vivante »<sup>7</sup>, c'est-à-dire psychique. Dans les quatre premiers chapitres, ici traduits, Lipps s'attache à déterminer rigoureusement l'objet de l'expérience esthétique des formes spatiales : non la chose matérielle comme telle mais la figure (*Gebilde*) immédiatement perçue comme jeu dynamique de « forces ». Une telle « interprétation mécanique » appartient originairement à la perception concentrée sur son objet spatial et s'organise selon des lois qui gouvernent l'engendrement des formes, entre sujet et objet, dans l'expérience perceptive et affective. Le texte nous donne un échantillon des analyses détaillées de ces lois, que Lipps poursuit dans d'autres textes sur des dizaines de pages. En montrant comment la ligne de profil de la colonne dorique ou de la base ionique ne revêt un sens esthétique qu'en devenant l'histoire de sa propre constitution dynamique pour le sujet qui la contemple, Lipps prend également position dans le débat, alors vieux d'une trentaine d'années, entre esthétique de la forme et esthétique du contenu. Une forme spatiale selon lui n'est pas belle en tant que « pure » forme (un tel concept est en réalité vide), puisqu'elle n'existe immédiatement pour nous que comme déploiement d'un contenu dynamique, qui n'est en définitive (c'est-à-dire lorsque nous sommes *sortis* de l'expérience esthétique) assignable qu'à notre propre vie psychique. L'analyse du symbolisme des formes spatiales doit dès lors toujours s'enraciner dans l'expérience du vécu affectif auquel elles nous incitent, sous peine de ne désigner qu'une élucubration arbitraire.

Il est particulièrement intéressant d'exhiber ici quelques différences avec la manière dont ces mêmes thèmes sont réélaborés dans l'*Esthétique. Psychologie du beau et de l'art* de 1903-1906. Lipps n'utilise pas encore, en 1897, le terme d'*Einfühlung* pour décrire et expliquer le processus psychique d'animation des formes, support de l'expérience esthétique de ces dernières ; il se sert timidement du concept de « sympathie ». Il n'y a pas là seulement une question de terme mais bien une question de concept. En effet, Lipps caractérise ici le rapport entre mouvement esthétiquement perçu et mouvement psychique intérieur comme une *analogie*, ce qui correspond à un modèle où ces deux réalités (objective et subjective) se juxtaposent, et où l'animation des formes qui constitue le cœur explicatif des illusions d'optique apparaît comme une pure et simple transposition du sujet vers l'objet (*Hineinverlegung*), même si la perception de cette animation est bien caractérisée comme *immédiate*. En revanche, à partir de 1900, Lipps commence à utiliser le terme d'*Einfühlung*<sup>8</sup> pour expliciter un modèle qui s'est selon nous modifié : un modèle où l'humain n'est pas plaqué ou projeté sur de l'inanimé, mais où l'animation de l'inanimé se tisse d'emblée dans la constitution perceptive et, indissociablement, affective, des formes spatiales par le sujet de la perception<sup>9</sup>. Surtout, le vocabulaire du *Gefühl* (sentiment ou affect), mode de connaissance *sui generis*, est désormais mis en avant pour rendre compte de la spécificité de l'expérience esthétique. Revenir au texte de la *Raumästhetik* nous permet ainsi de saisir une première étape

<sup>7</sup> T. Lipps, *Raumästhetik*, p. 1 (Einleitung).

<sup>8</sup> Voir T. Lipps, « Ästhetische Einfühlung », *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, 22 (1900), p. 415-450.

<sup>9</sup> Voir M. Galland-Szymkowiak, « Formes, forces, *Einfühlung*. Sur l'esthétique spatiale de Theodor Lipps », *Revue de métaphysique et de morale*, 2017/4.



de la genèse du concept d'*Einfühlung* chez Lipps, genèse dont il faut souligner qu'elle est d'abord esthétique.

L'ouvrage de 1897 est l'un des premiers (après la leçon inaugurale de l'historien de l'art August Schmarsow à Leipzig en 1893, qui caractérisait l'architecture comme « configuratrice d'espace »<sup>10</sup>) à faire de l'espace comme tel un objet de l'esthétique et à le placer au centre de la compréhension et de la création des formes de l'architecture et du design. L'espace n'est plus simplement un milieu ou un cadre mais devient lui-même, à travers l'expérience des formes spatiales y compris les plus abstraites, objet d'appréhension et de configuration esthétiques. À ce titre, l'*Esthétique de l'espace* peut être considérée comme une pierre milliaire pour la compréhension de la modernité architecturale. L'écho de l'ouvrage a été considérable parmi les artistes et les architectes<sup>11</sup> : l'esthétique de la ligne de Theodor Lipps a notamment inspiré les architectes du Jugendstil Hermann Obrist et August Endell (étudiant de Lipps à Munich) et l'architecte belge Henry van de Velde, mais son influence s'est aussi étendue bien au-delà de ces cercles.

Les notes de bas de page sont toutes de la traductrice, à l'exception d'une note de Lipps qui sera signalée.

*Mildred Galland-Szymkowiak*

---

<sup>10</sup> August Schmarsow, « L'essence de la création architecturale (*Das Wesen der architektonischen Schöpfung*) », trad. fr. par Daniel Wiczorek, in : A.-M. Châtelet et al. (éd.), *L'espace du jeu architectural. Mélanges offerts à Jean Castex*, Paris/Versailles, 2007, p. 127-143.

<sup>11</sup> Voir par exemple Martina Mazzotta, « La 'Poesia dello spazio'. L'estetica di Theodor Lipps e l'arte moderna : un percorso », in : *Una « scienza pura della coscienza ; l'ideale della psicologia in Theodor Lipps*, a cura di Stefano Besoli, Marina Manotta e Riccardo Martinelli, numéro de la revue *Discipline Filosofiche*, 2(2002), p. 133-148.

*Traduction*

[3]

**Première section :**

**Sur l'esthétique de la belle forme spatiale**

**Chapitre 1 : Un exemple. La colonne dorique.**

Un exemple permettra de se représenter provisoirement la théorie ici envisagée de la beauté des formes géométriques, ainsi que la théorie des illusions optico-géométriques qui s'y rattache.

La colonne dorique se dresse – comme toute colonne. C'est une figure<sup>12</sup> dirigée verticalement. On ne désigne pas seulement par là le fait que la hauteur de la colonne surpasse sa largeur. Un coup d'œil jeté sur d'autres formes le montre clairement. Dans le cas d'un socle de mur, la *largeur* pourrait, à un degré identique ou supérieur, surpasser la *hauteur*. Le socle de mur n'en serait alors cependant pas pour autant une figure qui *s'élargit*. Ce ne serait pas l'extension selon la largeur qui serait son activité ou sa fonction propre. La fonction propre du socle de mur pourrait, en dépit de cette proportion, également consister dans son extension verticale. Il en ira même toujours ainsi. Le socle est support du mur qui s'élève au-dessus de lui, et cette <action de> porter est sans nul doute une activité verticale d'extension.

On a précisément dit par là en même temps ce dont il s'agit ici : le se-dresser de la colonne est son « activité propre ». En quoi le mot « activité » est pris en son sens plein : fatigue, effort, dépense de force ; et en même temps, dépense de force au moyen de laquelle quelque chose est accompli.

Une telle activité ne va pas sans contre-activité, ou sans une résistance à vaincre. Celle-ci est donnée ici par la pesanteur. En se dressant, et dans la mesure où elle se dresse, [4] elle vainc la pesanteur. La pesanteur agit en elle aussi bien que que l'activité d'extension verticale, dirigée donc contre la pesanteur. Mais cela n'empêche pas que, lorsque nous contemplons la colonne et la voyons s'élever jusqu'à une certaine hauteur au-dessus du sol, ce n'est pas la pesanteur, mais la « force » dirigée contre cette dernière, qui nous apparaît comme ce qui est actif à proprement parler ; <cela n'empêche pas que> que ce n'est pas la pesanteur mais bien cette force-ci qui accomplit à nos yeux l'opération dont il s'agit ici à proprement parler, par laquelle la colonne paraît acquérir son existence<sup>13</sup> spécifique.

Ce n'est pas seulement en direction verticale, mais aussi selon la largeur que la colonne s'étend. Mais l'opération que la colonne accomplit dans cette direction ne consiste pas en une extension, mais en une contraction ou limitation. Sans cette contraction ou limitation, la colonne se déliterait ; elle se décomposerait en quelque chose d'informe. C'est l'activité de limitation ou de contraction qui lui donne sa forme (*Form*). L'extension horizontale de la colonne peut elle aussi bien sûr être désignée comme une « activité », mais pas au sens spécifique qui est celui de l'activité contractante ou limitante. La colonne tend à sortir de son étroitesse, mais cela présuppose l'étroitesse, donc l'action de l'activité rétrécissante. Cette

<sup>12</sup> « Figure » traduit *Gebilde* (qui dans le cas de figures architecturales pourrait être traduit aussi par « construction »), sauf pour deux exceptions qui seront signalées.

<sup>13</sup> « Existence » traduit partout *Dasein*, qui joue évidemment aussi sur la connotation spatiale.

tendance à sortir de l'étroitesse est la force qui va être *bridée* par l'activité rétrécissante ou limitante, la résistance qui va être *vaincue* par elle. Imaginons-nous la colonne encore plus étroite, ou horizontalement davantage limitée : elle aspire alors davantage à sortir de cette étroitesse. Inversement, nulle tendance de ce genre n'aurait lieu en elle si sa capacité d'extension horizontale pouvait s'activer sans empêchement, donc à l'infini. <Le fait> que cette capacité soit empêchée de se réaliser absolument, ou que l'extension horizontale infinie se trouve niée par des limites, c'est cela seul qui produit la tension entre extension et limitation, cet état intérieur de la colonne. C'est en ce sens que l'activité limitante est ici « l'activité propre » <de la colonne>.

Nous pouvons en fin de compte résumer ces deux aspects. Dans le cas de la colonne, ce qui menace sa tenue verticale et ce qui menace sa tenue horizontale relèvent manifestement d'un même point de vue. La pesanteur réduirait à néant la limitation verticale, et en même temps tout autant la limitation horizontale. Inversement, la limitation horizontale [5] fait naître en même temps l'extension verticale. La colonne se contracte selon la largeur et précisément par là se dresse verticalement. Et c'est en cela que consiste son « activité propre ». La colonne n'est pas une chose qui, du fait de la pesanteur, s'effondre sur soi-même et s'élargit horizontalement, c'est une figure qui, malgré la pesanteur, et dans sa victoire sur la pesanteur, se contracte et se dresse. Ou encore : si nous nous abandonnons à l'impression produite par la colonne et que nous nous demandons quel mouvement elle est *sur le point* d'exécuter, ou encore vers quoi sont *dirigés ses efforts*, nous la voyons, en pensée ou dans notre imagination<sup>14</sup>, se rétrécir davantage et croître selon la direction verticale. Le mode de représentation contraire n'apparaît pas le moins du monde en nous. Si tel était le cas, la colonne serait bien mal en point.

Il en résulte donc pour nous un fait psychologique qui, considéré plus précisément, se sépare lui-même en deux faits.

La forme de la colonne, qui factuellement est seulement là, acquiert son existence pour notre représentation en raison de certaines conditions mécaniques. Elle n'est pas simplement, mais elle *devient*, non pas une fois pour toutes, mais à chaque instant de nouveau. En un mot, nous faisons de la colonne l'objet d'une interprétation mécanique. Que nous fassions cela n'est pas affaire de volonté, il n'y a pas besoin non plus de réflexion : c'est immédiatement avec la perception de la colonne qu'est en même temps donnée l'interprétation mécanique ; c'est immédiatement que se joint, au perçu, la représentation de la manière dont, selon une expérience mille fois advenue, une telle forme ou un tel mode spatial d'existence est possible ou peut se maintenir.

Mais à cela s'ajoute aussitôt et directement le second fait. L'événement mécanique hors de nous n'est pas l'unique événement dans le monde. Il y a un événement qui nous est plus proche (dans tous les sens du terme), l'événement en nous ; et l'autre événement est comparable ou analogue à cet événement en nous. Mais il existe en nous une inclination à saisir les éléments comparables sous un point de vue identique. Et ce point de vue est à chaque fois déterminé en première ligne par ce qui nous est plus proche. Nous considérons donc l'événement hors de nous par analogie avec l'événement sur nous ou en nous, ou par analogie avec notre expérience vécue personnelle.

---

<sup>14</sup> « Imagination » traduit dans ce texte *Phantasie*.

[6] Une telle manière de considérer les choses réside déjà dans chaque « force » dont nous disons qu'elle habite une chose quelconque, ou qu'elle est au fondement d'un événement quelconque ; et plus clairement encore peut-être dans toute « aspiration » ou toute « tendance » que nous voyons se réaliser en un événement, dans tout « faire » ou « pâtir », dans toute « activité » ou « passivité ». Tout ce genre d'animation de la réalité qui nous environne vient au jour, et peut uniquement venir au jour, pour autant que ce que nous vivons en nous, notre sentiment de force, sentiment de tendre à ou de vouloir, d'activité ou de passivité, nous le transférons<sup>15</sup> dans les choses hors de nous et en ce qui advient en elles ou avec elles. Ce transfert rapproche de nous les choses, nous les rend plus familières et ainsi en même temps probablement plus compréhensibles.<sup>16</sup>

Mais nous ne contentons pas du mode général d'animation décrit par les concepts généraux de force, de tendance ou d'activité. Tout événement mécanique a en même temps son caractère déterminé ou sa manière déterminée de s'effectuer. Il s'effectue ou plus facilement, avec moins d'obstacles, ou plus difficilement, et en surmontant des obstacles plus forts ; il exige un déploiement plus réduit ou plus grand de « force ». Par là est éveillé en nous le souvenir de processus que nous évoquons sur nous ou en nous – non pas n'importe quels processus de ce genre, mais des processus de même caractère. L'image naît en nous d'un faire identique <qui nous est> propre et par là naît en même temps le sentiment de soi bien spécifique qui accompagne normalement ce faire. L'événement mécanique qui paraît s'accomplir « facilement » nous rappelle notre propre faire réalisant sa fin avec la même facilité et tout aussi peu d'obstacles ; la forte dépense d'« énergie » mécanique vivante nous rappelle la même dépense, s'agissant de notre propre énergie volontaire. À cela vient s'attacher, dans le premier cas, le sentiment satisfaisant de facilité et de liberté de notre propre mise en activité vitale, dans le second cas, le sentiment d'un autre genre, mais pas moins plaisant pour cela, de notre propre force.

Cela aussi, de nouveau, a lieu sans nulle réflexion. Aussi peu commençons-nous par voir la colonne pour ensuite l'interpréter mécaniquement, aussi peu l'interprétation mécanique est-elle suivie de cette deuxième interprétation « *anthropomorphisante* » ou de cette manière de considérer l'événement objectif à la lumière de notre propre faire. L'existence de [7] la colonne elle-même, tel que je la perçois, m'apparaît immédiatement et au moment où je la perçois comme conditionnée par des causes mécaniques, et ces causes mécaniques m'apparaissent immédiatement sous le point de vue d'un faire semblable à celui de l'être humain. Devant mes yeux, la colonne paraît se contracter et se dresser, donc se comporter de manière semblable à ce que je fais lorsque je me contracte et me dresse moi-même, ou encore lorsque je persiste, en dépit de la pesanteur et de l'inertie naturelle de mon corps, à me

---

<sup>15</sup> *hineinverlegen*.

<sup>16</sup> [note de Lipps :] Cf. Lipps, *Grundzüge der Logik*, p. 80 et suivantes. [note de M. G.-S. : ] Le passage indiqué par Lipps porte, dans le cadre général d'une élucidation psychologique de la notion de causalité, sur le concept 'naïf' de « force ». Cette notion n'a de sens pour nous, dit Lipps, que parce qu'elle trouve son origine dans le sentiment intérieur que nous éprouvons lors d'un effort de la volonté qui n'est pas accompli en vain. Parler de « force » reliant causalement des choses n'est donc que le résultat d'un transfert (*Hineinverlegung*) de cette expérience intérieure vers l'extérieur. Il s'agit là d'un mode de rapport « esthétique » aux choses et plus généralement d'un « besoin universel de rendre humain les objets ou de projeter les contenus du moi sur les objets, besoin auquel, face à n'importe quel objet, nous n'échappons jamais entièrement » (T. Lipps, *Grundzüge der Logik*, Hamburg/Leipzig, Voss, 1893, p. 81).

contracter et à me dresser. Je ne puis pas du tout percevoir la colonne sans que cette activité ne me paraisse immédiatement contenue dans ce que je perçois.

De l'état de choses que nous avons décrit résulte maintenant – non pas certes l'impression esthétique produite par la colonne dorique, mais pourtant bien une partie de cette impression. Le se-contracter et se-dresser plein de force de la colonne dorique est réjouissant pour moi, de même que le sont mes propres me-contracter et me-dresser, dont je me souviens, et de même que m'est réjouissant le se-contracter et se-dresser que je perçois sur autrui. Je *sympathise* avec cette manière de se comporter de la colonne dorique, de mettre en activité une vitalité intérieure, parce que j'y reconnais un mode normal et plaisant de mon propre comportement. Ainsi, toute joie prise aux formes spatiales – et nous pouvons ajouter : toute joie esthétique en général – est un sentiment plaisant de sympathie.

Par ailleurs, précisément à partir de ce se-contracter et se-dresser de la colonne, deviennent compréhensibles certaines illusions auxquelles nous sommes soumis en ce qui concerne la colonne et les formes apparentées. Je disais plus haut que lorsque nous contemplons la colonne, nous la voyons se contracter horizontalement et croître en direction verticale, et non l'inverse. Nous la voyons se comporter ainsi non pas de nos yeux sensibles, mais en pensée, en imagination. La perception demeure comme elle est, mais dans l'impression d'ensemble produite par la colonne entrent aussi les représentations immédiatement liées à l'image perceptive. Supposons que nous ne mesurions pas les dimensions de la colonne à l'aide d'un étalon objectif mais que, pour les estimer, nous nous fions à cette impression d'ensemble : la colonne apparaît alors plus haute et plus fine. Nous surestimons sa hauteur et sous-estimons sa largeur.

[8]

## **Chapitre 2.**

### **Sur la colonne dorique – suite.**

Suivons encore un peu la colonne dorique. La colonne dorique s'étend selon la verticale. Si je voulais dire qu'elle « s'étire » selon la verticale, il me faudrait le faire avec prudence. La ligne étirée ou qui s'étire est la ligne droite. Mais la ligne de profil de la colonne dorique s'écarte de manière notable de la ligne droite. L'*entasis* ou renflement est caractéristique de la colonne dorique, plus que des autres genres de colonnes. La colonne s'élargit à partir de son centre, sort de soi, s'étale selon la largeur, comme si elle était retenue et poussée à s'étaler par sa propre poids ou par la charge. C'est que ce qui reçoit une pression d'en haut sort habituellement de soi vers ses côtés. La colonne dorique ne paraît donc pas s'élever librement, légèrement, audacieusement, mais en cédant en même temps à un certain degré à la pesanteur. Et elle a de bonnes raisons pour cela. La charge qui repose sur elle est une charge énorme, et la tâche de la porter est une tâche sérieuse, pas une tâche dont on s'acquitte en jouant.

À cela aussi se lie, là encore, une illusion d'optique correspondante. Des formes ventruées latéralement apparaissent plus basses que d'autres, par ailleurs identiques, mais qui s'élèvent sans ce galbe. L'impression esthétique d'affaissement devient en même temps une impression optique d'affaissement.

Simultanément à cette illusion, s'en produisent d'autres. La colonne sort de sa direction rectiligne à ses extrémités supérieure et inférieure. C'est là qu'est à proprement parler

l'impulsion du mouvement vers l'extérieur, ou la tendance à s'éloigner de la ligne droite. À l'inverse, si nous suivons la ligne courbe à partir du milieu, donc à partir de l'endroit du plus grand élargissement, nous la voyons se tourner à partir de là vers l'intérieur. C'est donc là qu'est l'endroit où une tendance paraît s'exercer vers l'intérieur. Par conséquent, nous surestimons la largeur en haut et en bas, et nous sous-estimons la largeur à mi-hauteur<sup>17</sup>.

Que la colonne dorique ressente sa propre pesanteur ou la pesanteur de sa charge et qu'en conséquence elle cède jusqu'à un certain degré, cela a du sens. Mais ce céder ne peut nous satisfaire que si la colonne, dans le reste de son comportement, offre l'assurance suffisante [9] que le céder demeure dans certaines limites ; en d'autres termes, que si nous trouvons en elle une contre-action suffisamment forte opposée à cette tendance à céder.

Or cette forte contre-action nous est garantie par deux moments. Tout d'abord, la colonne est une colonne, c'est-à-dire que sa section est circulaire et non, par exemple, carrée. À cette section circulaire correspond, ici comme ailleurs, un caractère esthétique déterminé. L'écart entre deux côtés d'un carré qui sont face à face reste partout le même. Au contraire, nous voyons la surface d'un cercle se rétrécir de manière constante si nous partons de n'importe quel diamètre pour nous éloigner vers ses deux côtés. C'est de là que naît en nous la représentation d'une activité qui s'exerce partout dans la surface du cercle, une activité rétrécissante, qui pousse vers l'intérieur. La surface du cercle nous donne l'image de la concentration, d'un se-contracter vers le centre, d'un rassemblement constant et équilibré en soi-même.

Or, si le se-laisser-aller et sortir-de-soi selon la largeur, tel qu'il se présente dans l'entasis de la colonne dorique, est l'équivalent d'un renoncement relatif à l'activité d'extension verticale, la concentration indiquée par la section circulaire de la colonne équivaut nécessairement à l'accroissement d'une telle activité. La concentration uniforme perpendiculaire à la direction de l'élévation conditionne un se-dresser concentré, la manière qu'a la figure de se rassembler sur elle-même dans l'axe ou selon l'axe a pour effet une activité axiale accrue.

Est créé par là un premier contrepoids à la tendance à céder. Qu'il ait été ressenti comme nécessaire, l'histoire de l'architecture le montre clairement. Les colonnes ont l'entasis, les piliers ne l'ont pas. Même lorsque des colonnes doriques se tiennent entre des piliers, seules les colonnes, et non les piliers, montrent ce renflement ou galbe. Et cela pour des raisons impératives. S'ils étaient pourvus d'une entasis à la manière des colonnes doriques, les piliers ne pourraient inmanquablement que s'affaisser sur eux-mêmes. Il n'y a qu'à s'imaginer un entablement porté par de tels piliers. Et de l'activité axiale accrue que la colonne comprend en soi en comparaison avec le pilier, s'ensuit tout autant que les colonnes puissent être plus minces que les piliers. Que l'on s'imagine les minces colonnes typique du mode de construction roman, transformées en piliers de même masse. [10] Ces piliers ne pourraient que s'effondrer – pas dans la réalité, mais dans notre imagination.

On n'a pratiquement pas besoin de dire quelles illusions sont données en même temps que cette signification esthétique de la section circulaire. L'illusion est double. Si nous comparons la largeur d'un cercle, ou la taille de son diamètre, avec la largeur d'un carré de même largeur – largeur mesurée entre le milieu d'un côté du carré et le milieu du carré opposé –, la largeur

---

<sup>17</sup> L'illusion consiste donc ici en ce que malgré l'*entasis*, nous voyons la colonne droite.

du cercle paraît considérablement moindre. Le cercle, se rassemblant en lui-même à un degré supérieur, paraît se rassembler en lui-même devant nos yeux à un degré supérieur. Cette illusion existe également dans le cas de la colonne. La colonne apparaît plus mince. Et à cette finesse apparemment supérieure se relie en même temps l'apparence d'une hauteur supérieure ou encore l'apparence d'une extension axiale supérieure. La figure, s'étirant plus énergiquement, semble davantage étirée.

Un deuxième facteur qui constitue une contre-action à l'entasis dorique, c'est le fort amincissement de la colonne dorique. La colonne s'amincit, c'est-à-dire qu'elle se contracte de plus en plus fortement lorsqu'on va du bas vers le haut. L'activité axiale, donc aussi la force portante<sup>18</sup>, s'en trouve accrue ; elle est à son maximum là où la tâche de porter incombe immédiatement à la colonne.

À cela est liée, de nouveau, une double illusion. La hauteur de la moitié supérieure de la colonne apparaît supérieure à celle de la moitié inférieure ; et en même temps, la colonne dans son ensemble apparaît plus haute. – Nous rencontrerons plus loin toutes ces illusions sur des figures<sup>19</sup> simples, qui les mettent au jour de manière distincte.

D'autres éléments distinguent encore la colonne dorique – ou plus précisément le fût dorique, le seul dont il soit question ici. Il faudrait principalement mentionner les cannelures. Cependant, je tiens à me limiter ici aux éléments formels les plus simples. Je n'ai pas l'intention de développer une enquête sur le caractère esthétique de la colonne dorique ou même du temple dorique et sur les illusions qui lui sont liées, mais, comme je l'ai déjà dit, je ne veux dans ce contexte que faire comprendre sur un exemple ce que sont esthétiquement les formes géométriques, [11] ainsi que la cohésion entre ces formes et les illusions d'optique en général.

Et ce que j'ai dit suffit à cet effet. Surtout en ce qui concerne le caractère esthétique. À partir de ce qui précède, nous pouvons voir avec suffisamment de clarté comment la colonne dorique parvient à son caractère de sérieux, de puissance, de compacité. En particulier, nous comprenons que l'antagonisme des forces qui a été mis en évidence, l'action réciproque de mouvements ou d'impulsions de mouvements opposés est en mesure d'engendrer la puissante tension interne qui conditionne si essentiellement le caractère de cette colonne. Un tel antagonisme est du reste aussi un trait de caractère dominant de la construction<sup>20</sup> dorique. Les cannelures, dans lesquelles la colonne se retire en elle-même puis revient à nouveau à sa largeur initiale, et sans cesse de nouveau se retire etc., montrent elles aussi cet antagonisme, sauf qu'ici comme on vient de l'indiquer il est précisément exposé dans un rythme d'événements successifs.

Supposons que nous continuions à décrire esthétiquement la colonne dorique et la construction dorique en général : il en résulterait pour nous la représentation d'un ensemble sensé d'effets vivants de forces, qui se lient, se produisent mutuellement et se tiennent en équilibre – sensé d'une manière qui n'est pas incomparable à une action humaine dirigée vers un but déterminé et clairement connu.

---

<sup>18</sup> *Tragfähigkeit*.

<sup>19</sup> Ici, exceptionnellement, « figures » traduit *Figuren* (unique apparition de ce terme, employé comme synonyme de *Gebilde*).

<sup>20</sup> *Bau*.

Et à chacune de ces activités particulières se trouveraient liées des illusions d'optique correspondantes. La construction dorique nous raconte une histoire – l'histoire de sa propre vie intérieure ; et le fait qu'elle fasse en elle-même réellement l'expérience de cette histoire s'expose à nos yeux dans les illusions d'optique, de la manière la plus immédiate que l'on puisse penser.

### **Chapitre 3.**

#### **L'espace comme objet esthétique.**

Quittons maintenant des yeux pour un instant les illusions d'optique, afin tout d'abord de déterminer plus précisément la nature et les conditions [12] de l'impression esthétique. Que signifie cela : la colonne se dresse, elle cède, elle se contracte, elle se rétrécit successivement ? – La réponse complète à ces questions impliquera la théorie complète de l'impression esthétique produite par les formes géométriques.

Tout d'abord : – Quand la colonne dorique se dresse, qu'est-ce qui, à proprement parler, se dresse ? Est-ce la masse de pierre dont la colonne est formée ? Le matériau de la colonne est-il le support de cette activité ou de ce comportement intérieur ?

Cette idée n'est pas recevable. Le matériau d'une construction peut être partout le même. Mais cela n'empêche pas que dans l'édifice, ce soit ici un mode d'activité intérieure qui paraisse réalisé, et là un autre. Et la manière qu'ont les colonnes de se dresser est elle-même déjà, une fois libre et légère, l'autre fois liée, imposante, lourde peut-être. Qu'elle soit telle ou telle ne dépend pas du matériau, mais de la forme. Cela n'a manifestement aucun sens que de vouloir assigner à un seul et même matériau tantôt un mode de comportement intérieur, tantôt un autre.

Des exemples rendront plus clair ce que je veux dire ici. Le tore<sup>21</sup> de la base ionique paraît, cédant à la pesanteur, jaillir hors de soi. Cela ne signifie pas que nous ayons l'impression que la masse de pierre dont le tore est formé subisse ce destin. Les choses seraient mal engagées quant à la consistance de la construction si ce céder avait effectivement lieu, et quant à notre impression esthétique si de telles représentations pouvaient naître en nous. Qu'une telle pensée ne puisse nullement advenir en nous – cela constitue bien plutôt une présupposition fondamentale de l'impression esthétique.

Ou bien, que l'on se rende présente <à l'esprit> la paroi d'une poterie, se courbant vers l'extérieur puis de nouveau vers l'intérieur. Là encore, une paroi d'argile qui s'incurve ou paraît s'incurver est une absurdité. L'argile qui n'est pas encore durcie peut s'incurver, le récipient peut effectivement être matériellement né d'une telle incurvation. Mais ici, nous avons affaire non pas à de l'argile non durcie, mais bien à de l'argile durcie – non pas au récipient qui est matériellement né de telle ou telle manière, mais bien au récipient terminé. En outre, cette même paroi de récipient pourrait être ciselée dans du marbre, ou sculptée ou enlevée au tour dans du bois. Il ne pourrait alors pas être question d'une telle incurvation originelle.

[13] Dans ces cas, le comportement factuel du matériau est en opposition directe au comportement qui n'existe que pour la contemplation esthétique. Dans d'autres cas, les deux

---

<sup>21</sup> *Wulst* (qui signifie aussi, plus généralement, le bourrelet).



coïncident. L'entablement du temple dorique pèse sur son soubassement. Et en même temps nous avons, en un certain sens, l'impression de la charge pesante. Mais ici aussi, il faut bien distinguer les deux. Ici non plus, il n'y a nulle relation nécessaire entre les deux. Ce qui, effectivement, pèse, peut pour l'impression esthétique flotter ou se dresser.

Cet état de choses est esthétiquement d'une grande importance, et il vaut la peine d'y insister expressément. On a pensé qu'il fallait expliquer la forme de la base ionique à partir de la charge effective du fût qui se trouve au-dessus. La base est censée symboliser le conflit entre la pression de la colonne et la contre-pression du sol<sup>22</sup>. C'est là confondre de manière illégitime ce qui a effectivement lieu, et ce qui n'a lieu que pour notre impression esthétique. Le fût de la colonne ionique pèse effectivement, c'est bien évidemment hors de doute. Mais ce fait n'est pas un fait esthétique. Pour l'impression esthétique, la colonne ionique s'élève autant et même plus que la dorique.

Le peser est un mouvement vers le bas, le se-dresser un mouvement dans la direction opposée. Mais si le fût ne pèse pas pour l'impression esthétique, ne peut pas non plus naître l'impression que la base de la colonne est comprimée par la charge. Le fait que la colonne pèse effectivement exige une base, c'est-à-dire une masse matérielle constituée de telle sorte qu'elle est capable d'accueillir cette charge en toute sécurité. Le fait que la colonne se dresse pour l'impression esthétique exige une base, c'est-à-dire une forme artistique qui ait le caractère esthétique correspondant. La base doit, grâce à sa forme, paraître se comporter intérieurement de telle sorte que la manière dont le fût s'élève au-dessus d'elle apparaisse naturelle et sensée.

Nous avons gagné là non seulement une opposition entre deux faits mais une opposition entre deux séries de faits. Les masses matérielles s'ajustent les unes aux autres de manière qui paraît adéquate suivant leur comportement matériel, leur pesanteur, leur solidité, leur force portante etc., ou encore *utile* à l'existence<sup>23</sup> matérielle du tout. [14] Les formes s'ajustent les unes aux autres d'une manière qui paraît *sensée* suivant leur caractère esthétique ou leur mode de comportement pour la contemplation esthétique. La cohérence finalisée de la masse matérielle est donnée réellement<sup>24</sup>. La cohérence sensée du mode de comportement esthétique n'est donnée qu'idéellement. Le résultat technique consiste dans la première, la seconde fait de ce résultat une œuvre d'art. Comme partout, ce qui fait en propre le contenu de l'œuvre d'art est, ici aussi, est un monde idéal, et même un monde idéal fermé sur soi.

Or ces différents modes de comportements, et ensembles de tels modes, ne pourraient être indépendants les unes des autres, entrer en opposition les uns par rapport aux autres, s'ils n'avaient pas des supports différents. Il y aurait contradiction à ce que nous nous représentions le tore de la base de la colonne comme solide et hors de danger de céder, et pourtant en même temps comme cédant, si l'on n'entendait pas, ça et là, par « base de la

---

<sup>22</sup> La forme de la base de la colonne ionique a été critiquée dans l'histoire de la théorie de l'architecture parce que, superposant un tore (anneau) à deux scoties (retraits), elle a été considérée comme n'éveillant pas une impression de solidité (voir par exemple la critique de l'abbé Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753, p. 91-92, qui lui reproche de ne pas respecter la loi « naturelle » selon laquelle ce qui pèse le plus doit être en dessous ; merci à Théodore Guuinic pour cette référence). Lipps souligne que cette critique procède d'une mécompréhension de ce qui est à proprement parler l'objet de notre expérience esthétique de l'architecture.

<sup>23</sup> *Bestand*.

<sup>24</sup> *real*. Ailleurs, « réel », « réellement », « réalité » traduisent *wirklich*, *Wirklichkeit*.

colonne » deux choses tout à fait différentes. La base de la colonne qui est protégée du danger de céder, c'est la masse de pierre. Mais que faut-il entendre par : base de colonne *qui cède* ?

La réponse a semble-t-il déjà été donnée plus haut. Ce qui cède, c'est la forme. Cette réponse pâtit cependant encore d'une ambiguïté. La forme de la figure en ligne droite est, à strictement parler, précisément la droiture, la forme de ce qui est recourbé est la courbure. Mais cela n'a manifestement pas de sens de dire que la droiture se dresse ou s'étend, que la courbure s'incurve. En outre, la forme d'une figure doit *naître* de son comportement intérieur, la colonne doit *gagner* sa forme rectiligne du fait qu'elle se dresse, etc. Comment la forme peut-elle être le résultat et en même temps le support du mode de comportement esthétique ?

Mais précisément, ce que l'on comprend sous le terme de « forme », c'est encore autre chose ; à savoir, pas la forme, mais ce qui est formé ; le support de la forme, qui reste lorsque nous faisons abstraction de la masse ; la figure géométrique. Or la figure géométrique, c'est de l'espace – non pas de l'espace en général, mais de l'espace formé et, en même temps, de l'espace à une ou deux ou trois dimensions.

Nous avons ainsi trouvé le support du mode de comportement esthétique. Ce n'est pas la colonne qui se dresse, mais la figure spatiale qui se [15] présente à nous dans la colonne. Ce sont les lignes, les surfaces, les figures corporelles – et non les masses qui portent sur elles les lignes, sont limitées par les surfaces ou emplissent un espace corporel – qui s'incurvent ou s'enroulent, s'élargissent ou se resserrent. *Elles* seules sont ce qui « pèse » pour la contemplation esthétique. Ce n'est pas le toit d'un édifice qui pèse, c'est la surface du toit qui s'abaisse ou suit une tendance vers le bas.

Sur un seul point essentiel, toutefois, l'espace qui est ici en question se distingue de l'espace géométrique. Aucun s'incurver ou s'enrouler n'aurait lieu en lui s'il ne pouvait avoir lieu en lui, c'est-à-dire si l'espace n'était pas un espace empli de forces, un espace vivant. Mais cela, il le devient pour nous précisément par la forme. L'espace esthétique est l'espace vivant, l'espace mis en forme. Non pas au sens où il serait d'abord empli de forces et vivant, puis mis en forme : au contraire, la mise en forme est en même temps l'emplissement par de la force et de la vie.

Il n'y a pas lieu de nous en étonner. Le discobole attribué à Myron se penche, tend le bras, tourne la tête. Tout cela, ce n'est pas le marbre dont la statue se compose qui le fait, mais l'homme qu'elle représente. Mais de cet homme, ne nous est présente dans la statue que la forme, la configuration spatiale anthropomorphe<sup>25</sup>, sauf que cette configuration spatiale est, pour notre imagination, emplie d'une certaine vie humaine. Le marbre est le matériau de la représentation. L'objet de la représentation, c'est la vie capturée dans l'espace.

Dans la colonne de marbre, de même, le marbre est le matériau de la représentation, l'objet de la représentation est une vie capturée dans une certaine configuration spatiale. Dans la statue de marbre, pourrions-nous aussi dire, le marbre joue, grâce à sa forme, le rôle d'une configuration spatiale d'une certaine sorte – emplie d'une vie humaine concrète. De la même manière, dans la colonne de marbre, le marbre joue le rôle d'une configuration spatiale vivante d'une certaine sorte ; sauf que cette configuration spatiale n'est pas empruntée à un endroit déterminé de la réalité concrète. Le marbre joue dans les deux cas son rôle exactement au sens où l'acteur joue son rôle dans le spectacle. L'acteur joue [16] aujourd'hui un roi,

---

<sup>25</sup> *die menschenähnliche Raumgestalt.*

demain un mendiant, aujourd'hui un bien portant, demain un malade, un blessé, un mourant. Mais il n'est pas pour autant lui-même roi ou mendiant et n'a pas besoin de l'être. Il ne meurt pas devant nous sur la scène. Celui qui penserait cela et voudrait venir au secours du mourant ferait montre de peu de compréhension pour le sens de l'œuvre d'art. Il s'exposerait au même jugement, celui qui penserait que le marbre du Discobole de Myron se penche, et il faudrait également prononcer le même jugement à l'encontre de celui pour qui le marbre de la base de la colonne ionique cède sous la charge, fût-ce seulement en apparence.

En même temps, on a déjà indiqué plus haut l'opposition entre statue de marbre et colonne de marbre. La statue, disais-je, joue le rôle d'une configuration spatiale emplie de vie humaine concrète, le marbre joue le rôle d'une configuration spatiale vivante qui n'a pas été trouvée de la même manière dans la réalité concrète. Par conséquent l'opposition, pour le dire brièvement, est une opposition du concret et de l'abstrait, une opposition entre la vie, le faire ou le pâtir tels qu'ils adviennent au sein de l'expérience dans des figures déterminées de la réalité, et le faire ou le pâtir – bref l'événement spatial pensé de manière vivante – qui n'est lié à aucune figure déterminée appartenant à la réalité, donc à aucun objet spatial déterminé, mais advient ou peut advenir partout dans le monde spatial. Or cet événement, c'est le mécanique, l'efficace des forces mécaniques agissant universellement. L'architecture, et aussi la céramique, la menuiserie etc. sont des arts de la configuration et de l'animation abstraites de l'espace, et, en ce sens, des arts de l'espace.

Dans ces arts de l'espace, de plus, ce qui constitue en propre leur objet – l'espace vivant ou emplie de forces – apparaît *matérialisé*, le rôle a encore un support matériel. Mais si seul l'espace vivant ou emplie de forces est l'objet des arts de la configuration abstraite de l'espace, alors rien n'empêche que le support matériel du rôle disparaisse. À côté de l'œuvre d'art scénique, dans laquelle des hommes réels représentent des hommes, on a l'épopée, ou la poésie lyrique, dans lesquelles la forme linguistique est le seul substrat sensible pour ce que l'on veut représenter. De même, dans l'art de la configuration abstraite de l'espace, la forme [17] spatiale peut se produire<sup>26</sup> pour elle-même, non matérialisée, tout au moins non matérialisée au sens où la colonne de marbre matérialise sa forme spatiale. Avec cela nous sommes parvenus à l'ornement, tel que, peut-être, je le dessine simplement avec une plume sur du papier. Je pense ici à l'ornement géométrique simple. Cet ornement est une œuvre d'art de la configuration abstraite de l'espace aussi bien que l'est le plus sublime des édifices. Il nous dit la même chose, avec le même moyen – la forme géométrique –, mais sans la masse tangible. Nous pouvons donc aussi, à l'inverser, qualifier d'arts « ornementaux » l'architecture, la céramique, la tectonique etc., en ajoutant seulement qu'ils matérialisent en même temps la belle forme, de manière tangible. Le fait que leurs produits soient en même temps utiles n'a rien à voir avec l'art. En outre, ils n'ont pas nécessairement besoin d'être utiles.

---

<sup>26</sup> *Auftreten* (comme un acteur qui se produit sur une scène).

## Chapitre 4.

### Symbolique esthétique et non esthétique des formes.

Il nous faut encore déterminer de manière plus précise l'affirmation selon laquelle la colonne dorique se dresse, sous un autre aspect. Comme nous l'avons vu, le se-dresser tient non pas à la masse matérielle mais à la figure<sup>27</sup> rectiligne verticale. Mais la ligne verticale elle aussi n'est pas uniquement la ligne du se-dresser. Elle est tout autant ligne du s'étirer de bas en haut. Pensons par exemple à des pieds de chaise ou de table droits. Mais dans le cas évoqué, celui de la colonne dorique, la ligne droite rend cependant tout spécialement sensible le s'élever.

On peut faire une remarque analogue quant au tore de la base de la colonne. J'ai plus haut nié l'idée que ce dernier puisse céder, ou sembler céder, à la charge qui pèse effectivement sur lui. Il n'en demeure pas moins que le tore cède à la pesanteur. Il cède, non pour se déliter mais pour, en cédant, gagner en soi une résistance plus forte, et plus fortement élastique. Par là, le point de départ est donné à partir duquel le fût peut s'élever, et cela avec la *légèreté* relative qui lui est propre<sup>28</sup>.

Mais on peut encore opposer des objections à cette façon de parler. Le céder-à-la-pesanteur ne réside pas dans la forme du tore en tant que telle. [18] Nous pouvons rencontrer une forme identique sur des figures qui contredisent complètement cette interprétation. Je pense par exemple aux maillons ronds que nous voyons insérés dans les figures suspendues, par exemple dans les chaînes qui portent une lampe. Ici les chaînes sont ce qui cède à la pesanteur. Les maillons ronds ne suivent pas ce mouvement, mais l'arrêtent. S'ils cédaient à la traction vers le bas, leur forme ronde se transformerait en une forme allongée. Il y a donc bien plutôt dans la forme ronde une résistance contre le mouvement vers le bas. Par comparaison avec un mouvement vers le bas ininterrompu, non arrêté, les maillons rendent au contraire sensible un retour relatif vers le haut. En s'arrondissant, ou, au lieu de prendre une forme allongée, en se pliant à la forme ronde, ils ne peuvent éviter de se rétracter en même temps verticalement sur eux-mêmes. Nous avons donc ici, en un certain sens, le même motif que dans le tore de la base ionique : dans les deux cas nous avons l'alternance d'un mouvement qui se poursuit et d'un mouvement qui est retenu, ou encore l'alternance d'un mouvement et d'un repos relatif. Mais, vu que dans ces deux cas les mouvements sont des mouvements opposés, les comportements des parties qui rendent sensible le repos sont également des comportements opposés.

Étant donné qu'il en est ainsi, nous ne pouvons énoncer quant à la forme du tore <ou renflement>, aussi longtemps que nous la considérons pour elle-même, qu'une <proposition> générale, à savoir : elle sort latéralement d'elle-même et en même temps rentre en elle-même dans la direction perpendiculaire, ou encore, à l'inverse, elle revient vers elle-même suivant la verticale et en même temps sort d'elle-même vers les côtés. Néanmoins, ce n'est qu'à la place précise où se trouve cette forme du tore, ou à l'intérieur de l'ensemble déterminé auquel il appartient, que ce sortir-hors-de-soi ou ce rentrer-en-soi devient un céder-à-la-pesanteur.

---

<sup>27</sup> *Gestalt*.

<sup>28</sup> Cette phrase ne nous semble pas compréhensible sans remplacer *der Säulenschaft* par *die Säulenschaft*, il faudrait donc supposer une faute de frappe.

Je vais donc formuler ici une règle générale : il faut distinguer le sens que les formes ont en tant que telles, et l'interprétation spécifique qui est donnée et qu'il faut donner à ce sens à l'intérieur de l'ensemble déterminé auquel les formes appartiennent. Les belles formes géométriques prises une à une sont des « symboles » comparables aux mots d'une langue. Un mot signifie quelque chose en lui-même, mais il n'acquiert sa signification spécifique [19] qu'à la place qu'il occupe dans un ensemble linguistique. De même, les éléments de la langue spatiale des formes, pris un à un, « symbolisent » quelque chose en eux-mêmes, et acquièrent en même temps un sens plus spécifique à la place qu'ils occupent dans un ensemble des formes. Ils deviennent en même temps les supports – comme les mots de la langue parlée – du sens de cet ensemble en tant qu'unité.

Si l'on ne distingue pas ce que disent les formes en elles-mêmes, et ce qu'elles disent à la place qui est la leur dans l'ensemble des formes pris en sa totalité, on introduit la confusion dans l'esthétique des formes.

Reste que ces deux <niveaux> de la symbolique constituent bien une symbolique authentiquement esthétique. Mais il existe aussi une symbolique, c'est-à-dire une interprétation des formes, qui se tient au-delà de toute esthétique, et qui non seulement introduit la confusion dans l'esthétique mais encore la détruit, parce qu'elle fausse le sens esthétique des formes. Je pense à l'esthétique qui introduit dans les formes ce qui ne réside dans les formes ni prises en elles-mêmes, ni sous la condition préalable d'un certain ensemble de formes, mais ne leur est adjoint que de l'extérieur, au moyen d'une association contingente, d'un caprice de la fantaisie, d'un savoir historique ou d'une finasserie érudite. Mais je tiens à ce que l'on distingue de la manière la plus stricte, de cette symbolique arbitraire, le type authentique de symbolique à laquelle nul ne peut se soustraire.

Il s'agit d'une symbolique arbitraire, ou plus spécifiquement d'une symbolique élaborée avec le raffinement de l'érudition, lorsque Bötticher par exemple dans sa *Tectonique des Hellènes* voit dans le méandre, supposé ou réel, de l'abaque de la colonne dorique une « indication symbolique » de l'entablement<sup>29</sup>. Le méandre ainsi désigné n'indique en fait rien d'autre que lui-même. Le ruban du méandre se déroule dans son ensemble horizontalement, progresse selon cette direction, puis fait un pas en arrière, se presse de nouveau vers l'avant, pour de nouveau faire un pas en arrière etc. Il se meut en même temps selon un axe perpendiculaire <à ce mouvement>, une fois vers le haut, la suivante vers le bas ; et il fait tout cela dans une cohérence continue. Peut-être différents méandres s'enlacent-ils, formant ainsi un tissage ou une structure homogène. Mais, dans tout cela, ne réside rien d'autre que précisément ce mouvement : l'élargissement horizontal, qui cependant revient simultanément en soi ou se rassemble en soi, et une extension régulière vers le haut et vers le bas ; tous ces mouvements étant, en même temps, [20] tissés en un seul tout cohérent. Et, comme résultat final : l'image d'une existence assurée, mais dissoute dans le rythme d'un mouvement vivant, qui jamais ne glisse ni ne s'enroule, mais s'accomplit avec une décision ou si l'on veut une

<sup>29</sup> Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam, Ferdinand Riegel, 1852 (2 vol. et un vol. de planches) : sur l'abaque de la colonne dorique, voir vol. 1, p. 139-140 ; note 5 p. 141-142 ; et p. 44-51. L'abaque du chapiteau est une « jointure » (*Junktur*) au sens de Bötticher, c'est-à-dire une partie de la colonne qui rend visible un lien entre la colonne et le fronton. Bötticher fait l'hypothèse d'un méandre peint sur l'abaque du chapiteau. Il note que l'abaque doit recevoir une décoration qui symbolise son lien avec les parties qu'il met en rapport, de sorte qu'« indiquant ce qui suit (*auf Folgendes hinweisend*) (...) il en devienne par là l'indice » (p. 49).

brusquerie en droite ligne ; un repos plein de sécurité, mais pas inactif – actif à sa manière unique.

Il s'agit tout autant d'une symbolique provenant d'une réflexion non pas certes sophistiquée, mais intellectuelle, lorsque *Semper* çà ou là assigne à la couronne de feuilles courant autour du col d'un vase, envoyant ses feuilles vers le haut et vers le bas, la tâche de caractériser le vase comme déterminé à la fois à recueillir et à répandre un liquide<sup>30</sup>. Dans la forme de la couronne de feuilles ne réside rien du liquide, sans parler du fait de le recueillir ou de le verser. Le ruban enlace le col du vase, revenant en lui-même, se rassemble en soi et se meut en ses feuilles vers le haut et vers le bas, comme le méandre mais d'une autre manière. C'est-à-dire précisément à la manière des feuilles, qui commencent en un point, puis s'élargissent et enfin s'éteignent à leur pointe. C'est ce mouvement et rien d'autre qui réside dans la couronne de feuilles, sauf que par la couronne de *feuilles* le mouvement est en même temps déplacé dans la sphère et sous l'éclairage de la vie organique. Ce mouvement paraît naturellement s'accomplir là où nous percevons les formes dans lesquelles il se réalise. C'est donc le *col du vase* qui se replie sur lui-même, et c'est à partir de lui que le mouvement va vers le haut et vers le bas, vivant, léger, s'enroulant, s'éteignant, comme ce qu'on trouve en fin de compte dans la nature des feuilles.

Faut-il pour finir citer un autre exemple ? Nous ne pouvons que signaler une symbolique entièrement extra-esthétique, purement et simplement *imaginaire*, lorsqu'un spécialiste d'esthétique fait de la voûte architecturale un symbole de la voûte céleste. La voûte architecturale contient sans nul doute beaucoup. Mais tout ce qu'il y a en elle est enfermé dans le se-voûter, dans le flotter et se-tenir pleins de sécurité, sans appui, par sa propre force, dans un mouvement libre qui vainc la pesanteur et élargit l'espace.

Par là est également déjà dit quel seul et unique contenu peut avoir la symbolique esthétique des formes. Ne relève de ce [21] contenu que ce qui réside immédiatement dans les formes ou paraît y résider immédiatement, non pas pour Untel ou tel autre, mais pour chacun de ceux qui ont fait l'expérience des forces dont procèdent habituellement de telles formes ; qui sont en même temps devenus en eux-mêmes conscients du bonheur qui leur est d'habitude procuré par la mise en activité analogue, en eux-mêmes, de telles forces. Car ce qui réside immédiatement dans les formes, c'est précisément seulement le *mode de leur naissance naturelle*, qui apparaît en même temps nécessairement à la lumière du faire humain. La contemplation esthétique des formes est la métamorphose de leur existence en une telle *activité*.

Si, comme il le faut, nous nous en tenons strictement à cette symbolique qui réside immédiatement dans les formes, alors toute mystique et tout arbitraire cessent dans l'interprétation esthétique des formes. En particulier, la symbolique des formes qui concerne les formes prises comme telles une à une devient la chose la plus simple du monde – tellement simple qu'elle finit par acquérir l'apparence d'une simple tautologie. Que peut-il bien y avoir de plus tautologique que ceci : le dressé se dresse, le courbe se recourbe, le s'élargissant s'élargit etc. ? Mais c'est à chaque fois finalement à de telles tautologies que la théorie esthétique des formes en revient, dès lors qu'elle revient aux éléments derniers, les

---

<sup>30</sup> Voir par exemple Gottfried Semper, *Der Stil*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860, p. 17 : la couronne de feuilles est utilisée comme symbole pour signifier un fonctionnement dans des sens opposés, par exemple dans le cas du col d'un récipient, qui verse et retient en même temps.

plus généraux. La théorie esthétique des formes ne fait alors que prendre pleinement au sérieux le se-dresser, le se-recourber, le s'élargir, elle montre ce qui réside en eux et en résulte nécessairement. Du reste, elle ne se contente pas du concept général du se-recourber ou s'élargir, mais cherche à connaître ce que sont ces activités dans des cas singuliers, ou encore comment le déroulement de ces activités est constitué de manière nécessaire dans des cas singuliers, c'est-à-dire dans une courbure bien déterminée, dans un mode déterminé d'élargissement, etc.

Une fois que l'esthétique des formes spatiales a ainsi rendu compréhensibles les formes singulières, alors – mais seulement alors – lui revient la tâche de mettre également au jour le sens particulier que les formes acquièrent à la place qu'elles occupent dans un ensemble plus englobant. Il lui revient la tâche d'interpréter non pas seulement des mots, mais des phrases, et non pas seulement des phrases, mais les poèmes les plus sublimes.

*Traduit de l'allemand par Mildred Galland-Szymkowiak*

Theodor Lipps

*Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. I. Teil : Grundlegung der Ästhetik,*  
Leipzig, Voss, 1903, p. 224-243.

### Présentation

Le texte ici traduit pour la première fois en français, par Michel Espagne, est un extrait du premier tome de l'*Esthétique. Psychologie du beau et de l'art*, intitulé : *Fondation de l'esthétique* et publié par Theodor Lipps en 1903.

Ce volume débute avec une section portant sur les « Principes formels esthétiques fondamentaux » qui a pour objet les lois de composition de la forme de l'objet susceptibles de favoriser un sentiment de plaisir esthétique. Une deuxième section, intitulée « L'être humain et les choses de la nature » introduit la notion d'*Einfühlung* et montre comment le processus, désignée par ce terme, d'auto-objectivation du moi au contact avec l'objet permet de comprendre notre rapport esthétique, d'une part aux mouvements expressifs et aux formes du corps humain – auquel nous prêtons de la manière la plus spontanée et immédiate la vie qui est la nôtre – , d'autre part aux objets naturels. En se demandant comment non seulement des animaux ou des végétaux, mais aussi par exemple une falaise, peuvent nous apparaître comme animés, pourvus de vie, Lipps en vient alors à formuler un fondement général de l'« animation (*Beseelung*) » des choses, un fondement donné dans « l'aperception successive des objets de la perception sensible »<sup>31</sup>. La forme spécifique d'un objet requiert de moi que, le percevant, je constitue par une certaine activité psychique le rapport particulier de ses parties. Mais cette activité qui est la mienne m'apparaît – non pas perceptivement, mais affectivement, en un sentiment (*Gefühl*) – comme une animation de l'objet lui-même : « *Ich fühle mein Tun in das Objekt ein* », j'introduis inconsciemment mon ressenti d'activité dans l'objet, et j'attribue à l'objet ce ressenti d'activité qui est le mien.

Cette caractérisation la plus générale de l'*Einfühlung*, qui l'ancre dans une théorie de la perception et la détache de toute explication de l'animation des formes en termes d'analogie avec la forme humaine extérieure, fonde dès lors la possibilité d'utiliser ce concept d'*Einfühlung* pour comprendre notre expérience esthétique de formes non humaines – au premier chef, les formes que Lipps appelle « géométriques » ou « simples » ou « abstraites », par quoi il faut comprendre des formes spatiales prises en tant que formes, hors de tout lien avec un contenu (vie humaine, animale, végétale...).

C'est ainsi dans le contexte d'une « Esthétique de l'espace » (*Raumästhetik*<sup>32</sup>, section III du vol. 1 de l'*Esthétique*) que l'extrait ici traduit développe l'idée et les présupposés psychologiques d'une « Mécanique esthétique » (chap. 1 de la section III). La question essentielle à laquelle cette idée doit répondre est celle de la beauté de ces formes simples ou encore de la beauté des formes *en tant que formes*, ou, plus largement, de l'expérience

<sup>31</sup> Th. Lipps, *Ästhetik I*, p. 185.

<sup>32</sup> C'est également le titre de l'ouvrage de Lipps paru en 1897 : *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig, J. A. Barth, 1897.



esthétique des formes élémentaires auxquelles nous avons affaire par excellence dans l'architecture, le design ou les arts de l'ornementation. Pourquoi y répondre par l'idée d'une « mécanique esthétique » ? Parce que – telle est la thèse essentielle de Lipps, fondée sur l'observation de ce qui se présente à la conscience dans la contemplation attentive de telles formes – nous percevons ces formes immédiatement comme des mouvements, spontanément attribués au déploiement de forces. La mécanique physique étant la science du mouvement des corps, la mécanique esthétique sera la science du mouvement des formes tel qu'il apparaît spontanément et immédiatement à la conscience dans le regard attentif à ces formes, sous la forme d'un certain se-sentir du moi<sup>33</sup>. Dès son article de 1891 sur les « Facteurs esthétiques de l'intuition de l'espace », Lipps avait souligné à la fois la *nature mécanique*<sup>34</sup> *du sentiment des formes* (aussi appelé, dans le présent extrait, « sentiment mécanique (*mechanisches Gefühl*)<sup>35</sup> »), et la *tâche de l'esthétique comme science* consistant à dégager et formaliser les lois de ce vécu affectif<sup>36</sup> : « La contemplation esthétique est précisément dans une large mesure une contemplation mécanique. Sauf qu'en elle, les forces mécaniques n'ont d'existence que dans l'imagination (*Phantasie*), et que la pensée de ces forces agit la plupart du temps inconsciemment en nous et que seul leur résultat vient à la conscience. Leur existence et leur action est, selon une expression courante bien que peu précise, l'affaire de notre « sentiment » (*Gefühl*), et non l'affaire de la réflexion. Cela n'empêche pas que le spécialiste d'esthétique doive réfléchir et, par sa réflexion, transformer le sentiment en pensées conscientes. C'est même là sa tâche la plus essentielle. »<sup>37</sup> Dans notre texte de 1903, la conceptualisation plus précise des deux niveaux de l'*Einfühlung*<sup>38</sup> a remplacé la désignation, encore vague en 1891, de l'« imagination » comme pivot de l'expérience esthétique : l'*Einfühlung* aperceptive générale décrit le processus psychologique de la constitution de la ligne comme extension et limitation, l'*Einfühlung* empirique décrit celui par lequel elle nous apparaît comme orientée (et chargée d'un sens affectif du fait de cette orientation). Le texte ici traduit représente donc une étape importante d'une ligne de réflexion centrale à la fois pour la genèse esthétique de la notion d'*Einfühlung* et pour l'esthétique lippsienne de l'espace, ligne passant notamment par la *Raumästhetik* de 1897 dont les

<sup>33</sup> En choisissant cette expression de « mécanique esthétique », Lipps, auteur d'une thèse sur Johann Herbart (1776-1841), ne pouvait ignorer ses connotations herbartiennes rappelant le projet spéculatif-rationnel d'une « mécanique des représentations », censé contribuer à construire la psychologie comme science et s'accompagnant d'une forte exigence de mathématisation de la psychologie. Cependant si Lipps reprend le terme de « mécanique », il souligne tout autant que l'appréhension perceptive et affective des formes simples dans l'expérience esthétique se fait selon une logique qui n'est pas tant mathématique que *dynamique* (« mécanique ») : la ligne ondulée plaisante n'est pas celle qui juxtapose mathématiquement des demi-cercles (dont le mouvement « naturel » est de se refermer sur soi) mais celle dont les ondulations s'engendrent pour nous comme résultat d'un unique mouvement qui en conjugue deux, l'un en ligne droite, résistant élastiquement à un autre qui lui est perpendiculaire (cf. dans le texte p. [229]-[230]).

<sup>34</sup> Nous dirions sans doute plutôt : dynamique.

<sup>35</sup> Voir dans le texte suivant p. [232].

<sup>36</sup> Sur les traits de cette esthétique susceptibles d'inspirer les historiens d'art, voir la contribution de Michel Espagne dans le présent volume.

<sup>37</sup> Th. Lipps, « Ästhetische Faktoren der Raumschauung », in : *Beiträge zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Hermann von Helmholtz als Festgruss zu seinem siebenzigsten Geburtstag*, hg. von Artur König, Hamburg, Leopold Voss, 1891, p. 219-307, ici p. 272.

<sup>38</sup> On la retrouve notamment dans le célèbre article de 1906 « *Einfühlung und ästhetischer Genuß* » paru dans *Die Zukunft*, 14(1906), Bd. 54, p. 100-114 (« *Einfühlung* et jouissance esthétique », trad. fr. par Maurice Elie in : *Aux origines de l'empathie. Fondements et fondateurs*, anthologie, Nice, Ovadia, 2009).

premiers chapitres sont traduits dans le présent volume, par les autres chapitres de l'*Esthétique* (1903, 1906) consacré à des questions d'esthétique spatiale, et par l'article de 1905 « Sur les formes les plus simples de l'art de l'espace »<sup>39</sup>. Dans ce dernier, le programme en 1903 seulement fondé et esquissé d'une (science) mécanique esthétique<sup>40</sup> est effectivement mené à bien sur l'exemple précis du *Wulst* (forme de renflement, de bourrelet), conduisant à la détermination systématique, en partant des différentes morphogenèses dynamiques possibles d'un rectangle, de 540 variations formelles élémentaires du renflement.

*Mildred Galland-Szymkowiak*

---

<sup>39</sup> Th. Lipps, « Über einfachste Formen der Raumkunst », in : *Abhandlungen der philosophisch-philologischen Klasse der königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. XXIII, II. Abt., München, Verlag der K.B. Akademie der Wiss., 1905, p. 399-481.

<sup>40</sup> Voir à ce sujet également l'article de Lipps, significativement publié comme premier article du premier numéro de la *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* : « Zur ,ästhetischen Mechanik' », *ZÄaK*, 1(1906), p. 1-29 (cet article reprend de nombreuses thèses formulées dans l'*Esthétique*).

## Mécanique esthétique

### La ligne géométrique

[224] Ce n'est pas seulement le corps humain tel qu'il nous fait face dans la réalité qui est pour nous vivant, mais nous associons aussi la même vie ou une vie de même espèce aux formes corporelles quand elles nous font face *pour elles-mêmes*, c'est-à-dire libérées du corps. Même le dessin qui reproduit le corps humain représente encore à nos yeux cette chose vivante bien qu'il soit fondamentalement différent de l'image du corps vivant. Cet état de fait est compréhensible si nous songeons que les formes du corps humain sont dès le départ en tant que telles, ou comme ces formes déterminées, objet d'*Einführung*.

De la même manière, les formes des *choses* détachées des choses sont aussi porteuses de la vie des choses. Souvenons-nous ici particulièrement que nous trouvons les formes spatiales des choses, leur manière d'être ensemble, les mouvements de formes déterminées *en tant que tels* liés ensemble dans la nature par des liens de causalité. Alors même les forces et les activités qui grâce à de telles relations causales semblent résider dans les choses doivent aussi apparaître en tant que telles liées aux modes d'existence et aux mouvements dans l'espace.

Mais le plus important pour nous dans le contexte actuel est la question suivante : nous trouvons dans la nature non seulement [225] des relations causales à l'intérieur de tel ou tel domaine objectif mais nous y découvrons aussi de façon générale les régularités les plus universelles de la spatialité. Mais ces règles les plus universelles n'ont pas seulement les formes concrètes données des choses comme porteurs spécifiques, mais elles sont attachées à des formes « abstraites » qui ne sont contenues dans les règles que comme composantes. C'est ainsi que la loi de la chute des corps se réalise dans la pure ligne droite, que la loi du mouvement ondulatoire se réalise dans la pure ligne géométrique ondulée etc.

Et cela fait maintenant que même de telles formes « abstraites » apparaissent pleines de vie. En même temps cette vie, correspondant à ces règles, est elle-même universelle et abstraite. Elle met en action les forces universelles mécaniques de la nature.

Nous avons ainsi obtenu la transition vers l'esthétique des formes géométriques. Celles-ci sont des formes abstraites où une règle universelle ou une action de ces forces mécaniques universelles s'exprime et atteint le stade de l'idée.

---

Mais en disant cela nous anticipons. Nous devons d'abord déterminer différemment les formes géométriques dont nous voulons parler ici : elles sont des formes qui ne *reproduisent* pas les formes d'objets de la nature telles qu'elles nous font face directement. Par opposition à ces formes qui reproduisent elles sont des formes *librement créées*.

Mais je m'empresse d'ajouter : ce qui nous importe ici ce n'est pas que ces formes ne sont pas des formes naturelles concrètes mais qu'indépendamment de leur présence dans des objets de la nature elles apparaissent importantes d'un point de vue esthétique. À propos des formes du corps humain je disais qu'elles sont belles ou laides parce qu'elles appartiennent au corps humain. En revanche les formes « géométriques » ont leur valeur positive ou négative en elles-mêmes, c'est-à-dire en tant que ces formes déterminées.

Or d'où vient donc l'importance esthétique de ces formes ? Pourquoi les belles formes géométriques sont-elles belles ?

[226]

### **Les lignes comme porteuses de mouvements**

La réponse à cette question semble simple tant que les formes en question sont régulières. On dira que les formes régulières sont belles précisément en raison de leur régularité. La ligne droite par exemple en raison de l'égalité dans la direction ; la ligne circulaire grâce à la transformation partout identique de la direction etc.

De fait nous savons que la régularité, c'est-à-dire le retour identique de l'identique est une cause du sentiment de plaisir. Mais il ne s'agit plus ici du sentiment de plaisir en général, mais du sentiment *esthétique* de plaisir. Il s'agit de la beauté. Et là on peut se demander si la régularité géométrique en tant que telle fonde ce sentiment de plaisir esthétique ou si elle le fonde en tant qu'expression d'une régularité ou d'une loi d'un autre ordre.

La ligne droite AB va, s'étend, se développe ou se déploie de A vers B ou de B vers A ou du milieu vers les deux bouts. Elle fait une chose ou l'autre selon mon regard. Si elle est verticale elle s'élève ou s'abaisse.

Dans de telles formules nous attribuons à la ligne des mouvements et nous établissons en elle une activité motrice. Nous faisons cela bien que de façon visible la ligne demeure parfaitement immobile et que nous ne puissions remarquer en elle aucune forme d'activité.

Néanmoins de telles formules, comme nous les employons ne nous semblent pas dépourvues de sens comme il nous paraîtrait dépourvu de sens de dire à propos d'une formule mathématique qu'elle sent bon ou d'une surface noire qu'elle est blanche. Mais nous les considérons, en dépit de ce qui saute aux yeux, comme parfaitement en ordre et naturelles. Elles nous semblent parfaitement adaptées.

Ou bien, comme certains paraissent le penser, cette manière de parler de mouvements et d'activités spatiales le long de la ligne droite devrait-elle simplement caractériser la ligne comme une configuration à une seule dimension et d'orientation partout identique ? [227] Ce serait étrange. Comment puis-je caractériser un contenu de perception par des expressions complètement étrangères à la texture de ce qui est perçu, voire en contradiction directe ? Ce n'est pas ainsi que l'on a coutume de procéder. Il n'est pas habituel de retourner une fois encore la question et de caractériser l'objet qui a été mis en mouvement en disant qu'il est immobile.

En outre cette opinion est contredite de la façon la plus nette par notre conscience immédiate. Je disais justement à dessein que la ligne horizontale AB s'étend *selon l'observation* de A vers B, ou de B vers A ou du milieu vers ses deux bouts. En même temps la ligne reste objectivement la même. Mais ces descriptions désignent des choses différentes. Elles désignent — non de façon extérieure mais conformément à leur nature interne — des *lignes différentes*. Dans ces deux premiers cas la ligne est pour moi orientée dans des directions intérieurement opposées ; dans le troisième cas elle est simultanément orientée de deux façons. Elle a dans les trois cas une nature intérieure différente.

Et c'est encore une nature intérieure radicalement différente qu'a la ligne verticale qui m'apparaît comme se dressant. Et de cette ligne verticale qui se dresse est encore intérieurement différente celle qui tombe. Le fait que dans tous ces cas la ligne, vue d'un point de vue géométrique, est toujours la même ligne, ce fait disparaît complètement derrière l'opposition de la nature intérieure, de même que l'identité de deux mots disparaît complètement derrière la différence de leur signification.

L'activité spatiale que je trouve dans la ligne englobe toutefois deux sortes de choses : d'un côté le mouvement et d'un autre l'activité qui le réalise ou se satisfait dans le mouvement. Portons d'abord notre attention sur le premier moment.

Le mouvement spatial est un phénomène mécanique ; ses orientations sont celles d'un phénomène mécanique. Or c'est d'abord par ce phénomène mécanique que la « nature intérieure » des lignes est déterminée. Le même phénomène crée aussi les premières différences caractéristiques dans [228] *l'orientation* des lignes. La différence dans l'orientation de la ligne horizontale et verticale n'est pas une différence géométrique mais mécanique. La direction verticale est la direction dans laquelle agit la pesanteur et dans laquelle s'opère immédiatement l'effet de résistance à la pesanteur ; la direction horizontale est neutre par rapport à cette opposition.

L'élément mécanique réside donc d'abord dans la ligne. Elle est l'objet d'une « interprétation » mécanique. Sa régularité n'est pas seulement géométrique mais aussi mécanique. Une seule impulsion motrice se réalise dans la ligne droite de façon parfaitement libre c'est-à-dire sans être perturbée ou détournée par quoi que ce soit.

### **La règle mécanique comme fondement du plaisir**

Cette règle mécanique doit donc être importante pour le plaisir procuré par la ligne. Elle est aussi une forme de régularité. Si donc, comme nous venons de le constater la régularité est plaisante cette régularité-là doit aussi l'être. L'unité qualitative du phénomène mécanique, que nous trouvons dans la ligne doit être le fondement d'un sentiment de plaisir.

Mais nous pouvons tout de suite aller plus loin et dire : cette règle mécanique ne s'ajoute pas à la régularité géométrique comme une nouvelle condition du plaisir ; mais elle en est la condition.

On parle en architecture de profils qui ont la forme d'un demi-cercle ou d'un quart de cercle. Mais à y regarder de plus près ces lignes de profil ne sont pas des demi-cercles ou des

quarts de cercle mais elles sont considérablement différentes de ces formes géométriques régulières. Le « profil en demi-cercle » par exemple du renflement ou du retrait dans une colonne se présente comme un demi-cercle aplati ou déformé ou comme une ellipse aplatie ou déformée. Ou bien représentons-nous en architecture l'arc en anse de panier. C'est une ligne où, [229] indépendamment de la symétrie de la moitié droite et gauche, on ne peut trouver aucun élément formel qui revienne à l'identique, une ligne qui en dehors de cette symétrie ne révèle aucune régularité géométrique.

Mais il y a bien, dans toutes ces formes, une régularité mécanique. Elle est venue *remplacer* ici la régularité géométrique. La ligne mentionnée en dernier lieu naît du fait qu'une ligne, se déployant selon la loi d'un mouvement semi-circulaire ou elliptique, est exposée à une *résistance* verticale, partout identique, et se renouvelant de point en point. Et c'est de façon analogue que naissent les « profils en demi-cercle » des bases de colonnes.

Finalement livrons-nous, pour décider de la question si une régularité géométrique ou une régularité mécanique fonde la beauté d'une ligne, à une expérience simple. La ligne ondulée est plaisante. Pour expliquer cet aspect plaisant on pourrait renvoyer à l'identité de chaque sommet d'ondulation avec l'autre et de chaque creux de l'ondulation avec l'autre et en outre à la symétrie des sommets et creux d'ondulation et à la symétrie de chaque sommet et de chaque creux en lui-même.

Mais ces éléments de la régularité géométrique peuvent être augmentés en nombre : je donne à chaque sommet d'ondulation et à chaque creux la forme d'un demi-cercle ; je laisse donc alternativement des demi-cercles ouverts vers le haut ou vers le bas passer de l'un à l'autre. Maintenant les éléments de la régularité géométrique qui existaient auparavant sont restés ; en outre j'ai gagné un nouvel élément, à savoir la courbure constante de chaque demi-cercle. Mais le résultat est une ligne parfaitement impossible du point de vue esthétique.

On voit ici aussitôt ce qui est responsable. Cette ligne est impossible du point de vue *mécanique*. Le mouvement de chaque demi-cercle se poursuit naturellement au même rythme après avoir commencé, c'est-à-dire que le demi-cercle s'achève en une ligne circulaire. En revanche un tel mouvement ne peut de lui-même passer ou se renverser en une courbure de direction inverse. [230] Un tel phénomène mécanique serait un incompréhensible miracle.

En revanche la *ligne ondulée* révèle une *régularité* mécanique uniforme. Nous voyons en elle un mouvement qui progresse en droite ligne associé à une oscillation élastique dans une direction perpendiculaire. Si la ligne ondulée est dans l'ensemble horizontale, cette oscillation est verticale. Le mouvement vers le haut trouve chaque fois en lui-même une résistance élastique, croissant selon la loi de l'élasticité, résistance qui en un point arrête le mouvement ascendant et produit ensuite un mouvement descendant de même nature, etc.

Nous voyons donc que la régularité mécanique uniforme qui semble produire une ligne rend la ligne plaisante même si le résultat de cette régularité mécanique n'est pas régulier du point de vue géométrique mais supprime la régularité géométrique. Inversement la régularité géométrique déplaît si elle contredit la régularité mécanique. Il en résulte que la régularité

mécanique est le facteur décisif. Même la régularité géométrique n'a une signification esthétique que quand et pour autant qu'elle exprime une telle régularité mécanique.

### **Possibilité de l' « interprétation mécanique »**

La simple existence de la régularité mécanique pour soi ne peut, à elle seule, fonder aucune beauté. Cela veut dire deux choses :

D'abord la régularité mécanique doit exister non seulement en soi, mais aussi pour nous. Et elle doit exister dans les faits – non pour l'entendement qui réfléchit et calcule. Nous savons bien sûr, c'est-à-dire que celui qui y a pensé un jour sait, que la ligne ondulée naît de la manière décrite ci-dessus. Je n'ignore pas que les vibrations des particules aériennes que le mouvement du diapason a excitées sont précipitées contre [231] les particules voisines, qui les précipitent en retour, de telle sorte qu'elles se déplacent dans un sens et un autre comme la ligne ondulée semble se déplacer dans un sens puis l'autre. Et nous comprenons le mouvement de la ligne ondulée quand nous nous souvenons de tels événements naturels.

Cependant de telles réflexions sont d'habitude loin de nous quand nous contemplons une ligne ondulée. Et à supposer qu'elles s'engagent il n'en résulterait pourtant aucune satisfaction esthétique. Cette dernière advient et doit advenir pour nous non à partir de la réflexion, mais à partir de la contemplation immédiate sans aucune réflexion sur la réalité de la régularité mécanique, sans aucune forme de savoir liée à l'entendement.

Pourtant, dans un certain sens, nous devons naturellement avoir un « savoir » de cette régularité. Mais un tel savoir ou – en abandonnant le mot « savoir » – une régularité mécanique ne peuvent être là ou *exister pour moi* que si je peux d'une quelconque manière en rendre compte.

C'est ce que nous montre l'expérience quotidienne. Je marche, danse, patine et exécute, surtout dans ce dernier exemple des mouvements compliqués, et je maintiens ce-faisant un sûr équilibre. Je fais cela d'après une règle ou une loi. Cette loi me guide mais je n'ai aucune conscience de ce qu'elle dit.

Cependant cette loi n'est pas innée en moi. Je ne suis pas venu au monde comme un habile patineur. Mais j'en suis venu maître par expérience. J'ai vu comment je devais me comporter dans tel ou tel cas pour rester en équilibre.

Et il en est advenu pour moi une règle, ou si l'on préfère, une habitude générale. Les expériences se sont cristallisées en une règle. Et maintenant mes mouvements s'adaptent à cette règle d'eux-mêmes sans que j'aie besoin d'y réfléchir. Ils s'adaptent, comme on le dit à juste titre, automatiquement à la règle. La règle est non l'objet de ma conscience mais la ferme propriété de mon esprit. Elle exerce donc en moi son effet même si je ne suis nullement en *état* d'en prendre conscience. [232] Elle exerce son effet dans les cas particuliers en fonction de leur nature. Je peux bien aussi l'exprimer en disant que je n'ai aucune connaissance rationnelle de la règle mais que je la « ressens ».

C'est ainsi que nous ressentons toutes sortes de lois ou de règles. Nous parlons aussi d'un sentiment de la langue, et nous voulons dire qu'il y a une loi de la langue qui nous dirige sans que nous sachions désigner cette loi. Nous avons la même chose en tête quand nous parlons de tact, par exemple de tact sur le plan moral : une règle du comportement moral nous conduit sans que nous en soyons conscients.

Mais de cette manière ce sont surtout certaines lois du mouvement qui nous conduisent. Et elles le font dans une double direction. Elles nous dirigent d'abord sur le plan pratique. Et elles nous dirigent d'autre part dans le *jugement* que nous portons sur les formes et les mouvements dans l'espace.

C'est aussi cela que nous montre l'expérience quotidienne. J'ai par exemple, pour donner d'abord un exemple moins immédiatement adapté, une impression immédiate des mouvements naturels chez l'homme et des mouvements violents c'est-à-dire des mouvements tels qu'une impulsion motrice déjà présente ou une combinaison déjà présente peut-être pas très simple, de telles impulsions, agit librement ; je sais avec quels autres mouvements en revanche des perturbations interviennent, des inhibitions s'ajoutent, de nouvelles impulsions interrompent ou corrigent le déroulement normal d'un mouvement déjà engagé.

J'ai un sentiment également sûr quand je juge des mouvements dans le monde physique.

Mais finalement nous prononçons de tels jugements principalement face aux formes géométriques. Et alors c'est le sentiment mécanique qui nous dirige — de façon pas toujours sûre mais dans l'ensemble étonnamment sûre.

### **L'interprétation mécanique et la reconnaissance de la ligne**

Soulignons ici encore un point. À quoi est-ce que je *reconnais* le cercle comme cercle, l'ellipse comme [233] ellipse, l'ondulation comme ondulation, la spirale comme spirale ? Je pense particulièrement à la spirale dans laquelle la courbure s'opère de plus en plus vite puis se ralentit et passe finalement de façon asymptotique à une égalité de la courbure.

Peut-être répond-on à cette question : j'ai souvent vu de telles lignes et je les reconnais maintenant en raison de la mémoire sensible de la forme.

Cependant il y a là parfois une impossibilité. Peut-être n'ai-je — pour choisir un exemple relativement simple — jamais vu une ondulation qui ressemble à celle que je perçois. J'ai simplement vu toutes sortes d'autres ondulations. Alors je ne reconnais pas l'ondulation présente comme telle parce qu'elle correspond dans ses éléments au souvenir des ondulations antérieures, mais parce qu'elle a avec elles en commun ce qui, de façon générale, fait de l'ondulation une « ondulation ».

Mais ce point commun de toutes les ondulations ne se trouve nulle part dans ce qui s'offre à la contemplation. L'ondulation ne devient pas ondulation à cause d'une forme particulière de la courbure qui se retrouve ici ou là, et elle ne le devient pas non plus à cause d'une succession et une transition de courbures déterminées. Rien de ce que je vois dans des ondulations déterminées n'est commun aux ondulations en général.



Mais l'élément caractéristique commun à toutes les ondulations est seulement la loi de leur constitution, la loi mécanique du mouvement ondulatoire. Cette loi j'en ai le « sentiment ». Et c'est à cela que je reconnais l'ondulation comme telle.<sup>41</sup>

À partir de cet état de choses s'explique aussi ce qui est sinon inexplicable, à savoir que parfois je *ne* reconnais *pas* une forme qui est parfaitement identique à une autre comme lui étant identique, même si cette autre forme est immédiatement donnée à côté de la première. [234] Dans de tels cas l'impression de régularité mécanique a subi une transformation.

Un seul exemple : j'interromps par exemple en un ou plusieurs points la ligne circulaire par un trait latéral. La ligne circulaire n'est pas transformée pour le regard. Mais l'impression de continuité du mouvement est perturbée. Elle a pour moi perdu son unité ou sa cohérence interne. Le mouvement qui se poursuit régulièrement et parcourt l'ensemble dans l'unité, qui arrondit la ligne pour en faire un cercle, abolit sans cesse sa tendance naturelle à se continuer en ligne droite, la détourne en permanence d'instant en instant vers le centre et ainsi dans un flux unique la fait revenir sur elle-même, ce mouvement semble interrompu. Par conséquent la ligne circulaire, comparée à une autre qui lui ressemble parfaitement mais à laquelle manquent les traits latéraux, ou comparée avec la mémoire de la pure ligne circulaire, semble de façon correspondante déplacée, brisée, tordue. « De façon correspondante » c'est-à-dire comme l'impliquent naturellement ces conditions mécaniques transformées. Cette impression est si forte que je pense voir immédiatement les modifications correspondantes de la courbure aux lieux d'interruption. Ce qui *domine* dans mon jugement, c'est le moment mécanique ou le moment du mouvement qui réside pour moi dans la ligne circulaire. Il se trahit non seulement au sentiment avec une impérieuse netteté, mais il se révèle aussi supérieur à l'apparence visuelle dans l'évaluation de la forme circulaire. Comme la ligne, en supposant les conditions mécaniques transformées, doit subir cette transformation, c'est la raison pour laquelle elle me semble la subir.

Pour illustrer cette situation, j'ajoute un exemple analogue bien qu'il n'ait pas sa place ici. Je pense à l'évaluation de la grandeur d'objet à des distances différentes de l'œil. Si de deux objets semblables, mais de grandeur différente, le plus grand est plus éloigné de l'œil au point que les deux soient perçus d'une grandeur égale, ils ne paraissent pourtant pas également grands, mais je pense voir plus grand le plus éloigné et effectivement plus grand. [235] De la conscience que l'objet plus éloigné doit être plus grand, il résulte ici aussi l'impression qu'il est vu plus grand.

D'après ce qui vient d'être dit, il n'y a pas de doute : non seulement une régularité mécanique semble se réaliser dans les figures géométriques, mais la représentation que nous en avons est l'*élément dominant* dans l'impression immédiate de ces formes.

---

<sup>41</sup> [note de Th. Lipps :] À dessein je ne désigne pas l'élément caractéristique commun de l'ondulation comme « qualité formelle » [*Gestaltqualität*]. Ce terme est maladroit. Dans tous les cas c'est un simple nom qui ne dit rien sur la nature de ce qui est « commun ». Dans notre cas la « qualité formelle » c'est la loi mécanique commune, plus exactement le sentiment que j'en ai.

### Appréhension successive et *Einführung*

Dans ce qui précède nous avons provisoirement constaté le fait de l'interprétation mécanique des formes spatiales, et en même temps la dépendance de l'impression esthétique par rapport à cette interprétation. Mais on peut se demander maintenant : Comment se produit l'interprétation mécanique ? C'est-à-dire comment se produit le fait que nous décomposons les formes stables en mouvement et que par la suite nous les soumettons à des lois générales du mouvement ? Et la seconde question : comment l'interprétation mécanique détermine-t-elle l'impression esthétique ?

La première des deux questions doit tout de suite être comprise de façon plus précise : Comment se fait-il que nous réalisons l'interprétation mécanique de façon *nécessaire* ? Car elle doit bien être nécessaire si la beauté des formes géométriques doit être intelligible. Nous n'attribuons pas la beauté aux formes selon notre bon plaisir, mais elle est le droit et la propriété des objets. C'est-à-dire que ce qui doit fonder la beauté d'un objet doit toujours appartenir de façon inaliénable à ce type d'objet.

Et je réponds tout de suite à la seconde question : ce n'est pas l'interprétation mécanique en tant que telle, mais seulement l'humanisation immédiatement associée qui est le fondement de l'impression esthétique.

Je caractérise ici l'humanisation comme immédiatement liée à l'interprétation mécanique. Dans les faits tout se passe comme suit : ni l'interprétation mécanique ni l'humanisation n'est première, mais les deux se produisent en même temps.

[236] Mais nous connaissons déjà dans les deux cas les présupposés. Il faut d'abord remarquer deux choses qui convergent dans une même question.

D'abord cela : comme l'appréhension des *objets de la nature* déployés dans l'espace, l'appréhension de la ligne est aussi naturellement successive. Nous ajoutons un segment à un autre et nous obtenons ainsi la totalité de la ligne. Elle apparaît. C'est-à-dire, ce n'est pas l'image optique ou visuelle de la ligne qui apparaît. Elle est plutôt présupposée dans ce problème « apparaître ». Mais l'image visuelle est d'abord dans sa périphérie. Elle est simplement donnée dans la totalité que je vois. Si la ligne doit exister pour moi comme cet objet autonome, je dois d'abord l'autonomiser. Je dois l'enlever à la périphérie ou l'en distinguer ; je dois l'appréhender pour soi. Et cela se produit précisément dans la succession. Dans cette « aperception » successive apparaît la ligne comme cet objet distinct.

Or cet apparaître est, simplement comme apparaître d'un phénomène spatial, mouvement. Et ce mouvement ne relève pas de la représentation mais immédiatement de l'expérience vécue. Elle est d'abord mouvement de moi-même, à savoir de mon activité intérieure ; elle est mon action. Mais précisément, cette action est en même temps une affaire de la ligne. Comme l'apparition successive de la falaise dont il était question p. 186 sq., l'apparition successive de la ligne n'est pas seulement une affaire de ma volonté arbitraire, mais l'existence et la forme de la ligne *m'oblige* à la faire apparaître. Ce sont l'*extension*, l'*échelonnement* spatial et en même temps la *contiguïté* des points ou des segments de la

ligne qui m'y obligent. Mon action est donc fondée dans la forme de la ligne. Elle y « adhère ». Bref, le mouvement et l'action ont une « qualité objective ».

Ici encore les choses se passent ainsi – mais pas pour ma *réflexion*. Pour elle le mouvement n'est pas du tout dans la ligne. C'est moi seul qui le réalise, moi seul qui aspire à progresser d'un point à l'autre de la ligne. Mais ici encore il ne s'agit pas de ce que me dit la réflexion, mais de ce que j'éprouve dans la contemplation immédiate de la ligne. Et alors on en reste là : [237] j'éprouve mon aspiration et mon action comme associées à la ligne, données en elle, comme si elles étaient sa chose ; bref je me sens actif et aspirant à progresser dans la ligne.

C'est, nous le savons, le sens de l'*Einfühlung*. Celle-ci désigne cette objectivation de mon sentiment de moi-même, ce « me sentir dans un autre ». Le mouvement aperceptif par lequel la ligne « apparaît » est donc « senti » dans la ligne.

Et de la sorte est déjà donné l'autre aspect que j'avais en vue plus haut. La contemplation successive est l'ajout d'un segment à un segment et ainsi la création successive d'une *unité*. Et cette unité est une unité objective. C'est-à-dire qu'elle est aussi fondée dans la ligne. Elle est fondée dans la « cohérence » spatiale, dans la contiguïté des segments ; dans la suite continue et ininterrompue de la ligne. À nouveau cette unité est en vérité l'unité de moi-même, de celui qui appréhende ; elle est l'unité d'un acte intérieur. Mais précisément cette unité réside dans la ligne ou lui appartient. L'unité apparaît alors comme adhérent à la ligne, comme son unité. La ligne se referme elle-même en une unité. Elle fait cela à chaque moment de son apparition, c'est-à-dire qu'elle le répète à chaque moment.

### **Passage à l'*Einfühlung* empirique**

Pour l'instant la pleine interprétation mécanique n'est pas encore donnée, donc la pleine humanisation ne l'est pas encore. On a atteint le cas général : la naissance de la ligne et de sa forme par une activité interne. Il manque encore la régularité mécanique. Il manque précisément la différence des « forces » par lesquelles, pour notre contemplation esthétique, les diverses lignes ont leur existence et obtiennent leur caractère individuel. Et il manque l'interaction de ces forces. Dans ce « cas général » ne sont donnés que la base ou le cadre pour l'interprétation mécanique plus poussée et fondée sur l'individu et pour l'humanisation correspondante.

[238] Mais ce cadre se remplit maintenant nécessairement. S'il y a un mouvement dans les lignes, celui-ci tombe nécessairement sous le coup des lois mécaniques que nous connaissons par expérience. Selon la contexture de la ligne se construit sur cette base un système plus ou moins riche de forces et de composantes du mouvement. Ce cadre obtient un contenu plus ou moins riche. Ce contenu est en même temps, pour autant que ce qu'il contient sont des « forces », une humanisation tout aussi riche.

Mais il y a encore ici un problème. Nous avons immédiatement compris comment les corps, la pierre dans ma main, ou représentée comme en suspension dans l'air, ou la bille qui percute une autre bille, peuvent devenir des porteurs de forces. Mais tout ce que cette

*Einfühlung* expliquait ne convient pas dans le cas de la ligne abstraite. Nous n'entrons pas dans une relation d'interaction réelle avec elle et nous ne trouvons pas non plus en elle de nexus causal. Ici d'autres points d'ancrage particuliers sont nécessaires pour assurer l'*Einfühlung* des forces et actions déterminées.

Or ceux-ci ne manquent pas. Je disais plus haut que l'opposition de la direction verticale et horizontale n'est pas d'ordre géométrique mais mécanique. La première direction est celle de la pesanteur et de la résistance immédiate à la pesanteur. La seconde est la direction neutre par rapport à la pesanteur.

À cela on pourrait maintenant opposer : la direction verticale est d'abord celle qui va de bas en haut, ou l'inverse, l'horizontale celle qui va de droite à gauche, ou l'inverse.

Cette remarque serait à coup sûr juste. Mais maintenant je demande : qu'est-ce que cela veut dire ? Que *désignent* le haut et le bas, la droite et la gauche ? Qu'est-ce qui déclenche la direction de bas en haut et celle de droite à gauche ou l'inverse parmi l'infinité des directions et nous incite à lui donner ce nom ? En quoi réside le sens originel de ces mots ?

La réponse est la suivante : il réside dans certains [239] types de mouvements bien caractérisés de mon *corps*. Nous appelons « haut » ce vers quoi nous sentons que nous nous dressons ; « bas » ce vers quoi nous sentons que nous nous abaïssons. « Direction verticale » ne signifie à l'origine rien d'autre que la direction dans laquelle nous nous dressons ou bien nous nous abaïssons, rapportée à mon corps. De même la droite et la gauche sont d'emblée des noms de directions qui sont caractérisées par des mouvements de notre corps, vécus immédiatement comme différents et opposés, précisément des mouvements vers la droite et la gauche.

Il y a donc d'abord un haut et un bas, une gauche et une droite, caractérisés de façon spécifique à partir de mon *corps*. Quand donc je situe mon corps dans l'espace qui l'entourne, ou que je rapporte à mon corps les objets autour de moi, alors le haut et le bas, la droite et la gauche entrent en eux. Et c'est maintenant seulement qu'il existe en dehors de moi les deux directions reconnues avant toutes les autres.

Le point d'ancrage recherché pour l'*Einfühlung* de forces ou de d'actes déterminés dans la ligne verticale et horizontale n'est pas donné pour autant. Ce n'est pas parce que je mets la direction de la ligne verticale, que je vois, en relation avec la direction dans laquelle je dresse mon corps, et que je la reconnais comme dressée à l'instar du corps dressé, qu'est obtenue l'*Einfühlung* dans cette ligne du fait de se dresser. Mais on comprend maintenant comment cette *Einfühlung* doit advenir.

Je contemple la ligne verticale. Dans cette contemplation, il y a pour moi une invitation sensible à suivre la ligne des yeux, puis de la tête et du corps. C'est-à-dire que j'éprouve une tendance au mouvement vers le haut ou le bas des yeux, puis de la tête et du corps, une tendance à dresser la tête et à l'extension verticale du corps, ou une tendance au mouvement de la tête et du corps vers le bas. En contemplant la ligne, je sens une tendance à se dresser ou au mouvement inverse, immédiatement liée à son existence et à sa forme.

Or cela signifie tout simplement que je sens mon [240] activité spatiale dans la ligne. Dans la ligne il y a donc pour moi une activité de ce type. Il y a en elle le mouvement de se dresser ou le mouvement autonome de se baisser.

Une autre fois je contemple – dans la position naturelle c’est-à-dire la tête levée – une ligne *horizontale*. Ici je sens la tendance à des mouvements vers la droite et la gauche des mouvements de même type et en même temps neutres du point de vue du haut et du bas. Je sens en moi un équilibre des tendances vers la droite et la gauche. Je trouve aussi cet équilibre lié à l’existence et à la forme de la ligne. Je sens donc cet équilibre en elle. La ligne horizontale devient pour moi la ligne de cet équilibre.

On voit de cette manière comment j’en viens à l’*Einfühlung* d’une action dirigée et organisée de façon précise dans la ligne verticale et horizontale. Cette *Einfühlung* est ce qui crée la nature spécifique de la direction verticale et horizontale.

J’ajoute encore un nouveau cas de cette *Einfühlung* : je contemple maintenant une quelconque ligne ou surface étendue et délimitée. Ici les limites imposent un arrêt à mon mouvement perceptif. Elles limitent sensiblement ma tendance à progresser d’un point à l’autre ou d’un segment à l’autre. Mais ce mouvement et cette tendance sont liés à la ligne ou à la surface. La ligne ou la surface sont donc bloquées ou arrêtées dans leur aspiration à l’extension par les limites. A l’activité extensive de la ligne s’oppose une activité de limitation.

### **L’*Einfühlung* de forces etc.**

Avec ces *Einfühlungen* d’activités déterminées, *Einfühlungen* qui se produisent dans la contemplation immédiate, la ligne ou la surface sont passées dans le domaine des choses ou, pour le dire de façon plus générale, dans le domaine de la spatialité physique.

Et maintenant la ligne est nécessairement soumise à la règle mécanique universelle, qui, par expérience, domine dans cette sphère. [241] En même temps ces activités connaissent selon les circonstances telle ou telle définition, configuration, enrichissement plus précis.

C’est aussi ce que nous montre notre ligne verticale de la façon la plus simple. Elle est activité de bas en haut ou inversement. Cette activité est mon activité sentie dans la ligne. Mais en elle réside immédiatement le fait qu’elle est une activité dominant la pesanteur ou une activité de la pesanteur. En tant que telle je sens immédiatement mon activité verticale. De cette manière, la ligne verticale entre inmanquablement sous le point de vue de la régularité mécanique, selon lequel la pesanteur a un effet ou selon lequel il y a une résistance à son effet.

Une constatation analogue vaut pour chaque ligne. Chaque ligne est d’abord l’objet d’une perception successive que nous exerçons de la même manière face à toutes les lignes comme de façon générale à tout ce qui s’étend dans l’espace. Il en résulte d’abord une *Einfühlung* sans contenu plus précis ; pour le dire d’un mot « l’*Einfühlung* aperceptive générale ».

Tant qu'on en reste à cette *Einfühlung* générale, la ligne est simplement une ligne qui apparaît ou court dans telle ou telle direction identique ou variable, sans définition plus précise de son activité et sans réponse à la question de savoir pourquoi la ligne donne naissance à cette forme et non pas à n'importe quelle autre.

Mais cette question trouve ensuite toujours sa réponse, dans la mesure où le mouvement ou l'activité spatiale, précisément comme mouvement ou comme activité spatiale, est soumis à la régularité mécanique générale qui, par expérience, vaut pour telle ligne déterminée, par exemple pour telle ligne dont la direction est déterminée. Et de cette façon des points d'ancrage ont chaque fois un effet de médiation, comme ceux que nous avons montrés dans le cas de la ligne verticale, horizontale ou limitée. Dans toutes les lignes, comme de façon générale dans toutes les formes spatiales, reviennent les oppositions de la verticalité et de l'horizontalité, du haut et du bas, de la droite et de la gauche et surtout de l'étendue et de la limitation.

[242] Ainsi par exemple l'ondulation, indépendamment de l'expérience et de la régularité mécanique qu'on en obtient, est simplement une ligne qui grâce à son activité interne a le parcours qu'elle a. Ici encore manque d'abord la définition plus précise de l'activité à partir de laquelle nous comprenons pourquoi elle parcourt *cette forme*. Mais cette activité trouve une définition plus précise en se soumettant à la régularité mécanique. La ligne est alors la ligne d'une montée et d'une descente élastiques successives qui s'opèrent selon les lois universelles du mouvement ondulatoire.

Ou bien, encore un exemple moins simple : la spirale provenant de la forme caractérisée ci-dessus, c'est-à-dire la spirale dont la courbure augmente d'abord rapidement puis lentement et finalement, au terme de la ligne, se rapproche de la courbure constante, c'est-à-dire circulaire, cette spirale n'est, indépendamment de la régularité mécanique, rien d'autre qu'une ligne se courbant effectivement, quoique par sa propre force, selon la forme définie, sans qu'on comprenne pourquoi elle se courbe précisément de cette manière. Mais comme cette ligne aussi est soumise à la régularité mécanique, elle devient une ligne qui naît parce que dans une ligne élastique uniformément courbée agit un mouvement en droite ligne, visant donc à l'extension de la ligne. Ce mouvement commence à un bout de la spirale et s'éteint progressivement vers l'autre bout, en dominant la résistance. Elle apparaît comme le résultat d'une interaction entre le mouvement en droite ligne et l'effet élastique contraire de la ligne courbe. Le mouvement d'extension supprime d'abord la courbure jusqu'à un certain degré, mais éveille ce faisant dans la ligne élastique une tendance opposée croissante, c'est-à-dire une tendance croissante à revenir à la courbure originelle. Cette tendance se réalise de plus en plus facilement, d'abord grâce à cette augmentation d'intensité ensuite grâce à la diminution du mouvement d'extension ; il s'opère donc d'abord un retour de plus en plus rapide à la courbure originelle. Mais alors que celui-ci se réalise, la tendance au retour diminue progressivement. À partir d'un certain point [243] le rapprochement par rapport à la courbure originelle se réalise de plus en plus lentement. Au point final de la ligne enfin le retour est complètement réalisé. Ce point est par conséquent le point d'équilibre de l'ensemble.

*Traduit de l'allemand par Michel Espagne*